



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/>



W. HELBIG
FÜHRER
DURCH DIE SAMMLUNGEN
KLASSISCHER ALTERTÜMER IN ROM
II. BAND

LEIPZIG
B. G. TEUBNER
Digitized by Google

Library
of the
University of Wisconsin

FÜHRER

DURCH DIE ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN KLASSISCHER ALTERTÜMER IN ROM

II. BAND

DIE VILLEN, DAS MUSEO BONCOMPAGNI, DER PALAZZO SPADA,
DIE ANTIKEN DER VATIKANISCHEN BIBLIOTHEK,
DAS MUSEO DELLE TERME

VON

WOLFGANG HELBIG

DAS ETRUSKISCHE MUSEUM IM VATIKAN, DAS KIRCHERSCHE UND
PRÄHISTORISCHE MUSEUM IM COLLEGIO ROMANO

VON

EMIL REISCH

ZWEITE AUFLAGE



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER
1899

**ALLE RECHTE,
EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.**

7 3 8 4 3

207 12 1903

WC36

R66

YH36

2**INHALT.****Villa Albani**

	Seite
Vorhalle des Hauptgebäudes	3
Das Innere des Hauptgebäudes	11
Das obere Stockwerk	16
Der Hauptsaal	38
Bigliardo	67
Sogenanntes Kaffeehaus	69
Galleria del Canopo	78

Museo Boncompagni

Der Gang	114
--------------------	-----

Villa Borghese

Vorhalle	122
Der Hauptsaal	124
Galerie	140

Palazzo Spada 150**— Die Antiken der vatikanischen Bibliothek . . . 162****Das Thermenmuseum**

Der Hof	174
Die an der Nordwestwand des Hofes gelegenen Räume	204
Das obere Stockwerk	221

Das etruskische Museum im Vatikan 268**Das Kirchersche und prähistorische Museum im****Collegio Romano 406**

Museo Kircheriano	408
Prähistorisches Museum	434

Nachträge	450
---------------------	-----

Villa Albani.

Der neueste Katalog: Morcelli, Fea, Visconti description de la Villa Albani, Rome 1869. — Die vierte Serie der Einzelaufnahmen von Arndt und Amelung wird Reproduktionen von mehreren in der Villa Albani befindlichen Denkmälern enthalten. Ich kann nur die Nummern der Photographien, nicht die Seitenszahlen des Textes citieren, da der letztere noch nicht gedruckt ist.

Am Ende des Weges, welcher links vom Eingange der Villa an der Mauer hinführt, ist aufgestellt:

749 (864) **Meta mit Reliefverzierungen.**

Ergänzt die Spitze und der untere Abschnitt des Kegels.

Die Reliefs, welche das untere Ende des Kegels umgeben, stellen einen Satyr und drei Bakchantinnen dar, die tanzen, während eine andere weibliche Figur die Kithara spielt. Alle fünf Figuren gehören zu den häufig von den neu-attischen Reliefkünstlern verwendeten Typen. Die weiter oben angebrachten Vorsprünge dienten zum Aufhängen von Kränzen, von denen vier plastisch ausgedrückt sind. Unweit der Spitze hat der Bildhauer eine Keule und ein Pedum beigelegt, die durch ein breites Band an dem Kegel befestigt erscheinen und vermutlich als Symbole der Tragödie und Komödie (vgl. n. 278, 279) aufzufassen sind. Der Vermutung, daß dieses Denkmal in einem Cirkus als Meta gedient habe, widerspricht die Kleinheit des Kegels wie der Umstand, daß der Figureschmuck in keiner Beziehung zu dem Wagenrennen steht. Glaubhafter scheint die Annahme, daß es zu einem Grabmonumente gehört und daselbst das Ziel der irdischen Laufbahn bezeichnet habe. Das häufige Vorkommen von Cirkusdarstellungen auf römischen Sarkophagen (vgl. n. 344—346) beweist, in wie hohem Grade diese Symbolik dem Publikum der Kaiserzeit geläufig war. Ebenso würde die sepulkrale Beziehung der scenischen Attribute und des bakchischen Tanzes (vgl. n. 440) in den Sarkophagreliefs reichliche Analogien finden. Doch sind auch noch andere Auffassungen zulässig, beispielshalber die, daß ein Römer, der sich von den öffentlichen Geschäften zurückgezogen, die marmorne Meta in seiner Villa aufstellen liefs als ein

Denkmal, welches den Abschluss seiner politischen oder militärischen Laufbahn bezeichnete.

Zoega *bassi rilievi antichi di Roma* I 34. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 611 n. 1. Hauser *die neu-attischen Reliefs* p. 87 n. 4.

In der Halle links von dem Hauptgebäude:

749 a (48) Jünglingskopf.

Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an den Locken, die Hermenbüste.

Der Kopf scheint ein dem Apoll verwandtes göttliches Wesen darzustellen. Die großartigen Formen des Gesichtes erinnern an attische Typen aus der großen Zeit des fünften Jahrhunderts v. Chr., während die freie Behandlung der Locken und der pathetisch bewegte Ausdruck einer späteren Kunstweise entsprechen.

Furtwaengler *Meisterwerke* p. 141 Fig. 28.

Vorhalle des Hauptgebäudes.

750 (51) Stark ergänztes männliches Sitzbild.

Der Körper zeigt das Motiv der sitzenden Zeusstatuen. Der ihm aufgesetzte lorbeerbekränzte Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber schwerlich zugehörig, da das ganze ihn mit dem Körper verbindende Halsstück von moderner Hand herrührt. Er verrät eine oberflächliche Ähnlichkeit mit dem Porträt des Augustus.

Clarac IV pl. 912 A n. 2834 A. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 32 n. 22.

751 (52) Hermenbüste des Hermes.

Ergänzt Nase und Lippen.

Auf dem Schafte sind zwei lateinische und ein griechisches Epigramm angebracht. Während das letztere den Dedikanten namhaft macht und den Wunsch ausspricht, daß sich der Gott diesem und dessen Hause gnädig erweisen möge, zählen die lateinischen Inschriften die Thätigkeiten auf, denen Hermes oblag, und heben beide hervor, daß er die Palaestra erfunden habe. Diese Auffassung scheint die Bildung des Kopfes bestimmt zu haben, der von den gewöhnlichen Hermestypen abweicht und durch das breite kräftige Gesicht wie den starken Nacken an Herakles innert.

Corpus inscr. gr. III 5953. Braun Ruinen und Museen p. 620 n. 7. Kaibel epigrammata graeca ex lapidibus collecta n. 816.

752 (61) Stark ergänztes weibliches Sitzbild mit Blumen in der Hand.

Gefunden in der Via Baccina zwischen Quirinal und Esquilin.

Der stumpf ausgeführte Kopf (ergänzt die Nase, die Lippen, die Ohren), dessen Stil und Haaranordnung auf die Zeit Hadrians oder der Antonine deuten, gehört nicht zu dem Körper, der nach seiner vortrefflichen Arbeit vielmehr dem Anfange der Kaiserzeit zuzuschreiben ist.

Clarac V pl. 956 n. 2456. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 618 n. 4. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 249.

753 (66) Runde Basis, Hekate (?) und die Jahreszeiten.

Dargestellt sind die vier Jahreszeiten und eine zwei Fackeln haltende Göttin, die man vermutlich für Hekate in ihrer Eigenschaft als Mondgöttin zu erklären hat (vgl. n. 689). Die unmittelbar hinter ihr schreitende Mädchenfigur, welche in der L. einen Strauß von Ähren und Mohnblumen, in der R. einen Kranz hält, personifiziert den Sommer. Die folgende Figur, deren Attribute ein Korb und ein Zicklein sind, wurde bisher in der Regel auf das Frühjahr gedeutet, scheint jedoch in diesem Zusammenhange vielmehr den Herbst darzustellen. Es folgt die mit Jagdbeute beladene Personifikation des Winters, schliesslich die des Frühjahres, deren Gewandbausch wir uns mit Blumen gefüllt zu denken haben. Da der Reigen der Jahreszeiten von der Sommerhore eröffnet wird, so scheint diese Komposition in einer Gegend erfunden, in welcher der Jahresanfang im Sommer angenommen wurde. Man denkt dabei zunächst an Attika, wo das Jahr mit dem Hekatombaion begann, einem Monat, welcher der zweiten Hälfte des Juli und der ersten des August entsprach.

Zoega bassi rilievi II 94. Millin gal. myth. pl. 26, 92. Hirt Götter und Heroen T. 4, 83. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 184, 250r. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 89, 1. Vgl. Ann. dell' Inst. 1861 p. 209—210, 1863 p. 294ff. Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Österreich V (1881) p. 43—44. Herrmann de Horarum apud veteres figuris (Berol. 1837) p. 32. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 103 n. 36. Roscher Lexikon I 2 p. 2783—34.

754 (67) Stark restaurierte Doppelherme.

Sie stellt den unter 476 besprochenen Typus mit einem Porträtkopfe zusammen, welchen ein Gelehrter demnächst als denjenigen des Menandros nachzuweisen verspricht (vgl. n. 205).

Comparetti e De Petra la villa Ercolanese dei Pisoni T. IV 3, 4 p. 33ff. Vgl. Furtwaengler Sammlung Somsée n. 49.

755 (74) Puteal, eleusinische Gottheiten (?).

Pentelischer Marmor. Ergänzt der oberste Teil. Dafs dieses Denkmal nicht als Basis sondern zur Einfriedigung eines Brunnens diente, beweist eine alte Skizze, welche deutlich erkennen läfst, dafs es im Inneren ausgehöhlt war (Jahrbuch des arch. Inst. VI, 1891, p. 160 n. 37. Vgl. VII, 1892, p. 85 n. 10a, p. 86 n. 13).

Die Reliefs, die den Charakter der neu-attischen Plastik zur Schau tragen, werden in der Regel aus dem eleusinischen Mythos erklärt. In der Frau und dem sich an dieselbe anschmiegenden Mädchen hat man Demeter und deren Tochter Kora erkennen wollen, in der neben dieser Gruppe stehenden Figur, die sich mit der R. auf einen von einer Weinrebe umwundenen Baumstamm stützt, Dionysos oder den mystischen Bräutigam der Kora, Iakchos, welcher

der Braut harre. Nach einer anderen Ansicht wäre die Wiedervereinigung der aus der Unterwelt zurückgekehrten Persephone mit Demeter in Gegenwart des Dionysos dargestellt. Doch stößt jede dieser beiden Vermutungen auf die Schwierigkeit, daß die an den Stamm gelehnte Figur nach ihren Körperformen vielmehr weiblich zu sein scheint und sie in mehreren gut erhaltenen Wiederholungen deutlich als eine Frau charakterisiert ist. Die drei im Tanzschritt herannahenden Mädchen sind entweder für Nymphen oder für die Horen zu erklären. Man hat darauf hingewiesen, daß die Gegenwart der ersteren wie der letzteren zu der Natursymbolik des eleusinischen Mythos gleich gut passe.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 203 n. 106). Zoega II 96. Vgl. Arch. Zeitung XXXII (1875) p. 86. Friederichs-Wolters Bausteine n. 2144. Archäol.-epigr. Mittheil. aus Österreich V (1881) p. 54. Overbeck Kunstmythologie III p. 509 n. 13, p. 514—515. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 32 n. 40, p. 140, p. 141 n. 3, p. 144 n. 4. Jahrbuch des arch. Instituts IV (1889) p. 259. Roscher Lexikon I 2 p. 2731 (vgl. p. 2727).

756 (79) Stark restauriertes weibliches Sitzbild.

Das Motiv des Körpers entspricht demjenigen der unter n. 468 besprochenen Statue des kapitolinischen Museums. Den Würfel, welcher dem Sitze als Stütze dient, verzieren drei weibliche Relieffiguren, die nach bekannten statuarischen Typen kopiert sind. Der aufgesetzte Kopf (ergänzt die Nase) ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper aber fraglich. Er giebt nach der Anordnung des Haares ein Porträt aus der Zeit der julischen Kaiser wieder. Die Deutung auf die ältere Agrippina ist grundlos.

Clarac V pl. 932 n. 2367 A. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. I trattato preliminare p. 48. Braun Ruinen und Museen p. 618 n. 5. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 184 n. 12. Über die Relieffiguren auf dem Würfel: Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II p. 40 zu n. 497.

757 (87) Geharnischtes Sitzbild.

Ergänzt der Kopf, welcher die Züge des Augustus zeigt, der Hals von der Bekleidung an — der Restaurator hat diese Teile, damit sie wie antik aussehen, mit künstlichen Verwitterungslöchern versehen und ihnen eine künstliche Patina gegeben —, der vorgestreckte r. Arm, die äußere Hälfte des l. Oberarmes, der l. Zeigefinger, das untere Ende des in der L. befindlichen Stabes, beinahe der ganze Rücken, die Beine, der größte Teil des Sessels, die Plinthe.

Auf dem Panzer sind um einen brennenden Weihrauchständer (Thymiaterion) zwei Siegesgöttinnen und darunter die Personifikationen der Erde (vgl. n. 5) wie des Meeres dargestellt, die erstere mit Fruchtschurz und Füllhorn, die letztere einen Delphin auf den l. Schenkel stützend. Die Weise der Ausführung wie die Anordnung und die Motive des Panzerschmuckes deuten auf die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr.

Clarac V pl. 936 B n. 2386 A (hier als Claudius publiziert). Der Panzer: Zoega II 111. Vgl. Bernoulli II 1 p. 32 n. 23. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 16.

An der Hinterwand:

758 (58) Kopf des Ptolemaios, letzten Königs von Numidien und Mauretanien.

Ergänzt die Nase und die Herme.

Vgl. n. 34.

In den Nischen sind sechs stark restaurierte **Panzerstatuen**, n. 759 (54) — 762^b (82), aufgestellt, alle mit antiken Köpfen, deren Zugehörigkeit jedoch in den meisten Fällen zweifelhaft ist.

Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 619 n. 6.

759 (54) Mit einem stark zerstörten an Tiberius erinnernden Kopfe (ergänzt der ganze obere Teil mit dem r. Auge und der Nase). Der Kopf scheint von anderer Hand und aus anderem Marmor gearbeitet als der Körper. Doch deutet die Ausführung beider Teile auf den Anfang der Kaiserzeit.

Clarac V pl. 936 A n. 2354 C. Vgl. Bernoulli II 1 p. 148 n. 13. Bonner Studien p. 11.

760 (59) Mit einem Kopfe des Lucius Verus (ergänzt die Nase). Der Körper ist im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gearbeitet. Die Dekoration des Panzers zeigt zwei kurzbekleidete Siegesgöttinnen, von denen die eine ein brennendes Thymiaterion (vgl. n. 757) hält, die andere eine Weihrauchkugel in die Flamme zu legen im Begriff ist.

Clarac V pl. 936 A n. 2459 C. Vgl. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 206 n. 3. Das Panzerrelief: Zoega II 110. Vgl. Bonner Studien p. 13.

761 (64) Mit einem Kopfe des Traian, von dem jedoch nur der obere Teil, die Augen und den Ansatz des Nasenrückens einbezogen, antik ist. Der Körper scheint in etwas früherer Zeit, etwa unter den flavischen Kaisern, gearbeitet. Der Panzer ist schmucklos und nur von der Feldherrnschärpe, dem Cingulum, umgeben.

Clarac V pl. 936 D n. 2415 B. Vgl. Bernoulli II 2 p. 76 n. 1.

762 (72) Mit einem Kopfe des Marc Aurel (ergänzt die Nase und das Halsstück). Der Körper ist frühestens in hadrianischer Zeit gearbeitet. Die Panzerreliefs zeigen oben ein Medusenhaupt, darunter zwei um ein Thymiaterion gruppierte Greife, die in unschöner Weise von dem umgelegten Cingulum durchschnitten werden, und ganz unten ein Blattschema.

Clarac V pl. 936 B n. 2419 B. Vgl. Athen. Mitth. XVI (1891) p. 149. Bernoulli II 2 p. 166 n. 4.

762a (77) Der Kopf des Antoninus Pius (ergänzt die Nase und der größte Teil der Augenknöchel) scheint zu dem Körper gehörig. Der Panzer ist vollständig schmucklos.

Clarac V pl. 936 B n. 1442 A. Vgl. Bernoulli II 2 p. 141 n. 2.

762b (82) Der Kopf des Hadrian (ergänzt der vordere Teil des Schädels mit der Stirn und den äußeren Hälften der Augen) scheint zugehörig, obwohl er durch ein modernes Halsstück mit dem Körper verbunden ist. Die sorgfältig aber charakterlos ausgeführten Reliefs des Panzers stellen einen mit einem Löwenfell bekleideten Jüngling (einen Arimaspen?) dar, welcher mit jeder Hand den Hals eines sich neben ihm aufbäumenden Greifes umfaßt.

Clarac V pl. 936 A n. 2420 B. Vgl. Bernoulli II 2 p. 108 n. 5. Der Panzer: Zoega II 109. Bonner Studien T. III 1 p. 4.

Raum links hinter der Vorhalle.

763 (19) Bakchantin mit dem Kopfe einer Karyatide.

Über die Fundumstände s. n. 23. Der Kopf (ergänzt zwei Stücke an dem Kalathos, die Nase, das Kinn) ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig. Er ist mit dem letzteren durch ein modernes Einsatzstück verbunden, durch welches der Hals eine übermäßige Länge erhalten hat (Röm. Mitth. IX 1894 p. 132 Anm. 2). An dem Körper sind modern der r. Arm, der l. Vorderarm mit dem Thyrsos, allerlei Stücke an dem Gewande wie an dem Felle, die Zehen, die äußeren Teile der Plinthe.

Der Kopf rührt von einer Karyatide her, welche zu derselben Serie gehört wie n. 23, 878 und 881, einer Serie, über welche bereits unter n. 23 die Rede war. Auf dem an seiner Rückseite angebrachten Pfeilerstücke ist die Inschrift eingemeißelt, welche als Bildhauer die Athener Kriton und Nikolaos namhaft macht. Die Statue, welcher der moderne Restaurator diesen Kopf aufgesetzt hat, stellte, wie die um die Brust gelegte Nebris beweist, ein weibliches Wesen aus bakchischem Kreise dar. Ihr Motiv ist aus demjenigen einer um die Mitte des fünften Jahrhunderts geschaffenen Athenafigur abgeleitet, die ein Forscher mit der Athena Lemnia des Pheidias identifizieren will. Die beiden Typen zeigen in der Anordnung und Behandlung des Gewandes eine auffällige Übereinstimmung. Die Nebris ist an der Bakchantin in ähnlicher Weise umgelegt wie die Aigis an der Athena. Doch erscheinen die Proportionen der ersteren Figur etwas schlanker.

Gerhard antike Bildwerke T. 94, 3. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 254. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 637 Fig. 333. Die weitere Litteratur bei Friedrichs-Wolters Bausteine n. 1555 und bei Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 346. Vgl. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 203. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 93. Römische Mittheilungen IX (1894) p. 184 ff.

764 (20) Stück eines Friesreliefs, angeblicher Kapaneus.

Ergänzt die Nase und das r. Viertel der Platte mit einem Stücke des Schildes und dem l. Unterschenkel, außerdem der Felsboden.

Ein bärtiger Mann würdevollen Aussehens, den die breite Kopfbinde als König oder Priester bezeichnet, ist auf das r. Knie zusammengebrochen und greift, während er mit der L. einen Schild seitwärts streckt, mit der R. nach seinem Nacken, an dem er augenscheinlich verwundet worden ist. Die Deutung auf Kapaneus, wie er im Begriff die Mauern von Theben zu ersteigen von dem Blitze in den Nacken getroffen wird, ist unhaltbar. Kapaneus würde in dieser Situation nicht lediglich mit der Chlamys und dem Schilde sondern zum mindesten auch mit dem Helm ausgestattet sein und einen seinem Charakter entsprechenden, trotzigem Ausdruck zeigen. Besser begründet ist die neuerdings ausgesprochene Vermutung, daß Salmoneus dargestellt sei, wie er unter dem Blitzstrahle des Zeus zusammenbricht. Doch sind auch noch andere Erklärungen zu erwägen und Beispiels halber die für Agamemnon, der von Agisthos und Klytaimnestra überfallen wird. Der Stil deutet auf das dritte Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr.; er erinnert an einen Stil, der gewissen Werken der lykischen Plastik zu eigen ist.

Zoega I 47. Overbeck Gallerie T. V 6 p. 128 n. 45. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1759 Fig. 1480. Vgl. Welcker alte Denkm. V p. 300. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars der Universität Wien VIII (1890) p. 141—142. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 91. Robert die Marathonschlacht in der Poikile (18. Hallisches Winckelmannsprogramm) p. 69. Jahrbuch IX, Archäol. Anzeiger 1894 p. 12 Anm. 11. — Über die Darstellungen des Kapaneus: Benndorf das Heroon von Gjölbasschi-Trysa p. 193.

765, 766 Kopf des Vespasian (18) und Kopf des Titus (23).

Ergänzt an den beiden Köpfen die Nasenspitze. Die Büste des Titus ist sicher modern, vielleicht auch diejenige des Vespasian. Sollte die letztere antik sein, kann sie doch keinesfalls zu dem Kopfe gehören (Monumenti antichi publ. per cura dell' Acc. dei Lincei VI 1895 p. 74 not. 1).

Die beiden Porträts lassen deutlich die Familienähnlichkeit zwischen Vater und Sohn, zugleich aber die Verschiedenheit ihrer Charaktere erkennen. Der Kopf des Vespasian bekundet in den Formen wie im Ausdrucke einen gewissen Grad von Strenge, wogegen in dem Gesichte des Titus die Milde als das vorherrschende Element erscheint.

Vespasian: Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. IX p. 22 n. 1. Titus: Bernoulli II 2 p. 33. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 625 n. 12.

767 (16), 768 (24) Zwei Karyatiden.

Gefunden 1761 bei Monte Porzio zugleich mit zwei anderen Karyatiden, die gegenwärtig in dem rechts hinter der Vorhalle

liegenden Räume aufgestellt sind (n. 769, 770), und mit der vaticanischen Dionysosstatue n. 334 (wo die Fundberichte angeführt sind). An allen vier Karyatiden sind ergänzt die auf die Köpfe gestützten Körbe, die vorderen Teile der Füße und die Plinthen. Nur an zwei Exemplaren n. 767 (16) und 770 (97) haben sich die Köpfe erhalten (ergänzt an n. 16 die Nase und das Kinn, an n. 97 die Nasenspitze). Die Arme sind durchweg modern, abgesehen vom l. Arme der Figur n. 768 (24).

Der moderne Restaurator hat die vier Figuren als frei stehende Korbträgerinnen (Kanephoren) ergänzt. Doch wird diese Auffassung durch den zu Eleusis gefundenen Oberleib einer kolossalen Karyatide widerlegt, die mit ihren verloren gegangenen Gegenstücken dem römischen Bildhauer als Vorbild gedient zu haben scheint (Fig. 39). Auf dem Haupte dieser Figur hat sich das runde schachtelförmige Gerät (*κλῶρη*), welches besonders in dem Kultus der Demeter eine hervorragende Rolle spielte, und auf diesem Gerät ein Fragment eines kalathosartigen Motivs erhalten, das nur als Stütze eines Gebälkes gedient haben kann. Wie an dem eleusinischen Exemplare sind auch an den römischen die Überschläge der Gewänder mit Kreuzbändern gegürtet und ist an der Stelle, an der sich die Bänder kreuzen, eine mit einer medusenartigen Maske geschmückte Agraffe angebracht. Die architektonische Symmetrie, mit welcher die vier Karyatiden behandelt sind, wird durch die verschiedene Stellung der Arme unterbrochen. Drei der Figuren halten beide Arme empor, während an der vierten n. 768 (24) der l. Arm gesenkt und an das Gewand gelegt ist.



Fig. 39.

N. 767 (16) bei Cavaceppi raccolta di statue III 28. Gerhard antike Bildwerke T. 94 (rechts); Prodromus p. 337. Clarac III pl. 442 n. 807 (links). — N. 768 (24) bei Gerhard a. a. O. T. 94 (links). Clarac III pl. 438 F n. 807 A. Reinach répertoire II 2 p. 435 n. 12. Der weiteren bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1558 angeführten Litteratur sind noch Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 66 n. 390 und Röm. Mittheilungen IX (1894) p. 153 beizufügen. Die eleusinische Karyatide: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 242 n. 1. Vgl. Athen. Mittheilungen XVII (1894) p. 137.

Raum rechts hinter der Halle.

769 (91), 770 (97) **Zwei Karyatiden von Monte Porzio.**

S. n. 767, 768.

N. 769 (91) bei Clarac III pl. 442 n. 807 (rechts).

771 (94) **Relief, Siegesgöttin einen Stier opfernd.**

Ergänzt an der Göttin der Kopf, der ganze l. Arm, der r. Vorderarm, der obere Teil des r. Flügels, am Stiere der Kopf und der Nacken.

Die Ergänzung ist verfehlt. Wie sich aus besser erhaltenen Wiederholungen ergibt, faßte die Siegesgöttin den Stier mit der L. an der Schnauze und stieß ihn mit der R. ein Messer in den Bug oberhalb der Stelle, an der unser Exemplar die aus der Wunde herabrieselnden Blutstropfen zeigt. Die häufig und unter mannigfachen Modifikationen wiederholte Komposition scheint die Weiterentwicklung einer Reliefgruppe, welche zu Athen an der Balustrade des Tempels der Nike Apteros (vgl. n. 165) angebracht war.

Zoega II 60. Lajard recherches sur le culte de Vénus pl. XI 3 p. 176. Vgl. Arch. Zeitung VIII (1850) p. 207. Brunn Geschichte der gr. Künstler I p. 418. Ann. dell' Inst. 1865 p. 145. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1440, 1441. Journal of hellenic studies VII (1886) p. 273 ff. Rheinisches Museum XLII (1887) p. 515.

Das Innere des Hauptgebäudes.

Links von der Treppe:

772 (9) Relief, Roma auf Trophäen sitzend.

Ergänzt der l. Zeigefinger, der obere Teil des in der L. befindlichen stabartigen Attributs, der r. Arm abgesehen vom Ellenbogen, das ganze r. Bein nebst dem zerquetschten Helme, auf den der r. Fuß tritt, wie es scheint, auch der Hals, die r. Schulter und der obere Teil der r. Brust. Von dem im Hintergrunde angebrachten Rundtempel ist nur das mit der Figur der Göttin zusammenhängende Stück des Unterbaues und eine unter dem Ellenbogen sichtbare Säulenbasis alt. Der Kopf (ergänzt Nase, Lippen, Stücke des Helmes) ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig. Er scheint im Verhältnis zum Körper zu klein und stimmt in allem Wesentlichen mit dem unter n. 109 besprochenen Pallastypus überein.

Das Relief rührt offenbar von einem öffentlichen Siegesdenkmal, etwa aus hadrianischer Zeit, her. Die Ergänzung der Roma ergibt sich aus Münzbildern. Die Göttin hielt auf der vorgestreckten R. eine Victoria, in der L. einen Speer.

Zoege I 81. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 627 n. 15.

Daneben:

773 (11) Grabstein des Tiberius Julius Vitalis.

Der Stein wird von einigen Gelehrten für ein Ladenschild erklärt, scheint aber nach der Analogie anderer ähnlicher Denkmäler vielmehr ein Grabstein gewesen zu sein. Er ist an der r. Seite verstümmelt, so daß ursprünglich die Büste des Verstorbenen die Mitte einnahm. Dieser letztere hieß nach der auf dem unteren Büstenabschnitt angebrachten Inschrift Tiberius Julius Vitalis und war seines Zeichens ein Metzger. Er ist links in ganzer Figur dargestellt, wie er mit einem Hackmesser einen Schweinskopf spaltet, während über ihm verschiedene andere Teile eines geschlachteten Schweines aufgehängt sind. Die in der Mitte der Platte angebrachte Inschrift MARCIO . SEMPER . EBRIA d. i. «die immer betrunkene Marcio (Nominativ eines Frauennamens)» bereitet der Erklärung große Schwierigkeiten. Vielleicht hat sie ur-

spränglich mit dem Relief nichts zu thun, sondern ist von Jemandem beigelegt, der den Grabstein benutzte, um sich über ein ihm bekanntes trunksüchtiges Weib lustig zu machen.

Zoega I 28. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1851 T. 13, 1 p. 352 ff. Daremberg et Saglio Dictionnaire des ant. I 2 p. 1159. Corpus inscr. lat. VI 2 n. 9501. Jahrbuch des arch. Inst. IV (1889), arch. Anzeiger p. 101—102, p. 156 Anm. 1. Athen. Mittheilungen XVII (1892) p. 202 n. 2.

Auf der Treppe:

774 (885) Fragment eines Niobidenfrieses.

Ergänzt die ganze l. Hälfte der Platte, außerdem an der Artemis der r. Arm, der ganze l. und der größte Teil des r. Unterschenkels, an dem toten Niobiden der r. Vorderarm und sonst unbedeutende Stücke.

Auf dem antiken Teile sieht man Artemis im Begriff, einen Pfeil vom Bogen abzuschleusen, einen verwundeten Niobiden, welcher auf das r. Knie zusammengebrochen ist, von Schmerz durchzuckt den Kopf zurückwirft und mit der R. nach seiner am Nacken befindlichen Wunde greift, außerdem den Hinterkopf, den r. Oberarm und den l. Arm eines toten Niobiden. Wie sich aus besser erhaltenen Wiederholungen ergibt, war der letztere mit dem mittleren Teile des Körpers über ein Felsstück hingestreckt, während der Kopf und die Arme von dem Felsen herabhängen. Da die Figuren auffällig an Typen erinnern, die im Kunstkreise des Pheidias entstanden sind, so scheint es recht wohl möglich, daß dieses Relief, mag auch der Bildhauer die Figuren zum Teil anders angeordnet und in gewissen Einzelheiten modifiziert haben, auf die Darstellung des Niobidenmythos zurückgeht, welche der große athenische Meister an dem Throne des olympischen Zeus angebracht hatte.

Zoega II 104. Stark Niobe T. III 3 p. 173—175. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1877 T. V 2 p. 76, p. 78—81. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1680 Fig. 1760. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1867 (wo weitere Litteratur angeführt ist). Jahrbuch d. arch. Inst. II (1887) p. 172. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 74 n. 105. Furtwaengler Meisterwerke p. 68.

775 (889) Relief, Sinis der Fichtenbeuger.

Ergänzt der l. Arm, abgesehen von der Hand, und die l. obere Ecke der Platte mit den oberen Enden der beiden äußeren Baumzweige.

Ein gewaltiger Mann wilden Aussehens sitzt, trotzig vor sich hinblickend, auf einem Felsen, der durch eine emporkriechende Schlange belebt ist, und legt den l. Arm, dessen Hand auf dem r. Knie ruht, um einen neben dem Felsensitze emporgewachsenen Baum. Die wahrscheinlichste Deutung dieser Figur ist die auf

Sinis, den furchtbaren auf dem Isthmos von Korinth hausenden Riesen, welcher die Vorbeiwandernden tötete, indem er sie an eine umgebogene Fichte anband und dann in die Luft schnellte. Theseus machte seinem Wüten ein Ende, als er von Troizene nach Athen wandernd den Isthmos passierte. Auf der verloren gegangenen l. Seite der Reliefplatte hätten wir uns Theseus zu denken, wie er vor Sinis steht und mit ihm in der dem Kampfe vorausgehenden Unterredung begriffen ist. Das Relief gehörte vielleicht zu einem Cyklus, welcher die Thaten des Theseus darstellte. Die erhaltene Figur ist nicht nur vortrefflich komponiert, sondern zeigt auch eine höchst lebensvolle Ausführung.

Römische Mittheilungen I (1886) p. 247—252. Eine Übersicht über die einschlägige Litteratur bei Milani il mito di Filottete p. 89 not. 3.

776 (890) Relief aus rotem Marmor (rosso antico), kolossale komische Maske.

Wie es scheint, war dieses Relief als Wandinkrustation in einer Badeanlage verwendet und dienten die in dem Mundstücke der Maske angebrachten Löcher dazu, heiße Luft ein- oder ausströmen zu lassen.

Beschreibung Roms III 2 p. 511 n. 5. Braun Ruinen und Museen p. 631 n. 20.

777 (891) Relief, Thanatos (?).

Ergänzt der Hals, der l. Vorderarm mit dem stabförmigen Attribut, das l. Bein, der r. Fuß nebst dem darunter befindlichen Felsboden, der Giebel, welcher sich über dem mit Vasen und Guirlanden geschmückten Friesse erhebt, ein vertikaler Streifen am r. wie am l. Ende der Platte, derartig daß die beiden äußersten Säulen und die beiden auf ihnen ruhenden Stücke des Frieses modern sind. Der der Figur aufgesetzte, an einen Apollotypus erinnernde Kopf (erg. die Nase) ist antik, scheint aber nicht zu dem Körper gehörig.

Ein zarter geflügelter Jüngling steht in matter Haltung, das l. Bein über das r. schlagend, vor einem mit Pilastern geschmückten Gebäude. Die nächstliegende Deutung scheint die auf eine Personifikation des Todes (Thanatos). Die L. würde hiernach das für diese Personifikation bezeichnende Attribut, eine gesenkte Fackel, gehalten (vgl. n. 189) und das Relief die Fassade eines Grabmales verziert haben. Die Amphora, welche auf einem hohen Untersatze neben der Flügelfigur steht, könnte man zu den dem Toten dargebrachten Spenden in Beziehung setzen.

Zoega II 92. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 511 n. 6.

Auf der Treppe:

778, 779 (898) Zwei Reliefs, die puellae Faustinianae.

Nachdem Antoninus Pius, um das Andenken seiner verstorbenen Gattin Faustina zu ehren, Gelder ausgeworfen hatte, damit all-

jährlich Mädchen aus unbemittelten freien Familien Getreide- oder Geldunterstützungen erhielten (*puellae Faustinianae*), gründete Marc Aurel zwei ähnliche Stiftungen, die eine bei der Hochzeit seiner Tochter Lucilla mit Lucius Verus (164 n. Chr.), die andere nach dem Tode seiner Gattin, der jüngeren Faustina (175 n. Chr.). Die beiden Reliefs scheinen sich auf die erstere Stiftung des Marc Aurel zu beziehen. Das eine stellt die Verteilung der Unterstützungen dar. Die Mädchen nähern sich einer Plattform, auf welcher die Kaiserin und eine andere jugendlichere Frauengestalt stehen. Die erstere schüttet aus einem cylinderförmigen Gefäße Getreide in den gebauschten Mantel des ihr zunächst befindlichen Mädchens. Das Profil, soweit es erhalten ist, und die Anordnung des Haares lassen in ihr die Gattin des Marc Aurel erkennen. Die neben ihr stehende weibliche Figur, deren Züge vollständig unkenntlich sind, darf man vielleicht für die Tochter der Kaiserin, Lucilla, erklären und annehmen, daß Mutter und Tochter als Ceres und Proserpina zusammengestellt sind. Die andere Platte zeigt einen Zug von Mädchen, welcher sich nicht wie auf der ersteren von links nach rechts sondern in entgegengesetzter Richtung bewegt. Einige der Mädchen halten Guirlanden.

Zoega I 32, 33. Vgl. Ann. dell' Inst. 1844 p. 20. Braun Ruinen und Museen p. 632 n. 21. Damen des kaiserlichen Hauses als *Ἀμύση νεα*: Corp. inscr. gr. I n. 1703, II n. 2815; als *Ἀρὼ νέη*: III n. 6280 B 6.

780 (898), 781 (899) Zwei Reliefs, Tänzerinnen.

Die beiden Reliefs, die offenbar als Gegenstücke gearbeitet sind, dienen zur Füllung von Wandfeldern, also zu dem gleichen dekorativen Zwecke, dem in der Regel durch die Malerei genügt wurde. Das links eingemauerte zeigt einen häufig von den neu-attischen Reliefkünstlern verwendeten Typus, ein Mädchen, welches vorschreitet, das Tympanon schlagend. Das auf der anderen Platte dargestellte Mädchen scheint eher zu schweben als zu tanzen und schlägt dabei die Becken. Beide Figuren unterliegen in stilistischer Hinsicht ähnlichen Gesichtspunkten wie die Bakchantin n. 572 und scheinen wie die letztere Produkte einer attischen Kunstrichtung, welche, nachdem Pheidias bereits eine freiere Auffassung der Natur angebahnt hatte, noch an einzelnen Elementen des gebundenen Stiles festhielt. Die Tympanonschlägerin zeigt in der Anlage eine nahe Verwandtschaft mit einer Aphroditefigur, deren Entstehung wir um die Mitte des fünften Jahrhunderts annehmen dürfen und über die unter n. 959 die Rede sein wird.

Magnan la città di Roma I T. 67, 68. Zoega I 19. Vgl. Welcker alte Denkmäler IV p. 152, p. 156 Anm. 16. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 13 n. 11. Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der archäol. Gesellschaft in Berlin (1890) p. 117—118.

782 (902) Relief eines Grabmales.

Es versierte das turmartige Grabmal, dessen Ruine noch heutzutage rechts von der nach Tivoli führenden StraÙe in der Vigna dei Sereni vorhanden ist. Ergänzt sämtliche Köpfe der menschlichen wie der Tier-Figuren, an dem links stehenden Manne auÙerdem die l. Hand und der r. Vorderarm, an dem Jünglinge die l. Hand mit dem größten Teil der Maske und der l. Fuß, auch das obere Ende des Thyrsos (von der den Schaft umgebenden Schleife aufwärts) und andere unbedeutende Stücke.

Da solche Reliefs stets in enger Beziehung zu der Individualität der in den Grabmälern beigesetzten Personen stehen, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die links von dem Tische befindliche, mit Tunica und Mantel bekleidete Figur auf den Verstorbenen zu deuten ist. Der ihm gegenüber stehende, nur mit der Tunica bekleidete Jüngling, welcher mit beiden Händen eine große scenische Maske hält, scheint ein Diener. Auf einem zwischen den beiden Figuren befindlichen Tische stehen ein mit Klapperringen versehener Reifen und ein Vogel, den wir uns, da unter ihm ein viereckiger Untersatz angebracht ist, wohl nicht lebend sondern figürlich nachgebildet zu denken haben. An dem Tische ist ein Thyrsos angelehnt, während darunter ein Bock und rechts von dem Manne ein Kaninchen oder ein Hase lagert. Der über der letzteren Figur im Felde angebrachte runde Gegenstand scheint ein Diskos. Mögen sich mancherlei Einzelheiten in dieser Darstellung nicht mit Sicherheit erklären lassen, so ist doch die Bedeutung des Ganzen klar. Das Relief vergegenwärtigt die Lieblingsneigungen des in dem Grabe beigesetzten Römers. Der Thyrsos, der Bock und die scenische Maske beweisen, daß er dem Bacchus nicht nur als ländlichem Gotte sondern auch als dem Vertreter der dramatischen Kunst huldigte. Der Reif und der Diskos deuten auf die gymnastischen Übungen und Spiele, durch welche er seinen Körper stärkte, das hinter dem Manne lagernde Tier, falls es ein Hase ist, auf die Jagd, sollte es ein Kaninchen sein, auf die Zucht dieser Tiere, die schon zu Varros Zeit in Italien nachweisbar ist.

Das ganze Grabmal mit dem Relief ist abgebildet bei S. Bartoli antichi sepolcri T. 48. Das Relief allein: Zoega I 25. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 52. Vgl. Braun Ann. dell' Inst. 1840 p. 135; Ruinen und Museen p. 634 n. 23. Über den Reifen: O. Jahn zu Persius sat. III 51. Ber. d. sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1854 p. 255 Anm. 51. Über das Kaninchen: Hehn Kulturpflanzen und Haustiere 4. Aufl. p. 371 ff.

Das obere Stockwerk.

Erstes Zimmer.

783 (917) Statue, Satyr mit Schlauch.

Angeblich gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 163). Ergänzt die Nasenspitze, der Daumen und Zeigefinger der r. Hand, die Mündung des Schlauches, die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Der Satyr ist, wie sein schwankender Gang und sein stupides Lächeln beweisen, betrunken und läßt infolgedessen den Schlauch auslaufen. Offenbar diente die Statue als Brunnenfigur und war der Schlauch durchbohrt, um einem Wasserstrahl Durchgang zu verstatten, wie es an dem Schlauche der gegenüberstehenden Seilenstatue (Museumsnummer 924) der Fall ist.

Clarac IV pl. 704 C n. 1780. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1505.

784 (915) Stark restaurierte Statue des die Sehne in den Bogen einspannenden Eros.

Vgl. n. 437.

Clarac IV pl. 644 B n. 1471 C. Vgl. Schwabe observationum archaeologicarum particula I (Dorpat 1869) p. 1 A. Klein Praxiteles p. 230 n. 5.

785 (909) Basis oder Altar, Apollon und seine Attribute.

Der idyllische Eindruck der ländlichen Kapellen und der damit verbundenen heiligen Bäume gab seit der hellenistischen Zeit der Poesie wie der bildenden Kunst zahlreiche Anregungen (vgl. n. 852, 901, 989, 992, 995, 1121, 1122, 1154). Auf der Vorderseite unseres Steines ist ein derartiges Heiligtum des Apoll dargestellt. Es besteht aus einem von zwei korinthischen Säulen getragenen Architrav und einem darunter befindlichen Lorbeerbaum, dessen Zweige sich über den Architrav erstrecken. Davor steht Apoll, mit der L. die Saiten seiner Schildkrötenlyra zusammenfassend, in der gesenkten R. das Plektron. Neben ihm lehnt sein Köcher, dessen vordere Abteilung den in einen Greifenkopf auslaufenden Bogen enthält, während die hintere mit Pfeilen gefüllt ist. Die auf dem Architrave stehende Vase hat man vermutlich als ein

dem Gotte dargebrachtes Weihgeschenk aufzufassen. Die linke Nebenseite zeigt einen reich verzierten Dreifuß, auf dessen Plinthe der dem Apoll heilige Rabe sitzt, die rechte die auf derartigen Denkmälern häufig vorkommenden Opfergeräte, einen Krug und eine Schale. Auf der gegenwärtig unsichtbaren Rückseite ist ein anderes apollinisches Tier, ein rückwärts blickender Greif, dargestellt. Da der obere Teil des Steines fehlt, läßt es sich nicht entscheiden, ob wir es mit einer Basis oder einem Altare zu thun haben.

Zoega II 98. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 640 n. 28. Über das ländliche Heiligtum und den heiligen Baum: Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 297 ff.

786 (906) Statue des Stephanos.

Gefunden 1769 (*Anecdota litteraria ex mss. cod. eruta III, Romae 1774, p. 468*). Ergänzt der ganze obere Teil des Schädels mit einem großen Stücke der Haarbinde, die über die Stirn herabfallenden Löckchen, die Nasenapitze, der r. Arm, der vordere Teil des l. Unterarmes wie des r. Fußes, die Zehen des l. Fußes abgesehen von der kleinen, ein großer Teil der Plinthe.

Die Statue ist durch die an dem Stamm angebrachte Inschrift bezeichnet als ein Werk des Stephanos, Schülers des Pasiteles. Die Schule, aus welcher diese Figur hervorgegangen ist, läßt sich durch drei Generationen verfolgen. Sie beginnt, soweit unser Wissen reicht, mit Pasiteles, einem zur Zeit des Pompejus lebenden Künstler, der in verschiedenen Techniken, in Marmor, Silber, Erz, Gold und Elfenbein arbeitete und sich außerdem auch als Kunstschriftsteller hervorthat. Seinen Schüler Stephanos, dessen Thätigkeit bis in das erste Jahrhundert n. Chr. herabgereicht haben wird, kennen wir durch eine flüchtige Erwähnung des Plinius (n. h. 36, 33) und durch die Albanische Statue, einen Schüler des Stephanos, Menelaos, durch eine im Museo-Boncompagni befindliche Gruppe (n. 932). Die Bedeutung und Leistungsfähigkeit dieser Schule sind vielfach überschätzt worden. Die ihr angehörigen Künstler waren mehr reproduzierend als produzierend thätig. Sie kopierten Typen aus den verschiedensten Zeiten und verstiegen sich bisweilen zu Mischbildungen bedenklicher Art, indem sie die von ihnen kopierten Figuren mit fremden Köpfen ausstatteten oder zwei ursprünglich von einander unabhängige Figuren in mehr oder minder mechanischer Weise zu einer Gruppe vereinigten. Die Formengebung, die wir an der Statue des Stephanos wahrnehmen, der Typus des Kopfes, die Körperbildung, für welche die hochgezogenen Schultern und die übermächtig gewölbte Brust bezeichnend sind, das Standmotiv — alles dies erklärt sich auf das natürlichste, wenn wir in dieser Statue eine Kopie nach einem

griechischen Originale aus dem zweiten Drittel des fünften Jahrhunderts erkennen. Will man dabei dem Stephanos eine gewisse Selbständigkeit zugestehen, so darf man höchstens annehmen, daß er in seiner Kopie die herbe Frische, mit der in dem archaischen Vorbilde die Oberfläche behandelt war, absichtlich oder unabsichtlich etwas verflacht und verglättet hat. Das Original scheint eine Bronzefigur aus der vorpolykletischen Entwicklung der peloponnesischen Kunst gewesen zu sein, einer Entwicklung, als deren Hauptvertreter wir den Argiver Hagelaidas kennen. Man wird dabei zunächst an die Idealfigur eines siegreichen Athleten denken. Die Binde, welche das Haupt umgibt, wäre bei einer solchen Figur ganz angemessen. Die Hände kann man sich recht wohl mit den in der Palaistra gebrauchten Geräten, Striegel, Salbfläschchen und Schwamm, ausgestattet denken.

Ann. dell' Inst. 1865 Tav. d'agg. D p. 58 ff. Kekulé die Gruppe des Künstlers Menelaos T. II 2 p. 20 ff. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II* p. 473 a. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1191 Fig. 1391. Arch. Zeitung XXXVI (1878) T. 15 p. 123 ff. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 301. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 661 Fig. 346. Reinach répertoire II 2 p. 588 n. 9. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 225 und bei Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 374. Vgl. Athenische Mittheilungen IX (1884) p. 250 ff. Römische Mittheilungen II (1887) p. 98—99. Fünfzigstes Winckelmannsprogramm der arch. Gesellschaft zu Berlin (1890) p. 117—118. Furtwaengler Meisterwerke p. 404, p. 688.

In der Mitte des Zimmers:

787 (905) Sitzbild des Apollon.

Ergänzt von Cavaceppi an der Figur des Gottes der Kopf nebst dem Halse, beide Hände, die Schlange, das r. Knie, der l. Fuß, außerdem die Zunge des Löwen und andere unbedeutende Stücke. Cavaceppi hat, wie er es öfter zu thun pflegte, um seinen Ergänzungen einen antiken Charakter zu geben, an dem von ihm gearbeiteten Kopfe die Nase abgebrochen und dann wieder angesetzt.

Apoll ist als pythischer Gott dargestellt, auf seinem Dreifuß sitzend und die Füße auf den delphischen Omphalos wie auf einen Schemel stützend. In der R. kann er eine Schale, in der L. einen Lorbeerzweig gehalten haben. Über den Dreifuß und den Omphalos fällt eine netzartig aus Wollbinden zusammengeknotete Decke, die an dem Omphalos von einer breiten Binde umgeben ist. Der links unten zwischen dem Omphalos und der Dreifußstütze in ganz flachem Relief wiedergegebene Gegenstand wird von einigen Gelehrten für ein Lustrationsgefäß erklärt. Andere erkennen darin ein Vorlegeschloß und nehmen an, daß dasselbe zur Festigung der Hülle gedient habe, welche die heiligen Geräte bedeckt. Zwischen den Dreifußstützen liegt ein Löwe. Wir kennen nur noch ein Beispiel, daß dieses Tier zu Apoll in Be-

ziehung gesetzt wurde. In der lykischen Stadt Patara nämlich standen Statuen des Zeus und des Apoll, begleitet von Löwen, alles dies Werke, die von einigen dem Pheidias, von anderen dem Bryaxis zugeschrieben wurden. Auf dem Teile der Decke, welcher die Rückseite des Dreifusses überzieht, ist in flachem Relief ein glattes, parallelogrammförmiges Motiv angebracht, für welches man bisher noch keine befriedigende Erklärung gefunden hat.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 12 n. 137. Overbeck Kunstmythologie IV p. 231 ff.; Atlas XXIII 30. Der von Overbeck angeführten Literatur sind beizufügen Guignaut rel. de l'ant. pl. 75 n. 230 c und Braun Ruinen und Museen p. 699 n. 92. Die Statuen in Patara: Clemens Al. protr. IV 47 p. 41 P.

Im fünften Zimmer auf der nach der Gartenmauer gerichteten Seite:

788 (960) Relief, männlicher Porträtkopf.

Ergänzt die 1. Seite und der obere Teil des Grundes.

Das Relief gehörte im sechzehnten Jahrhundert dem Kardinal Jacopo Sadoletto († 1547), welcher darin ein Porträt des Satyrikers Persius erkannte. Diese Benennung, die bis zur Zeit Winckelmanns allgemeinen Beifall fand, bedarf kaum einer besonderen Widerlegung. Aulus Persius Flaccus starb 62 n. Chr., noch nicht dreißig Jahre alt, während unser Porträt offenbar einen Mann reiferen Alters darstellt. Außerdem wird Persius keinen Vollbart getragen, sondern sein Gesicht, der damaligen Mode entsprechend, vollständig rasiert haben. Die feine aber trockene Ausführung weist auf die Zeit Hadrians oder der Antonine hin. Der das Haupt umgebende Epheukranz nötigt keineswegs zu der Annahme, daß ein Dichter dargestellt sei. Vielmehr kann man darin mit gleichem Rechte ein Symbol des „neuen Dionysos“ (vgl. n. 226) erkennen und demnach das Porträt auf einen siegreichen Herrscher oder Heerführer deuten.

Die älteste Abbildung bei Fulvius Ursinus *imagines* p. 46. Bellori *illustrum philosophorum poetarum rhetorum et oratorum imagines* T. 58. Zoega II 115. Vgl. Winckelmann *Geschichte der Kunst* XI 3 § 6. Braun *Ruinen und Museen* p. 676 n. 60.

789 (957) Relief aus Palombino (vgl. n. 462).

Wie es scheint schon im sechzehnten Jahrhundert gefunden, im siebzehnten Jahrhundert im Palazzo Farnese.

Das Relief gehört zu derselben Kategorie und unterliegt den gleichen Gesichtspunkten wie die *Tabulae iliacae* (n. 462—464). In der oberen Abteilung ist Herakles dargestellt, den Skyphos in der L., ruhend auf einer mächtigen Löwenhaut, umgeben von ausgelassenen Satyrn und Bakchantinnen. Offenbar wird er in seiner Ruhe gestört durch das ungebührliche Betragen eines hinter ihm befind-

lichen Satyrs, gegen dessen Angriffe sich eine Bakchantin mit dem Thyrsos verteidigen muß. Während sich Herakles schwerfällig und mit verdrießlichem Ausdrucke nach dem Paare umwendet, benutzt ein Satyrjüngling diesen günstigen Augenblick, um aus dem Skyphos des Heros einen tüchtigen Zug zu thun (vgl. n. 867). Beinahe alle dargestellten Figuren sind durch beigeschriebene Inschriften bezeichnet. In der unteren Abteilung sieht man Nike im Begriff, einer vollständig bekleideten Frauengestalt, welche in der L. eine Fackel hält, zur Spende einzugießen; hinter der Fackelträgerin tritt Herakles heran und streckt mit der R. eine Schale vor, um sich ebenfalls von der Siegesgöttin einschenken zu lassen. Vor Nike steht ein brennender Altar, dessen Reliefschmuck Apoll die Kithara spielend und zwei Musen, Chariten oder Horen erkennen läßt. Also findet die Handlung in einem Heiligtume des Apoll statt und zwar, wie sich aus der Inschrift der vor Herakles befindlichen Dreifußbasis ergibt, in dem thebanischen Heiligtume des ismenischen Apoll, dessen Priester (*δαφναφόρος*) Herakles als Knabe gewesen war. Ob die Frau, welche als Vermittlerin zwischen Herakles und der Siegesgöttin auftritt, für des ersteren Mutter Alkmene oder für eine Priesterin des ismenischen Apoll zu erklären ist, läßt sich schwer entscheiden. Die in Prosa abgefaßten Inschriften, welche auf den die untere Darstellung umgebenden Pfeilern, und die Hexameter, die auf dem Sockel eingraviert sind, geben eine Übersicht über die Thaten des Herakles.

O. Jahn griechische Bilderchroniken T. V p. 6—8 (wo die ganze ältere Literatur angeführt ist), p. 39—58, 61, 62—64, 68—75, 78 ff., 82, 83, 84 ff., 88, 89, 123. Vgl. Roscher Lexikon der Mythologie I p. 2251.

790 (958) Inschriftlich bezeichnete Hermenbüste des Quintus Hortensius.

Gefunden um 1767. Vormalig in dem bei Frascati gelegenen Camaldulenserklöster (Corp. inscr. lat. VI n. 1309 mit Addenda n. 31595). Ergänzt die Nase und Splitter an den Ohren, der Oberlippe und dem Kinne.

Nach der auf der Brust eingemeißelten, von hervorragenden Epigraphikern als unverdächtig anerkannten Inschrift stellt diese Herme Quintus Hortensius (geb. 114, gest. 50 v. Chr.) dar, der in Rom vor dem öffentlichen Auftreten des Cicero für den bedeutendsten Redner galt und längere Zeit dem Cicero den Vorrang streitig machte. Doch ist sie leider eine sehr mittelmäßige Arbeit und wird demnach schwerlich ein erschöpfendes Bild von der dargestellten Persönlichkeit geben.

Bernoulli römische Ikonographie I T. VI p. 98. Ann. dell' Inst. 1882 Tav. d'agg. L. p. 61—70. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 704 Fig. 762.

791 (952) Bronzestatuetten des Apollon Sauroktonos.

Gefunden in einem unter der Kirche S. Balbina gelegenen Weinberge. Ergänzt der Baumstamm.

Obwohl die Ausführung zu wünschen übrig läßt und namentlich die Beine zu kurz wie zu massig ausgefallen sind, verdient die Figur doch Beachtung, da sie in demselben Materiale ausgeführt ist, wie das Original, der Apollon Sauroktonos des Praxiteles. Vgl. n. 198.

Rayet mon. de l'art antique II pl. 47. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1400 Fig. 1550. Brunn und Arndt Denkmäler n. 334. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 286 Fig. 146. Reinach répertoire II 1 p. 100 n. 3. Vgl. Winkelmann Geschichte der Kunst VII 2 § 21, XI 3 § 17 (mit den Anmerkungen von Meyer-Schulze); mon. ant. ined. II p. 46. Braun Ruinen und Museen p. 676 n. 61. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1214 (wo sich die falsche Angabe findet, daß die Statuette bei Winkelmann mon. ant. ined. T. 40 und Clarac pl. 486 A n. 905 E publiziert sei). Overbeck Kunstmithologie IV p. 235 n. 3. Klein Praxiteles p. 110 III.

792 (951) Inschriftlich bezeichnete Büste des Isokrates.

Ergänzt die Nasenspitze und die Schulterstücke.

Daß dieses Porträt ursprünglich Büstenform hatte, ergibt sich aus der von vorspringenden Rändern umgebenen Inschrifttafel, die an keiner antiken Herme nachweisbar ist. Die Hermenform wurde dem Marmor erst von dem modernen Ergänzter gegeben, der darauf ausging, das Porträt des Isokrates zu einem Gegenstücke der Hortensiusherme (n. 790) zu machen. Die beiden Porträts haben nichts mit einander zu thun. Sowohl der Marmor wie die Weise der Ausführung ist verschieden. Der Ausdruck des wohlgebildeten Kopfes läßt eine Eigenschaft des Isokrates (geb. 436, gest. 338 v. Chr.) mit besonderer Deutlichkeit erkennen, nämlich die große Schüchternheit, welche ihn verhinderte als Redner öffentlich aufzutreten und Veranlassung war, daß er seine Thätigkeit im wesentlichen auf den Unterricht in der Beredsamkeit wie auf die Abfassung von Prunkreden beschränkte.

Visconti Iconografia greca I T. XXVIII^a 3, 4 p. 324. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 762 Fig. 818. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 135. Vgl. Ann. dell' Inst. 1882 p. 61—63, p. 68.

793 (949) Bronzestatuetten der Pallas.

Vormals der Königin Christine von Schweden gehörig. Deutlich als ergänzt erkennbar sind der r. Arm und die Plinthe.

Die Figur gehört zu den aus der Athena Parthenos des Pheidias abgeleiteten Typen. Sie unterscheidet sich von dem berühmten Vorbilde in dem Helmschmucke, der Form der Aegis, der Anordnung des Gewandes wie in dem Standmotive (vgl. be-

sonders n. 914). Ihre Wirkung wird dadurch beeinträchtigt, daß der abgebrochene untere Teil schlecht an den oberen angesetzt ist.

Causeus Romanum Museum I sect. II T. XVI. Montfaucon l'antiqué expliquée I 1 pl. LXXXIX s. p. 139. Clarac III Pl. 457, 545. F. Lenormant la Minerve du Parthénon (extr. de la Gazette des beaux-arts 1860) p. 28. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 677 n. 62. Abhandlungen der philol.-hist. Cl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften VIII (1888) p. 576 d. Die Angabe, daß die Figur im Codex Pighianus f. 263 (Ber. der sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 181 n. 26) gezeichnet sei, ist falsch: Monatsberichte der Berliner Akademie 1871 p. 461 n. 2.

794 (948) Relief, Satyr und Mainade.

Ergänzt der untere Teil der Mainade von etwas unter der Gürtelgegend abwärts, der l. Unterschenkel des Satyrs, die Beine des Panthers abgesehen von dem oberen Stücke des r. Vorderbeins.

Ein gehörnter Satyr und eine Mainade sind in wild orgiastischem Tanze begriffen, während zwischen ihnen munter ein Panther einherspringt. Die Mainade schwingt mit dem gewaltsam über den Kopf gebogenen l. Arm einen Thyrsos. Der Satyr hält in der R. einen von drei Scheiben umgebenen Stab, der, wie es scheint, einen Kottabosständer darstellen soll, und schwingt in der erhobenen L. eine Schale, durch deren Henkel er den Zeigefinger durchgesteckt hat, wie es beim Kottabossspiele üblich war, wenn man den Wein aus der Schale schleuderte. Wenn der Kottabosständer nicht genau die Form zeigt, die wir durch erhaltene bronzene Exemplare wie durch attische Vasenbilder kennen, so erklärt sich dies daraus, daß unser Relief aus einer Zeit datiert, in der das Kottabosspiel aus der Mode gekommen war und die Künstler keinen klaren Begriff von dem dabei gebrauchten Geräte hatten. Der am oberen Rande angebrachte, mit Bukranien, Rosetten und Schalen verzierte Streifen deutet auf eine friesartige Verwendung der Platte.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 43, 544. Philologus XXVI T. IV 4 p. 237, wo Anm. 148 die weitere Litteratur angeführt ist. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II T. XVIII Fig. 981 p. 848. Vgl. Friederichs-Walters Bausteine n. 1883. Römische Mittheilungen I (1886) p. 242. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 108 n. 44.

795 (945) Bronzener Pallaskopf auf einer, wie es scheint, antiken aber nicht zugehörigen Alabasterfigur.

Ergänzt die Sphinx und die Greife auf dem Helme.

Der schöne Kopf giebt mit geringfügigen Abweichungen einen der Kunst des Pheidias nahestehenden Athenatypus wieder, den wir im besonderen durch eine Statue der Hopeschen Sammlung kennen.

Clarac pl. 462 C n. 902. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 111—112.

796 (942) Statuette des Diogenes.

Ergänzt die Nase, beide Arme vom Biceps abwärts, beinahe das ganze l. Bein, der r. Unterschenkel, die Füße, der Stamm, der Hund, die Plinthe.

Dafs sich die Figur mit der L. auf einen Stab stützte, ergibt sich aus der ganzen Bewegung des Körpers. Die Benennung als Diogenes hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Einerseits zeigt die Statuette die gleiche Körperbildung und eine ähnliche gekrümmte Haltung wie die auf einem Relief (n. 853) dargestellte, sicher beglaubigte Figur des Diogenes, an welcher allerdings der Kopf von moderner Hand herrührt. Ausserdem stimmt sie in jeder Hinsicht zu dem Bilde, unter welchem uns dieser Philosoph in der Überlieferung entgegentritt. Der mürrisch-höhnische Ausdruck, der scharf beobachtende Blick, das ungepflegte Haupt- und Barthaar, der Körper, dem man es ansieht, dafs er schlecht genährt und gymnastisch nicht ausgebildet ist, alles dies pafst vortrefflich auf den Mann, welcher die von Antisthenes (vgl. n. 291) vertretene Ansicht, dafs die Bedürfnislosigkeit das höchste Gut sei, rückhaltslos im Leben durchführte, sich über alle öffentlich geltenden Sitten hinwegsetzte und von Platon als »ein rasender Sokrates« bezeichnet wurde. Nach dem raffinierten Naturalismus, mit dem besonders der Körper behandelt ist, scheint das Original nicht zu Lebzeiten des Diogenes († 323 v. Chr.), sondern erst in der Diadochenzeit gestaltet. Diogenes wird sich nicht nackt, wie ihn die Statuette wiedergibt, sondern wenigstens mit Lumpen bekleidet in der Öffentlichkeit gezeigt haben. Der Künstler hat ihn nackt dargestellt, um die Individualität des cynischen Philosophen auch in der Körperbildung zu scharfem Ausdruck zu bringen.

Der bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1323 angeführten Litteratur sind beizufügen: Schuster über die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. I 7, 7a p. 11 n. 7. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 136 n. 492. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 428 Fig. 475, 476. Brunn und Arndt griech. u. röm. Porträts n. 321, 322. Reinach repertoire II 2 p. 569 n. 10.

797 (936) Verhüllte Pallasstatuette.

Ergänzt der r. Arm mit dem ihn bedeckenden Gewande.

Die Göttin steht da, indem sie mit der L. den Schild dicht vor die Brust hält und den r. Arm erhebt, dessen Hand, wie es scheint, einen Speer fafste. Über sie ist ein mit einem langen Überschlage versehener Chiton geworfen, der, oben zugenäht, die ganze Figur verhüllt, abgesehen von dem r. Vorderarm, welcher aus dem Seitenschlitze des Gewandes herausragt. Da das Idol der Athena Polias bei den attischen Plynterien und Kallynterien

verhüllt wurde, hat man die Statuette aus diesem Brauche erklären wollen. Doch widerspricht dieser Auffassung der Umstand, daß die Göttin ruhig dasteht, während das Idol der Polias die Lanze schwang. Geradezu ungeheuerlich ist die Deutung auf Athena Skiras, deren Idol beim Feste der Skirophorien mit weißer Farbe übertüncht worden sei; denn ein derartiger Anstrich und die unserer Figur eigentümliche Verhüllung sind ja ganz verschiedene Dinge. Die Statuette bleibt vor der Hand ein archäologisches Rätsel.

Clarac III pl. 457 n. 903. Gerhard *ges. akademische Abhandlungen* I T. XXIV 3 p. 245, p. 357 n. 3. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 677 n. 63. Bernoulli über die Minervestatuen p. 30. Über die Athena Polias: *Boscher Lexikon der Mythologie* I p. 687—688. Michaelis *altattische Kunst* Anm. zu p. 8. *Jahrbuch des arch. Inst.* VIII (1893), arch. Anzeiger p. 145. Vgl. Euripides *Elektra* 1254—1257.

798 (933) Bronzestatuetten des Herakles.

Vormals im Besitze der Giustiniani. Ergänzt vielleicht der Felsen, auf den die Keule gestützt ist.

Sie giebt einen ähnlichen Typus wieder wie die unter dem Namen des Farnesischen Herakles bekannte Kolossalstatue. Doch unterscheidet sie sich von der letzteren in vorteilhafter Weise durch die maßvollere Behandlung der Muskulatur und fehlt ihr der Ausdruck physischer Ermattung, der in der Kolossalstatue mit großem Nachdruck hervorgehoben ist. Der Held ruht aus, ohne eine besondere Ermüdung zu zeigen. Die R. ist nicht wie an der Farnesischen Statue auf den Rücken gelegt, sondern an die Hüfte gestützt; der l. Unterarm hängt nicht schlaff an der Keule herab, sondern ist leicht vorgestreckt und scheint ein Attribut, etwa die Hesperidenäpfel, gehalten zu haben. Der Stil deutet auf ein Original aus dem vorgerückten vierten Jahrhundert v. Chr. Da eine in Florenz befindliche Wiederholung der farnesischen Statue inschriftlich als ein Werk des Lysippos bezeichnet ist, wird die Erfindung dieses Heraklestypus in der Regel dem Lysippos zugeschrieben. Doch ist die Echtheit jener Inschrift nicht über allen Zweifel erhaben. Außerdem stößt die Annahme, daß es sich um eine Schöpfung des Lysippos handle, auf die Schwierigkeit, daß einige Wiederholungen eine schlichtere Behandlung der Oberfläche zeigen als diejenige, welche durch den Apoxyomenos (n. 82) für diesen Meister bezeugt ist. Die Ausführung der Albanischen Figur ist so vorzüglich, daß nichts dagegen spricht, sie einem hellenistischen Bronzekünstler zuzuschreiben.

Galleria Giustiniana I 13. Reinach *répertoire* II 1 p. 209 n. 4. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 515 n. 3. Stephani *der ausruhende Herakles* p. 162 (414)

n. 4. Roscher Lexikon der Mythologie I p. 2173. Über die Florentiner Statue
Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 186 (vgl. daselbst n. 40).

799 (964) Aisopos.

Ergänzt der vordere Teil der Nase und die r. Schulter.

Die Bildnisse des Aisop beruhen auf keiner ikonischen Grundlage, sondern sind, wie die des Homer (vgl. n. 487—489, 503—505) und der sieben Weisen (vgl. n. 285, 286), freie Erfindungen der Künstlerphantasie. Der Meister, welcher den vorliegenden Typus schuf, hielt an der volkstümlichen Überlieferung fest, daß Aisop misgestaltet gewesen sei, und ging darauf aus, in dem Kopfe das Wesen der altgriechischen Fabel zu veranschaulichen, einer Dichtungsgattung, welche unter der Form von witzigen und sinnigen Erzählungen allerlei Lebenserfahrungen zum Verständnis bringt. Burckhardt bezeichnet unsere Figur treffend als einen konzentrierten Idealtypus des geistvollen Buckligen. Die wohlgebildete Stirn deutet auf eine hervorragende Intelligenz, während die feinen Falten, von denen sie in vertikaler wie in horizontaler Richtung durchzogen ist, die mannigfache Bewegung vergegenwärtigen, welche durch die verschiedenen Eindrücke und Stimmungen in der Stirnhaut hervorgerufen wird. Aufmerksam und wie beobachtend blicken die klugen Augen in die Welt. Besonders wirksam ist hierbei die Behandlung der Iris und der Pupillen, die nicht, wie es in der späteren Kaiserzeit üblich war, in schablonenhafter Weise eingearbeitet sondern durch wohlberechnete, zarte Meißelstriche angedeutet sind. Um den feinen Mund spielt ein ironischer Zug, der jedoch durch den Ausdruck einer gewissen Gutmütigkeit gemildert erscheint. Das Interesse, welches der geistvolle Kopf erregt, versöhnt uns mit dem Wagestück, das der Künstler unternahm, indem er den verkrüppelten Körper nackt wiedergab. Die Auffassung und der Stil beweisen, daß dieser Typus nicht vor der Zeit Alexanders des Großen entstanden sein kann. Man hat darauf hin die Frage aufgeworfen, ob er nicht zu einem der beiden Meister, Lysippos oder dessen Schüler Aristodemos, in Beziehung zu setzen sei, welche die Überlieferung als Bildner von Aisoposstatuen namhaft macht. Der vorgeschrittene Naturalismus unserer Figur würde besser auf den jüngeren als auf den älteren der beiden Bildhauer passen. Doch ist uns die Künstlerindividualität des Aristodemos vollständig unbekannt und läßt sich somit die Vermutung, daß er der Schöpfer dieses Aisopostypus gewesen sei, in keiner Weise begründen.

Visconti Iconografia greca T. XII, vol. I p. 153—160. Mon. dell' Inst. III T. XIV 2, Ann. 1840 p. 94—96. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 35 Fig. 38. Beinach repertoire II 2 p. 569 n. 11. Vgl. Burckhardt der Cicerone I^s p. 152 g. Friederichs-Walters Bausteine n. 1324.

Im zweiten Zimmer auf der nach dem Garten gerichteten Seite:

800 (991) Zwei Fragmente antiker Reliefs.

Da die beiden Fragmente um 1770 in Tivoli gleichzeitig und an derselben Stelle gefunden sein sollen, hat sich der bekannte Kupferstecher Piranesi, der gelegentlich auch als Bildhauer dilettierte, den Scherz erlaubt, die beiden Stücke, die augenscheinlich nichts mit einander zu thun haben, unter Beifügung eines modernen Grundes zu einem Ganzen zu vereinigen. Das links eingesetzte Fragment rührt von einem altgriechischen Relief fortgeschrittenen archaischen Stiles her. Man sieht darauf eine sitzende Frau, unter deren Sessel ein Hase gelagert ist (modern der obere Teil des Schädels, die Nase, das Kinn, beide Hände mit ihren Attributen, beide Beine von der Mitte der Oberschenkel abwärts, die Spitze der Sessellehne und die vordere Sesselstütze). Ob dieses Relief ein Votiv- oder ein Grabrelief war, läßt sich nicht entscheiden. In dem ersteren Falle würde die sitzende Frauengestalt für Aphrodite, der Hase für das dieser Göttin heilige Tier, in dem letzteren die Frau für die Verstorbene, der Hase für eines ihrer Lieblingshaustiere zu erklären sein. Das rechts eingefügte Fragment stammt von einem archaisierenden Relief, welches eine weibliche Figur, vermutlich Pallas, auf ein Thymiaterion zuschreitend darstellte. Antik sind nur die untere Hälfte der Figur (von den Hüften abwärts) mit dem vorderen Stücke der l. Hand und die unteren zwei Drittel des Thymiaterions; jedoch sind auch diese Stücke von dem modernen Bildhauer stark übergegangen.

Die Platte in ihrem gegenwärtigen Zustande: Raffet *saggio di osservazioni sopra un basso-rilievo della villa Albani*, diss. II (Rom 1821) p. 21 ff. Percher et Fontaine *fragments antiques de sculpture* pl. 3. Das altgriechische Fragment: Zoega II 112. Müller-Wieseler *Denkm. der alten Kunst* II 24, 257. Roscher *Lexikon* I p. 399, p. 410. Das archaisierende Fragment (restauriert): Quatremère de Quincy *le Jupiter olympien* pl. I 1 p. 20. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 536. Arch. Zeitung XXIX (1872) p. 138 Anm. 6. Kekulé *das akademische Kunstmuseum in Bonn* p. 11 n. 39 b. Bernoulli *Aphrodite* p. 51 n. 49, p. 61. Hauser *die neuattischen Reliefs* p. 62 n. 90, p. 128.

801 (993) Fragment eines Sarkophagdeckels, Pflege des Dionysosknaben.

Der kleine Dionysos ist im Begriff, seine Ärmchen um den Hals der Nymphe zu schlingen, auf deren Schoß er sitzt, als fürchte er sich, einer anderen Nymphe übergeben zu werden, welche vor jener steht und die Arme ausstreckt, wie um das Kind in Empfang zu nehmen. Die ebenso klar wie anmutig komponierte Gruppe weist auf ein vorzügliches Original zurück. Hinter der Nymphe, welche die Arme vorstreckt, steht eine

andere, die ihren Blick auf den Dionysosknaben richtet. Weiter rechts sieht man Seilen, wie er mit dem Ausdrücke freudigen Erstaunens vorschreitet, um den jungen Gott zu begrüßen. Über seinem Rücken ragt ein jugendlicher Satyr hervor. Die von der Hauptgruppe abgewendete weibliche Figur, welche am l. Ende des Fragments erhalten ist, beweist, daß der Sarkophagdeckel zum mindesten noch eine auf die Geburt oder die Pflege des Dionysos bezügliche Scene enthielt (vgl. n. 451).

. Zoega II 73. Vgl. Ann. dell' Inst. 1842 p. 28. Braun Ruinen und Museen p. 667 n. 53.

802 (985) Grabrelief, Kampf eines athenischen Ritters.

Gefunden um 1764 in der unweit des Gallienusbogens gelegenen Vigna Caserta. Pentelischer Marmor. Ergänzt — in sehr störender Weise — die Nase und Unterlippe des ausfallenden Jünglings, das r. Ohr des Pferdes.

Dieses Denkmal gehört zu den schönsten und größten griechischen Grabreliefs, welche sich erhalten haben. Man begreift, daß es die Begierde kunstliebender Römer reizte und infolge dessen aus Attika nach Rom entführt wurde. Angesichts seiner bedeutenden Dimensionen kann man schwanken, ob es das Grab eines einzelnen oder ein Massengrab mehrerer in einer und derselben Schlacht gefallenen, athenischen Ritter verzierte. Das Relief stellt einen jungen Ritter dar, der soeben vom Pferde herabgesprungen ist, das sich aufbäumende Tier mit der L. am Zügel hält und mit der R. ausholt, um dem vor ihm niedergefallenen Feinde, der sich mit dem unter der Chlamys geborgenen l. Arm zu decken sucht, den tötlichen Streich zu versetzen. Den Zügel des Pferdes und das von dem Jünglinge geschwungene Schwert haben wir uns aus Metall gearbeitet zu denken. Der Kopf des Ritters ist kein ikonisches Porträt sondern ein attischer Idealtypus. Der Künstler hat der Wirklichkeit nur insoweit Rechnung getragen, als er die Figur nicht nackt, sondern mit Chiton und Chlamys bekleidet, also in der für die athenischen Ritter bezeichnenden Tracht, darstellte. Der Reliefgrund ist hinter dem Vorderteile des Pferdes stark vertieft. Hierdurch gewinnt die Bewegung des edlen Tieres an Klarheit wie an Leben und wird zugleich dem für das Relief der Blütezeit maßgebenden Gesetze genügt, nach welchem die figürlichen Motive nicht über die Ebene heraustreten, die der ursprünglichen Vorderfläche des geglätteten Marmorblockes entspricht. Das Relief scheint einem Übergangsstadium von der Kunst des Pheidias zu derjenigen des vierten Jahrhunderts anzugehören. Das Pathos ist noch sehr maßvoll ausgedrückt. Es äußert sich nur in den etwas zusammengepreßten Lippen des

Ritters und in den wie zu einer leisen Klage geöffneten seines Feindes. Hingegen erinnert der kühne Wurf der den Ritter umflatternden Chlamys bereits an den Fries des halikarnassischen Mausoleums.

Zoega I 51. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 437. Weiteres bei Friedrichs-Wolters Bausteine n. 1004 (vgl. n. 1122). Vgl. noch Wilamowitz-Moellendorf aus Kydathen p. 85. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 105.

803 (988) Archaistisches Relief, Götterauzug.

Ergänzt die l. untere Ecke der Platte mit dem unteren Teile des Altars, der unteren Hälfte des r. Unterschenkels und dem vorderen Teile des l. Fußes des Hermes.

Zwei Götter und zwei Göttinnen schreiten auf einen brennenden Altar zu, voraus Hermes, der mit der R. einen einfachen, nicht wie gewöhnlich mit Schlangen und Flügeln ausgestatteten Stab erhebt, hinter ihm Pallas, Apoll und Artemis. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß die Platte zum mindesten auf der l. Seite unvollständig ist und daß auf dem fehlenden Stücke andere Götter dargestellt waren, welche den vier erhaltenen entgegenkamen. Die dem archaischem Stile eigentümliche Zierlichkeit ist stark übertrieben. In merkwürdig gekünstelter Weise sind besonders die Falten der Mäntel, mit denen die beiden Götter bekleidet sind, und der weiblichen Obergewänder behandelt.

Zoega II 100. Vgl. Ann. dell' Inst. 1860 p. 452. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 34 n. 48.

804 (984) Relief des Quintus Lollius Alcamenes.

Es befand sich im siebzehnten Jahrhundert in dem Hause eines Ippolito Vitelleschi (Reinesius syntagma inscript. latinarum p. 465 n. 184).

Die wahrscheinlichste Deutung dieses vielfach in verschiedenem Sinne erörterten Reliefs ist die, daß der links sitzende Mann, den die darüber angebrachte Inschrift als Quintus Lollius Alcamenes, decurio und duumvir, bezeichnet, die wächserne Büste (vgl. 694, 695) eines verstorbenen Sohnes auf der L. hält und mit dem in seiner R. befindlichen Griffel die Inschrift (titulus, elogium) auf der Büste anbringen will oder dies soeben gethan hat. Die vor Alcamenes stehende Frau, vermutlich seine Gattin, hält in der L. eine Weihrauchbüchse (acerra) und wirft mit der R. ein Weihrauchkorn in die Flamme des vor ihr befindlichen Thymiaterions (vgl. n. 691). Während ihr Mann mit der Büste des Verstorbenen beschäftigt ist, scheint sie zu Ehren des letzteren ein Weihrauchopfer darzubringen.

Zoega I 23. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 668 n. 56. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 209.

805 (980) Sogenanntes Leukotheare Relief.

Ergänzt an der sitzenden Frau die Nase, die Lippen, der Daumen und Zeigefinger der r. Hand, am Kinde die r. Hand und der l. Unterarm, an der vordersten der drei stehenden Frauen Stücke des Gesichts, die l. Hand und ein Stück der von ihr gehaltenen Binde.

Die frühere Deutung auf Leukothea, die beschäftigt sei, den Dionysosknaben zu pflegen, bedarf bei dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft keiner besonderen Widerlegung. Jedermann erkennt heutzutage in diesem Denkmal ein Grabrelief, auf dem die Verstorbene als glückliche Mutter dargestellt ist. Auf einem Sessel sitzend, tändelt sie mit ihrem Töchterchen, während ihr eine Verwandte oder eine Dienerin eine Binde darreicht, damit sie sich selbst oder ihr Kind damit schmücke. Die beiden in kleineren Dimensionen gebildeten weiblichen Figuren sind ebenfalls Angehörige des Hauses, etwa ältere Töchter oder dienende Mädchen; ihre vorgestreckten Hände scheinen die freudige Teilnahme auszudrücken, welche das lustige Gebahren der Kleinen bei ihnen erregt. Der unter dem Sessel angebrachte Wollkorb bezeichnet die Verstorbene als fleißige Hausfrau.

Das Relief bekundet, obwohl in gebundenem Stile gearbeitet, bereits ein wunderbar feines Verständnis für die Natur. Man beachte namentlich die organische Behandlung des rechten Handgelenkes an der größten der stehenden Figuren. Die Gegend, in welcher das Denkmal gearbeitet ist, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Sein Stil erinnert an denjenigen archaischer attischer Reliefs, zeigt aber auch einige auffällige Berührungspunkte mit einem auf Thasos gefundenen Exemplare. Der Sessel, der Schemel und der Wollkorb waren offenbar durch aufgemalte Ornamente belebt; farblos, wie sie gegenwärtig erscheinen, bilden sie gegenüber der Ausführlichkeit, mit der die Plastik die menschlichen Körper, die Haare und die Gewänder behandelt hat, eine entchiedene Dissonanz.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 11, 40. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 383 Fig. 420. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 278 Fig. 141. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 228. Overbeck Gesch. d. griech. Plastik I⁴ p. 220—231 Fig. 59. Petersen vom alten Rom p. 110 n. 90. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 243 und bei Overbeck a. a. O. I⁴ p. 296 Anm. 164. Vgl. besonders Sitzungsberichte der bayr. Akademie d. Wissenschaften 1870 II 2 p. 211—212.

806 (982) Friesstück, zwei Bakchantinnen und ein Zwergsellen.

Vormals im Palazzo Mattei.

Zwei Frauengestalten schreiten, sich an der Hand fassend, hinter einem zwerghaft gebildeten, die Doppelflöte spielenden Seilen her. Sie bilden mit ihrer feierlichen Haltung einen auf-

fälligen Gegensatz zu der burlesken Figur des Flötenbläfers. Da das ganze Relief von moderner Hand überarbeitet ist, fällt es schwer, alle ursprünglichen Motive festzustellen. Der halbkreisförmige Gegenstand, den die vordere Frau in der R. hält, scheint der Rest einer Handpauke (Tympanon). Wenn das Tier, welches die andere Frau nach sich zieht, gegenwärtig wie ein Hund aussieht, so ist dies gewiß nur der modernen Überarbeitung zuzuschreiben. Nach allen Analogien haben wir anzunehmen, daß ursprünglich ein Reh dargestellt war.

Zeega II 102. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 666 n. 52. Hauser die neuattischen Reliefs p. 59 n. 82.

807 (977) Relief, Dreifufsraub.

Ergänzt am Herakles die Nasenspitze, der r. Arm, die Unterschenkel, am Apoll die Unterschenkel, unbedeutende Stücke am Dreifuß.

Dargestellt ist eine häufig wiederkehrende Komposition: Herakles trägt den aus dem delphischen Tempel geraubten Dreifuß fort und wird von Apoll eingeholt, der sich des heiligen Gerätes wieder zu bemächtigen sucht. Wie bei den meisten Darstellungen dieser Art ist auch hier die archaische Formengebung nachgeahmt. Vgl. n. 383.

Zeega II 66. Welcker alte Denkmäler II T. XV 28 p. 299 ff. Alles Weitere bei Stephani compte-rendu pour 1868 p. 47 n. 83 und Overbeck Kunstmythologie IV p. 406 B¹.

808 (979) Relief, kelternde Satyrn.

Zwei Satyrjünglinge, die mit beiden Händen einen aus Stricken oder Riemen gewundenen Ring halten, schwingen sich im Kreise um und treten dabei die Trauben aus, mit denen die unter ihnen befindliche Kufe bis über den Rand gefüllt ist. Links tanzt ein anderer Satyrjüngling, welcher die Doppelflöte bläst und mit dem l. Fuße das Taktbrett (χοοῦρτα scabellum) tritt. Rechts kommt Saiten heran, welcher einen Korb mit anderen Trauben herbeischleppt. Wenn sowohl die in der Kufe wie die in dem Korb befindlichen Gegenstände nicht wie Trauben sondern wie eiförmige Klumpen aussehen, so ist dies gewiß nur der Nachlässigkeit des Steinmetzen zuzuschreiben. Auf anderen sorgfältiger durchgeführten Bildwerken, welche die gleiche Komposition wiedergeben, sind sie deutlich als Trauben charakterisiert.

Zeega II 87. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 40, 476. Welcker alte Denkmäler II T. VI 10 p. 113 ff. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1564 Fig. 1627. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 325 n. 6. Bull. dell' Inst. 1843 p. 91. Braun Ruinen und Museen p. 666 n. 51.

809 (975) Griechische Statue archaischen Stiles.

Ergänzt die Nase, der l. Arm mit dem von ihm angefaßten Stücke des Mantels, der r. Arm, soweit er aus dem Gewande hervortritt, die herabhängenden Enden des Mantels, die Füße nebst den benachbarten Teilen der Waden, die Plinthe.

Die Statue, deren Oberfläche leider durch zu starkes Abputzen gelitten hat, ist eine griechische Arbeit aus dem Ende des sechsten oder dem Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. Sie erinnert in der Anlage wie im Stile besonders an Statuen, die auf Delos gefunden wurden und zu der Kunst des Bupalos von Chios in Beziehung zu stehen scheinen. Der Typus, den sie wiedergiebt, wurde von der altgriechischen Kunst zur Darstellung von verschiedenen weiblichen Gottheiten wie von Votivfiguren verwendet (vgl. n. 611). In der vorgestreckten R. haben wir eine Blume oder Blüte anzunehmen. Die wulstigen Erhöhungen über den Ohren scheinen einem verloren gegangenen, metallenen Diadem als Unterlage gedient zu haben. Das vertikal in den Kopf eingebaute Loch rührt von der bronzenen Scheibe (*μυρίσκος*) her, welche man über den Köpfen der Statuen anbrachte, um sie vor dem Regen und vor der Verunreinigung durch die Vögel zu schützen (vgl. n. 204, 205). Der Bildhauer hat die Hauptmotive mit großer und vielfach übertriebener Schärfe hervorgehoben, ein Verfahren, welches darauf schließen läßt, daß die Statue für einen hohen Standort, etwa über der Ecke eines Giebels, berechnet war. Bei einer derartigen Aufstellung mußte auch der Überschlag des Chitons, sollte derselbe überhaupt zu deutlicher Geltung kommen, bis zu der ansehnlichen Tiefe unterarbeitet werden, die an unserer Statue auffällt. Daß Figuren des in Rede stehenden Typus von der archaischen Kunst auch als Giebelschmuck verwendet wurden, beweisen diejenigen, welche an den Giebeln des aeginetischen Athenatempels angebracht waren. Ähnlich haben wir uns die Statuen des Bupalos und seines Bruders Athenis zu denken, die Augustus auf dem Giebel des palatinischen Apollotempels anbringen ließ (Plin. n. h. 36, 13).

Clarae IV pl. 770B n. 1922 A. Mon. dell' Inst. IX 3, Ann. 1869 p. 104—129. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 37. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 40 n. 1. Die Figuren aus Aigina: Brunn Beschreibung der Glyptothek n. 70 ab, n. 74 ef. Über die Kunst des Bupalos: Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 141 ff. Über Plin. n. h. 36, 13: Robert archaeologische Märchen p. 120; Collignon a. a. O. I p. 143.

810 (976) Relief, Eros als Satyrisk.

Ergänzt der l. Arm und beinahe das ganze l. Bein der Jünglingsfigur, der vordere Teil des Thyrsa, mancherlei Stücke an dem Krater und dem Tische, die Basis des letzteren zum größten Teil, ein schmaler Streifen am r. Ende des Vorhanges, ein großes Stück an der r. unteren Ecke der Platte.

Wenn die Komposition dieses Reliefs, wie es den Anschein hat, eine hellenistische Erfindung ist, so bietet sie eines der ältesten Beispiele dar für das von der griechisch-römischen Kunst unendlich häufig eingeschlagene Verfahren, Erosen als Träger der verschiedenartigsten Handlungen aus mythischem Kreise wie aus dem Alltagsleben zu verwenden. Eros ist auf diesem Relief dem bakchischen Thiasos assimiliert. Mit einem Satyrschwänzchen ausgestattet, neckt er in graziöser Weise einen Panther, indem er gegen ihn den Thyrsos fällt und den l. Fuß vorstreckt, während das Tier auf diesen Fuß, um ihn festzuhalten, seine r. Vorderpfote legt. Im Hintergrunde sieht man ein von den hellenistischen Reliefkünstlern oft verwendetes Motiv, einen Baum, von dem ein Vorhang herabhängt, und davor einen Krater auf einem von Löwenfüßen getragenen Tische.

Zoega II 88. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 40, 479. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. LXII. Vgl. Braun Kunstvorstellungen des gefügten Dionysos p. 5; Ruinen und Museen p. 668 n. 54. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 52 und in den Abhandlungen der phil.-hist. Cl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XIV (1894) p. 461.

811 (970) Pallasstatue.

Gefunden bei Orte (Horta). Ergänzt der Helm, die Nase, beinahe der ganze r. Arm, der l. Vorderarm, die Unterschenkel, viele der Schlangen an der Aegis, die Flügel des Medusenhauptes, die freihängenden Zipfel des Überschlages.

Die Statue, welche die Göttin nach Art der Palladien mit dem gezückten Speere in der erhobenen R. darstellte, zeigt im wesentlichen archaische Formen. Doch sind mancherlei Einzelheiten, wie namentlich das auf der Aegis angebrachte Medusenhaupt, in der Weise der freien Kunst behandelt, ein Umstand, welcher die früher geläufige Annahme, daß die Statue eine archaische griechische Originalarbeit sei, entschieden ausschließt. Aber auch der Versuch, die Figur für eine ungenaue und durch Einflüsse des freien Stils bestimmte Kopie nach einem archaischen griechischen Werke oder für ein auf der Grundlage der griechischen Kunst gestaltetes archaisierendes Produkt zu erklären, stößt auf Schwierigkeiten. Die Statue zeigt nämlich einen auffälligen Gegensatz zwischen der wohl gelungenen Wiedergabe der Oberfläche und der Unkenntnis, mit der der menschliche Körper und seine Proportionen behandelt sind. Ein derartig scharf ausgeprägter Gegensatz ist innerhalb der griechischen Kunst nicht nachweisbar, findet aber mancherlei Analogien in der italischen und namentlich der etruskischen Kunst. Es fragt sich somit, ob wir nicht in dieser Statue eine in römischer Zeit gearbeitete Nachbildung einer altetruskischen Bronzefigur zu erkennen haben. Einer-

seits konnte in der an der Südgrenze Etruriens gelegenen Stadt Horta ein von Alters her überlieferter Kultus zu einer solchen Reproduktion Veranlassung geben. Andererseits ist aber hierbei auch das lebhafteste Interesse zu berücksichtigen, welches die Römer im letzten Jahrhundert der Republik und im ersten der Kaiserzeit den etruskischen Altertümern entgegenbrachten. Es genügt, daran zu erinnern, daß die Kunstliebhaber zur Zeit des Horaz mit Vorliebe etruskische Bronzefiguren sammelten.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 17, II p. 18—19. Clarac III pl. 462 D n. 842 B. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 9, 34. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 663 n. 47. Bernoulli über die Minervestatuen p. 6. Bull. dell' Inst. 1870 p. 35—36. Friederichs-Wolters Bausteine n. 445. *Ἐρημεῖς ἀρχαιολογικὴ* 1887 p. 137.

812 (967) Relief, Tänzerinnen.

Ergänzt an der r. befindlichen Figur die l. Hand, an der anderen beide Hände, der l. Fuß und die untere Hälfte des r. Unterschenkels, an beiden der größte Teil der Kronen — doch beweisen einige erhaltene Stücke, daß der Ergänzer die ursprüngliche Form der Kronen im Ganzen richtig getroffen hat —, außerdem der Felsboden und Stücke der den Hintergrund bildenden Architektur.

Dargestellt sind zwei mit kurzen Chitonen bekleidete Mädchen, welche vor einem mit einer doppelten Pilasterstellung geschmückten Bau einen mimischen Tanz aufführen. Der Gegenstand dieses Tanzes ist, wie es scheint, eine Liebeswerbung. Das eine der Mädchen streckt beide Arme wie sehnsüchtig oder flehend nach ihrer Gefährtin aus. Die Bewegung der letzteren ist, da beide Hände restauriert sind, nicht vollständig klar, scheint aber doch eine abwehrende gewesen zu sein. Auf anderen Denkmälern (vgl. n. 860) sind solche Tänzerinnen mit aufrecht stehenden Schilfblättern bekränzt. Dieser Schmuck erscheint hier zu eigentümlichen Kronen umgebildet, die wir uns vermutlich als aus Metallstreifen zusammengeschlagen zu denken haben. Figuren dieser Art gehören zu den Lieblingsmotiven der neu-attischen Reliefkünstler. Sie zeigen stets in größerem oder geringerem Grade Anklänge an den archaischen Stil. Da ihre Köpfe auf einigen Exemplaren mit korbformigen Aufsätzen ausgestattet sind und ein antiker Tanz Kalathiskos (von *κάλαθος* Korb) hieß, so nahm man bis vor kurzem in der Regel an, daß es sich um diesen Tanz handele. Doch hat letzthin ein Forscher wahrscheinlich gemacht, daß die Schöpfung derartiger Typen vielmehr durch die Tänze angeregt ist, die von den spartanischen Jungfrauen bei dem Feste der Artemis in Karyae aufgeführt wurden. Jedenfalls entspricht die kurze Bekleidung spartanischer Sitte. Da ferner Plinius (n. h. 34, 92) unter den Werken des Kallimachos, eines Meisters, dessen Thätigkeit in das fünfte Jahrhundert v. Chr. fiel, tanzende Lakonierinnen

(saltantes Lacaenae) anführt, so liegt der Gedanke nahe, daß es Kallimachos war, welcher jene Tänze von Karyae durch ein bedeutendes Kunstwerk populär machte, und daß die von ihm erfundenen Motive von den neu-attischen Bildhauern, wenn sie Tänzerinnen der in Rede stehenden Gattung gestalteten, zu Grunde gelegt wurden. Figuren von Tänzerinnen, die im wesentlichen denjenigen der neu-attischen Reliefs entsprechen, sind auf Münzen von Abdera nachweisbar, deren Prägung in das fünfte Jahrhundert v. Chr. hinaufreicht. Es beweist dies, daß derartige Typen spätestens schon am Ende dieses Jahrhunderts vorhanden waren. Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß die Tänze von Karyae einen streng typischen Charakter hatten und demnach Motive darboten, die sich, plastisch dargestellt, vortrefflich in ein tektonisches Ensemble einfügen ließen. Hieraus erklärt es sich, daß diese Motive von den antiken Künstlern auch zur Darstellung weiblicher Figuren verwendet wurden, die als tragende Glieder in die Architektur eingriffen, und daß die Griechen solche Figuren als Karyatiden bezeichneten.

Zoega I 21. Visconti Mus. Pio-Cl. III Tav. b II 4 p. 257. Vgl. Welcker alte Denkm. II p. 146 ff. Braun Ruinen und Museen p. 668 n. 49, p. 696. Stephani Nimbus und Strahlenkranz p. (471) 111 Anm. 2; Comptes-rendu pour 1865 p. 60 n. 3, p. 63 ff. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 97 n. 21. Jahrbuch des arch. Inst. VIII (1893), arch. Anzeiger p. 76. Furtwaengler Meisterwerke p. 202. Bonner Jahrbücher XCVI, XCVII (1895) p. 60. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. VI (1895) p. 36—40. — Die Münzen von Abdera sind zuletzt behandelt in der *Εφημερίς ἀρχ.* 1889 T. II 21, 22 p. 99—101.

813 (969) Friesrelief, Aphrodite oder Nereide mit Eros.

Ergänzt beide Beine des Eros, die r. Klaue des Seedrachens, der Kopf und die beiden Vorderbeine des Seepferdes.

Aphrodite oder eine Nereide, die von einem Seepferde durch das Meer getragen wird, hat einen sie umschwärmenden Eros mit der L. am Ärmchen gefaßt und zieht den sich sträubenden Knaben durch die Lüfte nach sich. Links von ihr tummeln sich im Wasser ein Seedrache und ein Delphin.

Percier et Fontaine fragments antiques de sculptures pl. 21. Vgl. Braun p. 668 n. 55. Bernoulli Aphrodite p. 406.

Da es in Rom nur wenige etruskische Urnen giebt, mag man noch einen Blick auf die vier in diesem Zimmer aufgestellten Exemplare dieser Gattung (n. 814—817) werfen. Die viereckigen, mit Reliefs verzierten etruskischen Aschenurnen sind in der zweiten Hälfte des dritten und im zweiten Jahrhundert v. Chr. gearbeitet und, von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, mehr oder minder untergeordnete Handwerksprodukte. Die Reliefs der Behälter behandeln vorwiegend Szenen aus dem hellenischen Mythos. Auch ihre Komposi-

tionen scheinen in der Hauptsache auf griechische Vorbilder zurückzugehen. Doch zeigt die Ausführung, besonders in der Wiedergabe der Gesichter und der Tracht, mancherlei nationale Züge und sind in die griechischen Kompositionen vielfach Gestalten aus der etruskischen Dämonologie eingefügt. Auf den Deckeln sind die Porträtfiguren der Personen gelagert, deren Reste in den Urnen geborgen waren. Die Köpfe zeigen häufig eine höchst lebendige Charakteristik und erwecken den Eindruck wohl getroffener Porträts, wogegen die Körper in der Regel vernachlässigt und bisweilen in widerwärtiger Weise verkürzt sind. Die vier in der Villa Albani befindlichen Exemplare scheinen aus Volterra zu stammen, da sie aus dem Alabaster bestehen, der in der Umgegend dieser Stadt gebrochen wird.

814 (992) Entführung der Helena.

Links das troische Schiff, in dem sich ein phrygisch gekleideter Matrose befindet. Neben dem Schiffe sitzt auf einem Sessel Paris, die Helena erwartend. Zwei Diener tragen einen aus dem Hause des Menelaos geraubten Krater nach dem Schiffe. Weiter rechts sieht man Helena, wie sie, sich sichtlich sträubend, von zwei Troern dem Paris zugeführt wird. Hinter dieser Gruppe schreitet ein anderer Genosse des Paris, ein Steuerruder in der L.

Brunn i rilievi delle urne etrusche I T. 18, 4.

815 (981) Kampf zwischen Kentauren und Lapithen.

Zoega I p. 182. Braun Ruinen und Museen p. 670. Koerte i rilievi delle urne etrusche II p. 162, 26.

816 (978) Orestes auf dem delphischen Altare.

Orest, welcher sich, das gezogene Schwert in der R., mit dem einen Knie auf den Altar stützt, wird von fünf teils mit Fackeln, teils mit Schwertern bewehrten Furien angegriffen. Links neben dem Altare sieht man Pylades, wie er heftig bewegt vor den andringenden Furien zurückweicht.

Brunn i rilievi delle urne etrusche I T. 83, 17.

817 (968) Sogenannter Echetlos.

Eine attische Legende berichtete, daß während der Schlacht von Marathon Echetlos oder Echetlaos, vermutlich ein Heros, der von Alters her in der Tetrapolis verehrt wurde, aus der Erde auftauchte, mit einer Pflugschar zahlreiche Perser niederschlug und dann verschwand. Nach dieser Legende wurde er von Polygnot, als derselbe die Stoa poikile ausmalte, in das Bild der Marathon-schlacht eingefügt. Da es bewiesen ist, daß die Bildner der

etruskischen Urnen vielfach Motive aus der polygotischen Malerei entlehnten, so dürfen wir in der Hauptfigur des Albanischen Exemplares einen Ableger des in der athenischen Stoa dargestellten Echelos oder Echelaios erkennen. Dafs die Etrusker diese Figur in attischem Sinne auffafsten, scheint wenig glaublich. Vielmehr werden sie darunter einen in ihrem eigenen Glauben wurzelnden Todesdämon verstanden haben.

Zoega I 40. Inghirami monum. etruschi I 2 T. XIII. Vgl. Ann. dell' Inst. 1837 p. 364 ff. Gerhard Prodrömus p. 41 Anm. 113. Robert die Marathonschlacht in der Poikile (18. Hallisches Winckelmannsprogramm) p. 32—35. Die Litteratur über Echelos: Roscher Lexikon I p. 1212.

Drittes Zimmer nach der Gartenseite:

818 (994) Fragment eines kolossalen Reliefs, Antinoos.

Gefunden 1736 in der tiburtiner Villa des Hadrian (Flooroni bei Fea misc. I p. CXXXXIII n. 51). Ergänzt der Daumen, Zeige- und Mittelfinger der r. Hand, beinahe die ganze l. Hand mit dem Kranze und der unterste Streifen des vom Gewande bedeckten Körpers.

Da sich über dem antiken Stücke der l. Hand ein Band erhalten hat, scheint der Ergänzter diese Hand richtig mit einem Kranze ausgestattet zu haben. Doch ist hiermit für die Erklärung nur wenig geholfen; denn wir wissen nicht einmal, ob Antinoos auf dem Relief allein dargestellt oder mit einer oder mehreren anderen Figuren gruppiert war. Das Relief gehört zu den besten Skulpturen, welche sich aus hadrianischer Zeit erhalten haben, und offenbart in der bezeichnendsten Weise die Vorzüge wie die Mängel der damaligen Plastik. Die Körperformen und der geistige Charakter, welche dem Antinoos zu eigen waren (vgl. n. 202, 307), sind vortrefflich wiedergegeben. Die Ausführung ist sorgfältig und elegant, entbehrt aber, namentlich in der Behandlung des Nackten, der Frische. Um den Transport zu erleichtern, ist das Relief auf der Rückseite ausgehöhlt.

Borioni collectanea antiquitatum romanarum (Romae 1736) T. IX (hier un-restauriert). Winckelmann mon. ant. ined. T. 180, II p. 235—237. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 55. Dietrichson Antinoos pl. V 12, p. 189 n. 21. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 85 Fig. 89. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 368. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1663.

819 (997) Statuette einer Paniska.

Ergänzt die Hörner — die jedoch durch die erhaltenen Ansätze gesichert sind —, die Spitzen der Ohren, der l. Vorderarm mit Hand und Flöte, die r. Hand, der ganze l. und der halbe r. Unterschenkel, die Plinthe. Das Gesicht ist von moderner Hand leicht übergangen.

Die Statuette scheint ein vortreffliches Original aus hellenistischer Zeit wiederzugeben. Der Übergang des halbreifen Mädchenkörpers in die Ziegenbeine ist auf das gelungenste ver-

mittelt und die Stelle, an der die Verbindung der beiden Formen am schwierigsten war, in geschickter Weise durch die umgeschlagene Nebris verdeckt. Die Stellung der Beine wie des Kopfes vergegenwärtigt deutlich die tierische Seite in der Natur der Paniskin. Man sieht es ihr an, daß sie imstande ist zu bocken und von ihren Hörnen Gebrauch zu machen. Nach den aufgeblähten Backen hat der Ergänzter die Hände richtig mit Flöten ausgestattet.

Clarac IV pl. 727 n. 1732. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 391. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1508. Vgl. auch Ann. dell' Inst. 1846 p. 240.

Der Hauptsaal.

820 (1019) Statue des Zeus.

Nach Clarac Text III p. 34 gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 162). Ergänzt der r. Arm mit dem Stabe, die l. Hand mit dem Blitze, allerlei Stücke an dem Gewande, der r. Unterschenkel von etwas unter dem Gewande abwärts, der l. Unterschenkel vom Knie an, die Plinthe mit dem größten Teile des Adlers — doch ist ein am Gewande haftendes Stück des r. Flügels antik — und dem unteren Drittel des Stammes. Der Kopf (erg. die Nase) ist antik aber nicht zugehörig. Er erscheint im Vergleich mit dem Körper zu klein.

Die sorgfältig ausgeführte Statue, von welcher der Körper herrührt, stellte den Göttervater in ruhiger Haltung dar. Die r. Hand hielt vermutlich ein Scepter. Dafs das Attribut der l. ein Blitz gewesen sei, ist wenig wahrscheinlich. Ein, wie es scheint, rund zugeschnittener Mantel reicht von dem l. Arme über den Rücken wie über die beiden Unterschenkel herum und ist mit seinem r. Ende über den l. Unterarm geworfen. Die Figur erinnert in der Anordnung des Gewandes wie in der Behandlung der Falten an die im Museo Boncompagni befindliche Gruppe des Menelaos (n. 932). Der Zeustypus, den sie darstellt, muß eine gewisse Berühmtheit gehabt haben, da aufer der albanischen noch drei andere Wiederholungen desselben erhalten sind. Der nicht zu dem Körper gehörige Kopf zeigt im Vergleich mit anderen von der griechisch-römischen Kunst reproduzierten Zeustypen (vgl. n. 251, 301) einen eigentümlich sanften Ausdruck und einen ruhigeren Fall des Haares.

Clarac III pl. 401 n. 678 A. Overbeck Kunstmythologie II p. 141 Fig. 15; vgl. p. 88 n. 21, p. 140 n. 40.

821 (1018) Hochrelief, Getreideverteilung des Antoninus Plus.

Ergänzt an der Figur des Kaisers die Nase, beide Hände, die Unterschenkel, die Füße, der Schemel, auf den sich die letzteren stützen, ein Bein des Sessels, an der hinter dem Kaiser stehenden Göttin der Kopf und das Attribut, welches sie in der l. hält, abgesehen von dem unteren zwischen den Fingern befindlichen Ende,

an der amazonenartigen Figur die Nase, die l. Hand, zwei Finger der R., ein Stück des Wehrgehänges. Der Kopf des Kaisers ist abgebrochen, aber sicher zu dem Körper gehörig.

Die Bedeutung des auf der l. Seite unvollständigen Reliefs ergibt sich aus Münzbildern. Antoninus Pius ist dargestellt, wie er, auf einer Sella curulis thronend, eine außerordentliche Getreideverteilung (congiarium) vornimmt. Die hinter dem Kaiser auf dem Podium stehende weibliche Figur ist für Abundantia oder Felicitas zu erklären. Der Ergänzter hat ihr einen Caduceus in die Hand gegeben, während die an dem l. Oberarm vorhandene Ansatzspur und das zwischen den Fingern erhaltene krumme Ende des antiken Attributes vielmehr auf ein Füllhorn schließen lassen. Hinter dieser Göttin steht eine amazonenartige Gestalt, entweder die Dea Roma oder Virtus, die Göttin der männlichen Tüchtigkeit (vgl. n. 424). Unbehelmt und im Begriffe ihr Wehrgehänge von der Schulter abzunehmen, vergegenwärtigt sie die friedliche Gesinnung des Kaisers. Auf der fehlenden l. Seite der Platte waren die Empfänger der kaiserlichen Spende dargestellt.

Mon. dell' Inst. IV 4, Ann. 1844 p. 155—160. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 644 n. 81. Purgold Archäolog. Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 27 Anm. 8. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 146 n. 78.

822 (1014) Relief, die delischen Gottheiten.

Ergänzt ein Stück des links befindlichen Pfeilers, an der Figur der Leto die r. Hand, der r. Ellenbogen, der unter dem r. Ellenbogen herabfallende Teil des Mantels, ein großes Stück des Unterkörpers von der r. Hüfte bis zu den Knien, an Apoll die Nasenspitze und die r. Hand, an Nike die Nasenspitze, der größte Teil der l. Hand und Splitter der Flügel.

Apoll schreitet vorwärts in Kitharödentracht, mit der l. die Kithara rührend, und streckt mit der R. eine Schale nach der vor ihr stehenden Nike aus, die ihm aus hoch erhobenem Krüge zur Spende eingießt. Hinter Apoll wandeln seine Schwester Artemis, in der L. eine Fackel haltend, und seine Mutter Leto, ein Scepter in der L. Neben der Siegesgöttin steht eine mit den Figuren der drei Horen oder Chariten geschmückte Basis, hinter Leto ein Pfeiler, welcher einen Dreifuß trägt. Der Hintergrund wird von einem über eine Umfassungsmauer hervorragenden korinthischen Tempel gebildet, auf dessen Fries ein Wagenrennen dargestellt ist und in dem man nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine freie Wiedergabe des delphischen Heiligtumes erkannt hat. Die zierliche archaische Formgebung, welche wir an den vier Götterfiguren wahrnehmen, war nicht die dem ausführenden Bildhauer geläufige, sondern ist eine künstlich nachgeahmte. In der Behandlung des die Artemis umwallenden Mantels ist er un-

willkürlich in einen freieren Stil verfallen. Außerdem zeigt der im Hintergrunde befindliche Tempel eine korinthische Säulenordnung, die bekanntlich erst nach Abschluss der archaischen Periode zur Ausbildung kam. Die Frage, ob der Bildhauer bei der Darstellung der vier Götterfiguren ein Original fortgeschrittenen, archaischen Stiles benutzte, etwa ein Votivrelief, welches ein bei den Pythien siegreicher Kitharöde in dem vorgerückten fünften Jahrhundert v. Chr. gestiftet hatte und auf dem statt des sterblichen Siegers der den Sieg verleihende Gott dargestellt war, läßt sich mit den uns gegenwärtig zu Gebote stehenden Mitteln nicht entscheiden.

Zoega II 99. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXXIV. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 344a. Weiteres bei O. Jahn griechische Bilderchroniken p. 45—50, Stephani compte-rendu pour 1873 p. 218 ff., Overbeck Kunstmythologie IV p. 259 ff. Vgl. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 24—27. Barracco et Helbig la collection Barracco pl. XXXIII a p. 34. Jahrbuch d. arch. Inst. IX (1894), arch. Anzeiger p. 27. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 652—653.

823 (1013) Hochrelief, Jüngling neben Rofs.

Ergänzt an dem Jünglinge der Kopf, welcher die Züge des Antinoos zeigt, der Hals, der r. Arm, der l. Fuß, an dem Pferde Kopf und Hals, das Knie des r. Vorderbeines, die untere Hälfte des r. Hinterbeines, außerdem der ganz architektonische Hintergrund mit Ausnahme eines links unter dem Hinterteile des Pferdes erhaltenen Stückes und der unteren Hälfte des rechts befindlichen Pilasters.

Vor einer durch kannellierte Pfeiler gegliederten Mauer steht ein junger kräftiger Mann neben seinem Pferde, mit der L. einen Stab oder einen Speer schulternd; die vorgestreckte R. scheint den aus Metall gearbeiteten Zügel gehalten zu haben. Der in flachstem Relief wiedergegebene längliche Gegenstand, der in beinahe horizontaler Richtung hinter dem Rücken des Mannes hervorragt, ist das untere Ende der Schwertscheide. Das Relief diente vermutlich zur Verzierung eines Grabmales und stellte den Verstorbenen als Heros dar. Der junge Mann erinnert in der Anlage an den polykletischen Doryphoros (vgl. n. 59), die Weise, wie er mit dem Pferde zusammengestellt ist, an eine Gruppe auf einem zu Argos gefundenen Grabrelief, eine Thatsache, welche den Gedanken nahe legt, daß der Bildhauer für seine Komposition ein griechisches Grabrelief zu Grunde legte. Ein ähnliches Relief war an einem Grabmonumente angebracht, welches an der Via Tiburtina stand und daselbst von Bartoli gezeichnet wurde. Die Behauptung, daß dieses Relief mit dem unserigen identisch sei, ist irrtümlich. Der Jüngling und das Pferd sind darauf anders gerichtet und gestellt.

Braun Ruinen und Museen p. 648 n. 80. Vgl. Friedländer de operibus anaglyphis in mon. sepulcr. graecis p. 48 § 3. Dietrichson Antinoos p. 192. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Sculpturen p. 36 ff. Das Grabrelief von Argos: Friederichs-Wolters Bausteine n. 504. Furtwaengler Meisterwerke p. 423. Das Grabmonument an der Via Tiburtina: Bartoli antichi sepolcri T. XLVII.

824 (1012) Statue der Pallas.

Nach Clarac Text III p. 189 gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 163). Ergänzt an der Fellmütze der vordere Teil des Schnauzenstückes, ferner die Nase, die Lippen, der Hinterkopf, der r. Arm nebst der r. Schulter, der l. Vorderarm, die vorderen Teile des l. Fusses, allerlei Stücke an der Aigis und an den Gewändern, der größte Teil der Plinthe.

Der Eindruck der bedeutenden Statue wird dadurch verkümmert, daß der Ergänzter den aus dem Gewande hervorgehenden r. Oberarm etwas zu lang gebildet hat. Offenbar haben wir es mit einer Kopie nach einem griechischen Bronzeoriginale etwa aus dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts zu thun. Der Körper ist kurz und untersetzt. Die Bildung des Gesichts deutet auf eine Kunst, welche den altpeloponnesischen Typus zu Grunde gelegt, denselben aber bereits in selbständiger Weise weiter entwickelt und umgebildet hat. Der r. Arm war auf einen Speer gestützt; die l. Hand hielt ein anderes Attribut, eine Schale oder eine Eule. Daß der Kopf nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, mit den Exuvien eines Löwen sondern eines Wolfes oder Hundes bedeckt ist, ergibt sich aus dem Mangel einer Mähne an der Rückseite der Fellmütze wie daraus, daß der erhaltene Teil des Schnauzenstückes auf einen spitzen Auslauf schließens läuft. Man hat demnach mit Recht in diesem Attribute die Hadeskappe (*Ἄιδος κνέη*) erkannt, welche bisweilen von der alten Kunst als aus einem Hundefelle bestehend charakterisiert wurde, und hieraus gefolgert, daß der uns beschäftigende Typus durch einen Kultus bestimmt sein müsse, in welchem Athena in enger Beziehung zu Hades stand. Es war dies der Fall in einem alten bei Koroneia gelegenen Heiligtume, in welchem Athena Itonia und Hades neben einander verehrt wurden. Dieses Heiligtum enthielt Statuen der beiden Gottheiten, die von Agorakritos, dem bekannten Schüler des Pheidias, gearbeitet waren. Man hat darauf hin vermutet, daß das Original der Albanischen Statue die Athena Itonia des Agorakritos gewesen sei.

Clarac III pl. 472 n. 898B. Braun Vorschule zur Kunstmythologie T. 70. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums p. 215 Fig. 169, p. 216 Fig. 170. Roscher Lexikon d. Mythol. I p. 696—697. Furtwaengler Meisterwerke p. 112 Fig. 19, p. 113 Fig. 20, p. 737, p. 742. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 220. Der Kopf: Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie IV n. 1113, 1114. Vgl. Friede-

riehs-Wolters Bausteine n. 524. Athen. Mitth. XV (1890) p. 30. Amelung Florentiner Antiken p. 9—14; Führer durch die Antiken p. 264. Furtwaengler Statuenkopieen im Altertum p. 54—55.

825 (1011) Relief, Ganymedes den Adler tränkend.

Ergänzt am Ganymed der Kopf, der l. Arm mit Ausnahme der Hand, am Adler der Leib und die r. Krallen, außerdem fast der ganze Felsboden und der ganze Grund.

Die höchst anmutige und wohl in sich abgeschlossene Komposition stellt Ganymedes dar, wie er, auf einem Felsen sitzend, dem Adler aus einem Kantharos zu trinken giebt. Der Adler faßt mit der l. Krallen den Rand des Gefäßes, während der Jüngling die R. unter den Kopf des gewaltigen Vogels gelegt hält.

Das Relief ist erwähnt von Winckelmann *pierres de Stosch* p. 59 n. 173. Dieses Exemplar, nicht, wie Stephani *compte-rendu pour 1867* p. 192 annimmt, das petersburger, scheint abgebildet bei Bartoli *antichi sepolcri* T. 110 (= *Barbault monum. ant. pl. 22; les plus beaux monuments de Rome pl. 25*), wo es in der Unterschrift fälschlich als Mosaik bezeichnet ist. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 645 n. 33. *Bull. dell' Inst.* 1870 p. 7. Overbeck *Kunstmythologie II* p. 547 d.

826 (1009) Relief, Daidalos und Ikaros.

Die antiken Bestandteile wurden mit Fragmenten anderer Reliefs, u. a. mit n. 394, an dem nach dem Circus maximus gerichteten Abhänge des Palatin gefunden. Offenbar waren diese Reliefs in die Wände eines zu den Kaiserpalästen gehörigen Baumes eingelassen (*Bull. dell' Inst.* 1870 p. 65—66). Antik sind nur der r. Fuß des Daidalos, das untere Ende der Stütze seines Arbeitstisches, ein Stück des darunter befindlichen Fußbodens, die Figur des Ikaros vom oberen Ansatz der Stirn bis zur Mitte des r. Oberschenkels und bis zum l. Knie — abgesehen von der Nase, dem l. Auge, dem r. Arme und der l. Hand —, der dem Körper benachbarte Teil des l. Flügels, der obere Teil des Pfeilers, auf den der l. Ellenbogen des Ikaros gestützt ist, ein Stück des neben ihm auf dem Boden stehenden Flügels und der den Hintergrund bildenden Mauer. Doch ist die Ergänzung nach einer in derselben Villa befindlichen, besser erhaltenen Wiederholung (n. 851) ausgeführt und demnach im ganzen gewiß richtig.

Das Relief, welches auf ein ausgezeichnetes Original schließen läßt, vergegenwärtigt in der treffendsten Weise die verschiedene Individualität der beiden dargestellten Persönlichkeiten. Daidalos arbeitet an den Flügeln, die ihn aus seinem Gefängnisse, dem kretischen Labyrinth, in sein Vaterland zurücktragen sollen. Einen scharfen Gegensatz zu dem Ernste, mit dem er in seine Arbeit vertieft ist, bildet die Figur seines Sohnes Ikaros, der, bereits mit den Flügeln ausgerüstet, vor dem Vater steht und mit der R. den in Arbeit befindlichen Flügel stützt. Der gleichgiltige Ausdruck und die lässige Haltung des Jünglings lassen deutlich erkennen, daß er von der Tragweite des bevorstehenden Unternehmens keine Ahnung hat. Die aus Quadersteinen aufgeführte Mauer veran-

schaulich in bezeichnender Weise das Lokal der Handlung und bildet zugleich einen ruhigen, den Bedingungen der Plastik entsprechenden Hintergrund.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 95, II p. 129—130. Millin gal. myth. pl. 130, 488. Hirt Götter und Heroen T. 34, 290. Guignaut rel. de l'ant. pl. 198, 702. Braun zwölf Basreliefs T. XII. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XI. Vgl. Winckelmann Gesch. der Kunst VIII 2 § 28. Zoega I p. 207 ff. Ber. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1861 p. 336 Anm. 162. Roscher Lexikon I 1 p. 937.

827 (1008) Relief, Herakles und die Hesperiden.

Es befand sich im sechzehnten Jahrhundert auf dem Monte Giordano, wo es von Pighius gezeichnet wurde (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1868 p. 183 n. 39). Ergänzt der oberste Streifen und das l. Drittel der Platte, derartig daß die Krone des Baumes von der Schlangenwindung aufwärts und beinahe die ganze links befindliche Hesperide von moderner Hand herrühren. Antik sind von der letzteren Figur nur ein Stück des l. Armes und der l. Unterschenkel nebst dem ihn umgebenden Gewande. Außerdem sind ergänzt die Nase der rechts stehenden Hesperide und der größte Teil des Felsbodens (vgl. Arch. Zeitung XXXII, 1875, p. 64).

Das vortrefflich komponierte Relief, welches auf ein attisches Original aus dem Ende des fünften oder dem Anfange des vierten Jahrhunderts zurückzugehen scheint, stellt eine besonders in Attika geläufige Version des Hesperidenmythos dar, eine Version, nach welcher sich Herakles nicht mit Gewalt sondern im Einverständnis mit den Töchtern des Atlas der goldenen Äpfel bemächtigte. Der Held sitzt in bequemer Haltung auf einem Felsblock, über den sein Löwenfell gebreitet ist, und unterhält sich mit der vor ihm stehenden Hesperide. Er stützt dabei die r. Achsel auf seine Keule, während er mit der l. lässig seinen Köcher an dem Bande hält. Angesichts der vertraulichen Weise, in der die Hesperide mit dem Jünglinge verkehrt, empfängt man den Eindruck, daß sie ihm den Apfelzweig, den sie mit dem l. Arme an sich drückt, nicht vorenthalten wird. Die andere, hinter Herakles stehende Hesperide scheint, nach dem erhaltenen Teil ihres l. Armes zu schließen, beschäftigt gewesen zu sein, einen weiteren Zweig von dem Baume abzubrechen. Von der Schlange, welche die Äpfel hütet, droht dem Helden keine Gefahr; denn sie hängt, etwa durch ein Zaubermittel eingeschläfert, bewegungslos an den Ästen des Baumes.

Beger Hercules ethnicorum (1705) T. 12 (hier unrestauriert nach der Zeichnung des Pighius). Zoega II 64. Braun zwölf Basreliefs T. XI. Vgl. Gerhard gesammelte akad. Abhandlungen I p. 52 n. 5, p. 83. Braun Ruinen und Museen p. 646 n. 35. Ann. dell' Inst. 1871 p. 154. Roscher Lexikon der Mythologie I p. 2227—2228. Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 134 Anm. 1. Röm. Mittheilungen IX (1894) p. 72. Über ein Mosaikrelief, welches nach dem albanischen Exemplare gefälscht zu sein scheint: Bull. de la société des antiquaires de France 1894 p. 85.

828 (1007) Relieffragment, Bakchantin.

Ergänzt Gesicht, Hals, der l. Arm mit der Schulter und der l. Brust, der halbe r. Fuß, die Zehen des l. Fußes, Stücke am Gewande. Der Grund ist von moderner Hand oval zugeschnitten.

Eine Bakchantin stürmt einher, in der L. das Hinterteil eines von ihr zerstückten Rehkalbes, in der neben dem Kopfe zurückgestreckten R. das Schwert haltend. Die Figur gehört zu den besseren Repliken dieses häufig wiederkehrenden Typus (vgl. n. 572).

Zoega II 106. Percier et Fontaine fragments antiques de sculptures pl. 23. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 15 n. 16.

Über den beiden Eingängen:

829, 830 (1005, 1006) Zwei als Gegenstücke gearbeitete Hochreliefs, Waffen- und Rüstungsstücke.

Sie waren offenbar im Altertum an einer ähnlichen Stelle angebracht wie gegenwärtig, nämlich unter Eingangsbögen. Vermutlich schmückten sie zwei einander entsprechende Eingänge eines Triumphbogens. Die Waffen- und Rüstungsstücke sind ebenso klar wie geschmackvoll gruppiert. Man erkennt darunter sowohl römische wie barbarische Typen. Jedenfalls gehören zu den letzteren die kurzen dicken Hifthörner und die Doppelaxt. Ein viereckiger Schild zeigt das Bild eines Skorptions.

Zoega II 113. Percier et Fontaine fragments antiques de sculptures pl. 18. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 645 n. 32.

Das folgende Zimmer.

831 (1034) Herme des Theophrastos.

Sie befand sich im sechzehnten Jahrhundert im Palazzo Massimi und gelangte später nach England in den Besitz des Dr. Mead, aus dessen Nachlaß sie vom Kardinal Albani erworben wurde. Modern nur ein Splitter am Rande des l. Ohres.

Nach der auf dem Schafte angebrachten Inschrift ist dargestellt „Theophrastos der Sohn des Melantas aus Eresos“ (auf Lesbos), der Nachfolger des Aristoteles in der Leitung der peripatetischen Schule († 287 v. Chr.). Wir sehen einen stattlichen Kopf mit überlegenem Lächeln, wie er für einen wohl situierten und selbstbewußten Professor passen würde. Das Porträt beweist, daß Theophrast sein Gesicht nicht rasierte, wie es zur Zeit Alexanders des Großen Mode zu werden anfang, sondern, der älteren Sitte entsprechend, einen Vollbart trug, eine Thatsache, welche bei der Untersuchung über die angebliche Statue des Aristoteles im Palazzo Spada (n. 998) Beachtung verdient. Die Ausführung ist fein aber etwas trocken.

Visconti *Iconografia greca* I T. XXI 1, 2 p. 245. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. III 4 p. 19. Baumeister *Denkm. d. kl. Altertums* III p. 1764 Fig. 1848. Brunn und Arndt *griech. u. röm. Porträts* n. 231, 232. Die ältere Litteratur im *Corpus inscr. graec.* III n. 6064. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 651 n. 39. *Berichte der sächs. Ges. d. Wissenschaften* 1878 p. 187.

832 (1033) Angeblicher Kopf der Sappho.

Ergänzt die Nasenspitze, der untere Teil des Halses, die Herme. Die Oberfläche hat durch rücksichtsloses Abputzen stark gelitten.

Dieser Typus gilt in der Regel für ein frei erfundenes Porträt der lesbischen Dichterin Sappho, weil auf Münzen von Mytilene, deren Prägung wenigstens zum Teil vor die Zeit Alexanders des Großen fällt, ein ihm in allem Wesentlichen entsprechender Kopf dargestellt ist, der bis vor kurzem allgemein auf Sappho gedeutet wurde. Diese Deutung schien um so glaublicher, als der Charakter des Albanischen Exemplares in der That vortrefflich zu dem Bilde stimmt, unter dem uns die lesbische Dichterin in ihren Gedichten wie in der sicher beglaubigten Überlieferung entgegentritt. Der tiefe Schädel und die energischen Formen des Gesichtes bekunden eine ungewöhnliche Kraft des Fühlens, Wollens und Könnens. Der ernste Ausdruck wird durch den sehnächtigen Blick der mandelförmigen Augen gemildert, von denen das linke etwas weniger geöffnet erscheint als das rechte. Das massige Kinn und die volle Unterlippe deuten auf eine stark entwickelte Sinnlichkeit. Ein Gelehrter versuchte sogar nachzuweisen, daß die Münzbilder und der Marmorkopf auf die Sapphostatue des Silanion, eines im vierten Jahrhundert v. Chr. thätigen attischen Bildhauers (vgl. n. 272) zurückgehen. Doch deutet der Stil noch auf das fünfte Jahrhundert. Andererseits ist die Vermutung, daß Sappho dargestellt sei, neuerdings durch einen gewichtigen Einwand in Frage gestellt worden. Es fehlt nämlich an jeglicher Analogie dafür, daß auf hellenischen Münzen vor der Alexanderepoche Porträts berühmter Personen dargestellt worden seien. Hiernach scheint es, daß der in Rede stehende Typus nicht auf Sappho sondern in anderer Weise, etwa auf Aphrodite oder eine ihr verwandte Göttin, zu deuten ist.

Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) T. 3 p. 151 ff. Brunn und Arndt *griechische und römische Porträts* n. 147, 148. Overbeck *Geschichte der griech. Plastik* II* p. 18 Fig. 136. Collignon *histoire de la sculpture grecque* II p. 345 Fig. 176. Vgl. Furtwaengler *Meisterwerke* p. 102—103. *Bulletin de corresp. hellénique* XX (1896) p. 455—458.

833 (1031) Relief, Orpheus und Eurydike.

Ergänzt beide Füße des Orpheus, der r. Fuß der Eurydike, der halbe r. Vorderarm und die r. Wade des Hermes. Wie sich aus an-

deren Wiederholungen ergibt, an denen die r. Hand des Hermes erhalten ist, hat der Ergänzer das ursprüngliche Motiv dieser Hand richtig getroffen; nur hätte er sie nach den Gesetzen, welche für das Relief der griechischen Blüthezeit maßgebend waren (vgl. n. 802), beträchtlich flacher behandeln müssen. Pentelischer Marmor.

Wie die Sage berichtet, stieg Orpheus, nachdem er seine Gattin Eurydike verloren, in den Hades hinab, rührte die Herrscher der Unterwelt durch seine Musik und erhielt von ihnen die Erlaubnis, die Gattin auf die Oberwelt zurückzuführen, jedoch unter der Bedingung, daß er sich nicht nach ihr umsehe, bis er die Schwelle des Hades überschritten habe. Von Sehnsucht überwältigt fehlte Orpheus gegen diese Bedingung, und hiermit war Eurydike wiederum den Unterirdischen verfallen. Dieser letztere Moment ist auf dem Relief dargestellt. Orpheus, kenntlich durch die Lyra, die er in der L. hält, und durch die thrakische Mütze, hat sich soeben umgesehen. Eurydike legt ihm zärtlich die l. Hand auf die Schulter, während Orpheus im Begriff ist, mit der R. ihre l. Handwurzel anzufassen. Aber bereits tritt der Seelenführer Hermes heran und legt seine L. an den r. Arm der Eurydike, um sie wiederum in die Unterwelt hinabzuführen. Die Komposition zeigt in jeder Hinsicht den Geist, welcher für die attische Produktion der perikleischen Zeit bezeichnend ist. Der Affekt erscheint möglichst gemildert und in den Köpfen kaum angedeutet. Das Verständnis der Handlung wird vorwiegend durch die ausdrucksvollen Bewegungen vermittelt, die nicht nur den von dem Künstler fixierten Moment auf das klarste vergegenwärtigen, sondern auch auf die diesem Momente vorhergehende und nachfolgende Handlung hinweisen. Daß die Wirkung des Reliefs durch malerische Zuthaten gesteigert war, ergibt sich besonders aus den von den Stiefeln des Orpheus herabfallenden Lappen, welche nur mit leisen Meißelstrichen umrissen erscheinen und offenbar durch Bemalung einen deutlichen Ausdruck erhielten. Das Relief ist keine Originalarbeit. Man bemerkt darin mehrere Fehler, wie denn die l. Wade des Hermes verzeichnet, der r. Daumen der Eurydike zu kurz ausgefallen ist. Größeren Anspruch, für ein Original erklärt zu werden, hat ein im Neapler Museum befindliches Exemplar. Dasselbe zeigt eine etwas strengere Formengebung und eine frischere Ausführung als das Albanische und entspricht in höherem Grade dem Charakter, welcher der durch Pheidias bestimmten, attischen Plastik zu eigen war. Immerhin aber scheint auch unser Exemplar nach dem pentelischen Marmor, in dem es gearbeitet ist, wie nach der Weise der Ausführung das Werk eines attischen Bildhauers. Das Original war vielleicht ein Weihgeschenk, dargebracht zum Andenken an einen Preis, den eine auf

den Mythos von Orpheus und Eurydike bezügliche Tragödie davon getragen hatte. Vgl. n. 655.

Zoega I 42. Roscher Lexikon I 1 p. 1422. Petersen vom alten Rom p. 118 n. 99. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1198 und Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 130 ff. Vgl. Bloch griechischer Wand-schmuck p. 5 ff. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 142. Klein Praxiteles p. 95—96.

834 (1040) Kopf des Sokrates.

Gefunden 1735 in der angeblichen Villa des Cicero bei Tusculum (Bull. della commissione arch. comunale X, 1882, p. 224 n. LXIII). Ergänzt die Herme.

Dieser Kopf ist das schönste Porträt, welches sich von Sokrates erhalten hat. Die hohe geistige und moralische Bedeutung des Mannes kommt unter den häßlichen Formen vortrefflich zum Ausdruck, und die kräftige Ausführung sprüht von Leben. Auch hier deutet der Stil, vornehmlich in der naturalistischen Behandlung der Haut wie des Haupt- und Barthaares, auf ein Original frühestens aus der Zeit Alexanders des Großen. Vgl. n. 472—473.

Schuster die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. I 4 p. 8 ff. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1688 Fig. 1764. Vgl. Welcker alte Denkm. V p. 96. Braun Ruinen und Museen p. 652 n. 40.

835 (1036) Kopf des Hippokrates.

Ergänzt die Nasenspitze, der ganze Hinterkopf nebst den Ohren, die Herme.

Die Benennung, die sich auf ein durch koische Münzen bekanntes, inschriftlich bezeichnetes Porträt des Hippokrates gründet, scheint hinlänglich gesichert. Der Kopf darf als der Idealtypus eines geistvollen und wohlwollenden Arztes betrachtet werden. In hohem Grade bezeichnend sind der prüfende Blick und die leicht gehobene Oberlippe, unter welcher die Zähne sichtbar werden. Man empfängt den Eindruck, als sei der große Arzt beschäftigt, eine Diagnose zu stellen und gebe mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Erscheinung acht, die ihn auf die richtige Spur bringt. Die Ausführung ist dürftig und scheint nach den schablonenhaft eingearbeiteten Pupillen frühestens der Zeit der Antonine anzugehören. Da die Thätigkeit des Hippokrates in die letzten Jahrzehnte des fünften und die ersten des vierten Jahrhunderts v. Chr. fiel, der Stil des albanischen Marmors aber ungleich naturalistischer erscheint als der in der damaligen Zeit übliche, so haben wir anzunehmen, daß dieser Kopf ein von der späteren Kunst in naturalistischem Sinne umgearbeitetes Porträt oder einen von ihr frei erfundenen Typus wiedergiebt. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß der Kultus des Hippokrates in

hellenistischer Zeit aufkam. Vielleicht dürfen wir die Gestaltung des in Rede stehenden Porträts zu der Einführung dieses Kultus in Beziehung setzen.

Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 694 Fig. 752. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 549. Braun Ruinen und Museen p. 653 n. 41. Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1865 p. 51—52. Brunn griechische Götterideale p. 105. Der koische Stempel: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hell. Völker T. VIII 30 p. 68. Über den Kultus des Hippokrates: Roscher Lexikon I 2 p. 2545.

Die an das Hauptgebäude anstoßende Halle.

836 (103) Statuette einer tanzenden Bakchantin.

Ergänzt der Hals, die beiden Arme mit den Becken, das Kopfstück des Tierfelles, der untere Teil des r. Unterschenkels, beinahe die ganze Plinthe. Der Kopf (ergänzt die Nase) ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper aber zweifelhaft.

Die Figur zeichnet sich durch ihre graziöse Bewegung aus und macht trotz der nachlässigen Ausführung einen sehr anmutigen Eindruck. Wie die Arme zu ergänzen sind, ist zweifelhaft. Vielleicht war der l. Arm leicht gekrümmt und über den Kopf erhoben, und hielt der herabgestreckte r. einen gesenkten Thyrsos (vgl. n. 979). Ein Künstler der römischen Zeit hat das Motiv dieser Figur zur Darstellung der Victoria verwendet. Er veränderte ein wenig die Stellung der Arme und Beine, behielt aber das Pantherfell bei, obwohl dasselbe ein der Siegesgöttin fremdes Attribut ist.

Clarac IV pl. 694 B n. 1656 D. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 680 n. 66. Die Victoria: Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin n. 5.

837 (106) Satyr mit einem Knaben auf den Schultern.

Die stark restaurierte und rücksichtslos abgeputzte Gruppe giebt dasselbe Motiv wie n. 403, jedoch in entgegengesetzter Bewegung wieder.

Gerhard antike Bildwerke T. 103, 2; Prodromus p. 346. Clarac IV pl. 704 B n. 1628 B. Vgl. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1878 p. 117. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Myth. I p. 1124.

838 (111) Kopf des Zeus.

Ergänzt die vordere Hälfte der Nase und die Büste mit den darauf liegenden Lockenenden.

Obwohl schlecht erhalten und roh ausgeführt, verdient dieser Kopf immerhin Beachtung, da er einen Typus wiedergiebt, in dem wir einen unmittelbaren Vorläufer des von Pheidias für Olympia geschaffenen Zeusideales erkennen dürfen. Vgl. n. 251, 301.

Römische Mittheilungen VIII (1893) p. 184—187.

839 (112) Angeblicher Kopf des Numa.

Ergänzt die Nase und die Herme.

Die geläufige Benennung gründet sich auf die Ähnlichkeit, welche der Kopf mit den durch römische Gentilmünzen bekannten Porträts des Numa zeigen soll, wie auf den Umstand, daß der Mantel über den Hinterkopf gezogen ist, eine bei Sacralhandlungen übliche Anordnung des Gewandes (vgl. n. 327, 337), die bei dem Bildnis eines um den Kultus verdienten mythischen Königs besonders am Platze sein würde. Doch ist jene Ähnlichkeit eine ganz oberflächliche und stellt keines der Münzbilder Numa mit verhülltem Hinterkopfe dar. Besser begründet scheint die Erklärung für Pluton. Auf diesen paßt sowohl der Gesamtcharakter des Kopfes wie das über die Stirn herabfallende Haar. Auch kennen wir sicher beglaubigte Bilder des Unterweltgottes mit über den Kopf gezogenem Mantel.

Visconti *iconographie rom.* I pl. I 5, 6 p. 28. Vgl. Gerhard *Prodromus* p. 18 Anm. 11. Braun *Ruinen und Museen* p. 682 n. 69. Bernoulli *römische Ikonographie* I p. 14.

840 (119) Hermenbüste des Dionysos.

Ergänzt die Nasenspitze, die Ränder des l. Ohres, vielerlei an den Locken.

Sie wiederholt den vermutlich in praxitelischem Kreise geschaffenen Dionysostypus, über welchen unter n. 713 die Rede war. Ein in der Galleria geografica des Vatikans und ein zweites in Grottaferrata befindliches Exemplar zeigen diesen Typus mit kleinen Stierhörnern versehen, wogegen an einer nah verwandten lateranischen Hermenbüste (n. 713) statt der beiden Hörner zwei Epheutrauben angebracht sind. Das albanische Exemplar giebt uns keinen Aufschluß darüber, ob wir an ihm Hörner oder Epheutrauben anzunehmen haben, da die betreffenden Teile abgestoßen waren und die darüber gelegten Locken von dem modernen Ergänzender herrühren.

Arndt und Amelung *EinzelAufnahmen*, Serie IV n. 1123, 1124. Vgl. Visconti *Mus. Pio-Cl.* VI p. 58 not. 3. Braun *Ruinen und Museen* p. 682 n. 70 und die zu unserer n. 713 angeführte Litteratur.

Erstes Zimmer nach der Halle.**841 (131) Sarkophag, Hochzeit des Peleus und der Thetis.**

Gefunden 1722 in einer nicht weit von dem Grabe der Caecilia Metella gelegenen Vigna.

Peleus und Thetis, die letztere bräutlich verschleiert, sitzen neben einander, während sich ihnen verschiedene Gottheiten mit

Hochzeitsgeschenken nahen. Unmittelbar vor dem Paare steht Hephaistos, der in der L. einen Schild hält und mit der R. dem Peleus das sagenberühmte Schwert überreicht; die Stellung der Beine läßt den Gott deutlich als hinkend erkennen. Hinter Hephaistos schreitet Pallas, die einen korinthischen Helm und einen Speer als Geschenke darbringt, dann die Personifikationen der vier Jahreszeiten, jede mit den für sie bezeichnenden Gaben in den Händen (vgl. n. 753). Ihnen folgt der knabenhaft gebildete Hesperos (der Abendstern), der mit gesenkter Fackel dem hinter ihm wandelnden Hochzeitsgott Hymenaios den Weg beleuchtet. Hymenaios schultert mit der L. die noch nicht angezündete Hochzeitsfackel und hält in der R. einen Krug, der vermutlich als Symbol des Brautbades aufzufassen ist. Die warme Bekleidung des Gottes, die aus einem doppelten Chiton, Mantel, Hosen und Schuhen besteht, deutet, wie es scheint, auf den Winter, der bei den Griechen für die zur Eheschließung geeignetste Jahreszeit galt. Am l. Ende der Darstellung sieht man einen Eros, der bemüht ist eine widerstrebende Göttin von dem Hochzeitszuge fortzudrängen. Die wahrscheinlichste Deutung dieser schwer zu erklärenden Gruppe ist die auf Hera, welche, nachdem sie die Ehe geschlossen (*Iuno pronuba*) und den Hochzeitszug zum Hause des Bräutigams geleitet hat (*interduca*), in dem Augenblicke, da Hymenaios das Brautgemach betritt, von Eros aus der Nähe des Brautpaares entfernt wird. Die Reliefs der Schmalseiten und des Deckels vergegenwärtigen die Beziehungen, in denen Thetis als Tochter des Nereus zum Meere steht. Die linke Schmalseite zeigt einen Eros, der, einen Sonnenschirm haltend, auf einem Delphin reitet, die rechte Poseidon vor einem Meerdrachen stehend, der Deckel eine Okeanosmaske umgeben von Seeungeheuern. Der Sarkophag gehört zu den besten, welche sich erhalten haben. Die Ausführung ist sehr sorgfältig. Die Darstellung der Hauptseite zeichnet sich, obwohl sie der Bildhauer aus entlehnten Motiven zusammengesetzt hat, durch die Klarheit der Anordnung wie durch die Harmonie der Raumfüllung aus.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II T. I p. 2 ff.

Zweites Zimmer.

842 (144) Kolossalstatue des Dionysos.

Ergänzt ein Stück der Stirn, die Nase, der untere Teil des Kinnbarts, beide Vorderarme, Splitter am Haupthaare und am Gewande, der größte Teil der Plinthe.

Die Statue ist eine rohe, in römischer Zeit gearbeitete Kopie nach einem hellenischen Original archaischen Stiles, welches

vermutlich als Kultusbild gedient hat. Wie stets in der altertümlichen Kunst ist der Gott mit konventionell angeordnetem Haupt- und Barthaar und bekleidet mit dem langen Chiton dargestellt. Den Kopf umgiebt nicht ein Epheukranz sondern eine Binde, wie sie an der Statue n. 334 und bisweilen auf Vasenbildern strenger Zeichnung als Attribut des Dionysos vorkommt. Die eine Hand kann beispielshalber einen Kantharos, die andere eine Weinrebe oder einen gesenkten Thyrsos gehalten haben.

Winckelmann storia delle arti del disegno trad. Fes I T. XIII p. 181 (Geschichte der Kunst Buch 8 Kap. 2 § 12), III p. 433—434. Quatremère de Quincy le Jupiter olympien pl. I 4. Clarac IV pl. 770 B n. 1907 B. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 1102 Fig. 5. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 683 n. 72.

Drittes Zimmer.

843 (181) Thonrelief, Bau der Argo.

Nach mündlicher Überlieferung ist dieses wie die anderen in demselben Zimmer eingemauerten Thonreliefs (n. 846, 847) beim Palazzo Caserta in der Nähe von S. Maria maggiore gefunden.

In Übereinstimmung mit einer von einem lateinischen Dichter berührten Version des Mythos sehen wir Pallas beschäftigt den Mast und das Segel des Schiffes Argo in Ordnung zu bringen. Ein bärtiger Mann, der von einigen Gelehrten auf den Steuermann der Argonauten, Tiphys, gedeutet wird, ist ihr dabei behilflich. Rechts arbeitet ein anderer bärtiger Mann, nach der Weise der Handwerker mit Pileus und Exomis bekleidet, in der R. den Hammer, in der L. den Meißel haltend, an dem hohen Vorderteile des Schiffes. Man hat in ihm den Baumeister des Schiffes, Argos, erkennen wollen. Hinter Pallas sitzt auf einer Säule die der Göttin heilige Eule. Über die Zeit und Bestimmung derartiger Thonreliefs vergl. Band I Seite 420.

Zoega I 45. Millin gal. myth. pl. 130, 147. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 198, 639. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 684 n. 74. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1861 p. 332—333. Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe II p. 386—387.

844 (183) Brunnenrinne mit Kelterdarstellung.

Die beiden Satyrmasken, welche gegenwärtig die Öffnungen der Rinne schließen, sind Eckstücke eines antiken Sarkophagdeckels und von moderner Hand in die Rinne eingefügt.

Die konkave Außenseite ist mit einem klar komponierten aber nachlässig ausgeführten Relief geschmückt. In der Mitte sieht man drei nackte Jünglinge, welche, sich gegenseitig anfassend, in einer Kelter Trauben austreten. Ein vierter Jüngling ist im Begriff neue Trauben aus einem Korb in den Behälter zu

schütten, während ein fünfter einen schweren mit Trauben gefüllten Korb zu demselben Zwecke heranträgt. Rechts von der Hauptgruppe steht ein Jüngling, welcher den Most aus einem Krüge in einen Korb giefst, am r. Ende der Darstellung ein anderer, welcher den Most aus einem Korbe in einen jener thönernen Behälter (*dolia*) einfüllt, deren sich die Alten zur Aufbewahrung des Weines zu bedienen pflegten (vgl. n. 853). Den Angaben antiker Schriftsteller entsprechend haben wir uns diese bei der Weinbereitung dienenden Körbe sorgfältig verpicht zu denken. Im Hintergrunde sieht man die Presse, mit welcher, nachdem die Trauben ausgetreten waren, der letzte Saft herausgedrückt wurde.

Zoega I 26. Panofka Bilder antiken Lebens T. 14, 9 p. 31. Vgl. Welcker alte Denkm. II p. 119. Braun Ruinen und Museen p. 686 n. 78. Friedrichs-Wolters Bausteine n. 1917.

845 (178) Relief, Artemis und Matrone.

Ergänzt sämtliche Bänder und zwei Dreiecke in dem oberen Teile des Grundes, der l. Arm der stehenden Figur.

Eine matronale Gestalt steht da, traurig oder nachdenklich, die erhobene Rechte an das Schulterstück des Mantels legend. Von ihr weg schreitet Artemis; sie greift mit der R. nach dem über ihren Rücken herabhängenden Köcher; in der l. Hand, in welcher ein Bohrloch angebracht ist, scheint sie einen aus Metall gearbeiteten Bogen gehalten zu haben. Die Motive erinnern an attische Typen aus den ersten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts v. Chr. Eine bestimmte Erklärung vorzuschlagen scheint bedenklich, da die Darstellung offenbar unvollständig ist. Man hat an Leto gedacht, die über die ihr von Niobe zugefügte Beleidigung trauert, während Artemis aufbricht, um die Mutter zu rächen.

Braun Ruinen und Museen p. 686 n. 75. Stark Niobe p. 175 Anm. 1.

846 (173) Thonrelief, zwei Jahreszeiten.

Vgl. n. 848.

Die Platte enthält die Personifikationen des Herbstes und des Sommers. Die erstere hält auf der L. ein Körbchen mit Früchten und zieht mit der R. ein Zicklein nach sich; die Attribute der letzteren sind ein Strauß von Ähren und Mohnblumen und ein aus Blumen oder Früchten zusammengesetzter Kranz. Auf einer anderen, verloren gegangenen Platte waren die Personifikationen des Winters und des Frühjahrs dargestellt. Vgl. n. 753.

Zoega II 95. Vgl. Ann. dell' Inst. 1861 p. 206 ff., 1863 p. 294 ff. Herrmann de Horarum apud veteres figuris (Berolini 1887) p. 32. Roscher Lexikon I 2 p. 2735—2736.

847 (166) Thonrelief, Seilen und Eros.

Vgl. n. 843.

Seilen taumelt stark berauscht auf Eros zu, der ihn mit beiden Armen umschlingt und dem Alten vergnügt in das Gesicht blickt. Die Bewegungen des Trunkenen sind mit großer Naturwahrheit wiedergegeben. Seilen legt die l. Hand auf einen der Flügel des Eros, ohne sich bewusst zu sein, daß ein derartiger Gegenstand eine sehr schwache Stütze darbietet, und hält den r. Arm schlaff nach unten gerichtet, als ob er noch eine dunkle Ahnung habe, daß ihm dieser Arm beim Fallen als Stütze dienen könne. Vor der Gruppe tanzt eine schöne Bakchantin, die Handpauke (Tympanon) schlagend. Auf sie war offenbar der Sinn des Seilen gerichtet, bevor er von der Trunkenheit überwältigt wurde.

Zoega II 79. Guignaut rel. de l'ant. pl. 108, 428 b. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 42, 510. Vgl. Rheinisches Museum VI (1838) p. 602—603. Ann. dell' Inst. 1841 p. 293 not. 2. Braun p. 686 n. 77.

848 (199) Relief, Dionysos und Pan.

Sicher antik ist nur das vormalig in Winkelmanns Besitze befindliche Fragment, welches den oberen Teil des Dionysos und Pan nebst der längs der Brust des letzteren vorgestreckten Hand enthält. In den sechziger Jahren hat man damit ein bis dahin in die Gartenmauer der Villa eingelassenes Fragment verbunden, welches eine mit den Exuvien eines Elefanten bekleidete Frau zeigt, die mit fliehender Geberde auf Dionysos zueilt. Doch macht der Typus wie die Ausführung dieser Figur einen entschieden modernen Eindruck. Demnach scheint dieses Fragment einem im vorigen Jahrhundert vorgenommenen Ergänzungsversuche seinen Ursprung zu verdanken. Die Restauration wurde verworfen; das ergänzte Stück kam abhanden und wurde erst in der neuesten Zeit mit dem Fragmente verbunden, behufs dessen Ergänzung es gearbeitet war.

Dieses Fragment rührt offenbar von einem Sarkophagrelief her, welches Dionysos darstellte im Begriffe, besiegte Indier zu empfangen. Der ursprüngliche Thatbestand der Komposition wird am besten durch einen in Salerno befindlichen Sarkophag gegenwärtigt. Dionysos und sein neben ihm stehender Waffenträger Pan, dessen Gesicht, der Situation entsprechend, einen grimmig martialischen Ausdruck zeigt, sind hier in ähnlicher Weise behandelt wie auf dem albanischen Fragmente. Vor dieser Gruppe sieht man einen knieenden Barbaren und eine stehende Barbarenfrau, welche die Gnade des siegreichen Gottes anflehen. Daß eine dieser Barbarenfrau entsprechende Figur

auch auf dem Relief vorhanden war, von dem unser Fragment herrührt, beweist die vorgestreckte Hand, die sich auf dem r. Vorderarme des Pan erhalten hat.

Das antike Fragment bei Zoega II 75. Guignaut rel. de l'ant. pl. 107^{bis}, 458 b. Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst II T. 38, 445. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 696 n. 88. Graef de Bacchi expeditione indica (Berolini 1836) p. 47 III 30. Der Sarkophag von Salerno: Gerhard antike Bildwerke T. CIX 2 (Prodromus p. 353).

849 (174) Relief, Mann von einer Frau gekrönt.

Ergänzt der Kopf des Mannes und der l. Vorderarm der Frau mit dem Kranze.

Nach der Bewegung, auf welche der erhaltene Teil des von der Frau vorgestreckten Armes hinweist, scheint der Ergänzer mit Recht angenommen zu haben, daß die Frau den Mann bekränzte. Eine genauere Deutung ist unmöglich, da der Mann der Attribute entbehrt und wir nicht wissen, ob sein Kopf einen Ideal- oder einen Porträttypus zeigte. Dürfte man eine Porträtfigur annehmen, so würde es nahe liegen in der Darstellung einen Mann zu erkennen, der wegen irgendwelchen Verdienstes von der Personifikation einer Stadt oder eines Volkes bekränzt wird. Der Stil erinnert an die attische Kunst des vierten Jahrhunderts. Doch beweist der lunensische Marmor und die trockene Ausführung, daß das Relief in römischer Zeit gearbeitet ist. Ob der Bildhauer ein bestimmtes attisches Vorbild kopiert oder nur den attischen Stil nachgeahmt hat, läßt sich nicht entscheiden.

Ann. dell' Inst. 1871 Tav. d'agg. H p. 213 ff. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 91 n. 89. Friederichs-Wolters n. 1868.

850 (171) Kolossale Maske eines Wassergottes.

Ergänzt der größte Teil der Büste, Splitter am Kranze, Haupt- und Barthaar.

Da die Öffnung des Mundes deutlich als Ausgußloch erkennbar ist, muß diese Maske zur Verzierung eines Wasserwerkes gedient haben. Sie zeigt nicht die sonst den Wassergöttheiten eigentümliche melancholische Stimmung sondern einen finsternen, beinahe wilden Ausdruck. Das Haupt- und Barthaar erscheint von Feuchtigkeit durchdrungen.

Braun Ruinen und Museen p. 684 n. 73.

851 (164) Relief aus rotem Marmor (rosso antico), Daidalos und Ikaros.

Gefunden im Königreich Neapel. Ergänzt der obere Teil der Platte mit der Spitze des auf dem Boden stehenden Flügels, dem

Köpfe und der r. Hand des Ikaros und dem oberen Teile des Flügels, an dem Daidalos arbeitet.

Das Relief ist eine Wiederholung von n. 826. Wie die auf dem letzteren beinahe vollständig fehlende Figur des Daidalos nach diesem Exemplare ergänzt werden konnte, berichtigt die dort besser erhaltene Figur des Ikaros einen Fehler, den der Restaurator unseres Reliefs begangen hat. Wie auf n. 826 war nämlich auch hier Ikaros bereits beflügelt dargestellt, eine Annahme, zu welcher schon die sich über der Brust kreuzenden Tragriemen nötigen. Durch die Beifügung der Flügel wurde der über der Figur des Jünglings vorhandene leere Raum in harmonischer Weise gefüllt.

Zoega I 44. Roscher Lexikon I 1 p. 934, p. 937. Alles Weitere bei Friedrichs-Wolters Bausteine n. 1872.

852 (165) Freskogemälde, Landschaft.

Gefunden in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei Roma vecchia an der Via Appia.

Links treiben Landleute eine Herde von Rindern über eine Brücke, an deren Ausgang sich ein von einem hohen Giebel gekröntes Thor erhebt, während weiter vorn ein Hirt mit geschwungenem Pedum die noch in und neben dem Gewässer weilenden Rinder antreibt sich der Herde anzuschließen. Rechts bringen andere Landleute vor einem mit Binden und Guirlanden behangenen heiligen Baume ihre Verehrung dar. Hinter ihnen steht der zugehörige Altar, aus zwei roh zugehauenen Steinplatten aufgeführt; an ihm lehnt eine große Fackel. Im Hintergrunde sieht man Villenanlagen, einen See oder das Meer und darauf zwei Schiffe. Die Komposition ist von der idyllischen Stimmung durchdrungen, welche in der hellenistischen Zeit zur Entwicklung gedieh und infolge des hellenistischen Kultureinflusses auch bei den Römern Anklang fand. In engem Zusammenhange mit dieser Stimmung steht es, daß der Maler den Architrav und den Giebel des Thores als reichlich mit Sträuchern und Kräutern bewachsen charakterisiert hat. Eine derartige Darstellungsweise ist durch den romantischen Reiz veranlaßt, welchen der Eindruck verfallener Architekturen auf das hellenistische wie auf das römische Publikum ausübte.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 308, II p. 281—283. Vgl. Geschichte der Kunst VII 3 § 10. Braun Ruinen und Museen p. 690 n. 84. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 99. Woermann die Landschaft in der Kunst der alten Völker p. 242.

853 (161) Relief, Diogenes und Alexander der Große.

Ergänzt der l. Rand der Platte mit dem hinteren Teile des Tempels wie des Doliums, an der Figur des Diogenes der Kopf, der

r. Vorderarm, der größte Teil des Stabes, an dem Hunde der Kopf und ein Stück des r. Hinterschenkels. Von der Figur Alexanders ist nur die r. Hand antik.

Dargestellt ist die bekannte Anekdote, nach welcher Diogenes Alexander dem Großen, als dieser ihn fragte, ob er ihm eine Gunst erweisen könne, antwortete, er wünsche weiter nichts als daß der König ihm aus der Sonne gehe. Der Überlieferung entsprechend, dient dem Diogenes als Wohnstätte eines jener großen Thongefäße, in denen die Alten Wein (vgl. n. 844), Öl und Getreide aufzubewahren pflegten. Wenn sich der Moderne die Wohnstätte des Philosophen in der Regel als eine hölzerne Tonne vorstellt, so ist dies ein Irrtum; denn die hölzerne Tonne blieb während des Altertums vorwiegend auf barbarische Völker beschränkt und fand höchstens in den Grenzgebieten der klassischen Welt Eingang. Es wird berichtet, daß ein Strafsenjunge einen Stein gegen das Fafs, in dem Diogenes wohnte, geschleudert und dasselbe dadurch beschädigt habe. Der Bildhauer hat auch diese Geschichte berücksichtigt; denn an dem Rande der Gefäßöffnung erscheint ein Stück herausgebrochen und ein Sprung reicht von der Bruchstelle aus durch den Behälter. Die an dem Bruche zusammenstoßenden schwalbenschwanzförmigen Gegenstände sollen offenbar die bleiernen Spangen ausdrücken, deren sich die Alten bei der Reparatur derartiger Thongefäße bedienten. Ein magerer rüddiger Hund, der auf dem Gefäße sitzt, weist auf den Namen der von Diogenes vertretenen kynischen Philosophie (Hundsphilosophie) hin.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 174, II p. 229. Zoega I 30. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 94. Vgl. Ann. dell' Inst. 1841 p. 293. Rheinisches Museum IV (1846) p. 611 ff. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 7, p. 68, p. 97 n. 101.

854 (157) Relief, Polyphemos und Eros.

Ergänzt die Ränder der Platte und der ganze untere Teil der Reliefdarstellung — die Bruchlinie geht in fast horizontaler Richtung durch die Mitte des r. Unterschenkels des Polyphem und durch die Kniee der Ziege —, außerdem der r. Vorderarm (mit dem Plektron) des Kyklopen, Stücke an seiner Lyra, am Eros der Kopf, Hals und r. Arm, der Kopf der Ziege. Die Ergänzung des Tieres als Ziege scheint richtig. Gegen die Annahme eines Widders spricht die Behandlung des Felles.

Die malerisch behandelte Komposition bezieht sich auf die Liebe des Polyphemos zu der Nereide Galateia. Der ungeschlachte Kyklop sitzt, eine roh gearbeitete Lyra in der L., auf einem Felsblocke, an dem seine Keule angelehnt ist, und blickt abwärts in der Richtung, in welcher der hinter ihm stehende Eros hinweist, nämlich nach der schönen Galateia, die wir uns unten im

Meere spielend zu denken haben. Er schmunzelt angesichts des geliebten Mädchens, erscheint aber zugleich verdrießlich, weil er den Gegenstand seiner Sehnsucht nicht erreichen kann. Die Kyklopen hatten nach dem Mythos nur ein Auge. Doch stattet sie die alte Kunst, wie es auch hier geschehen ist, beinahe regelmäßig sowohl mit diesem Stirnauge wie mit den beiden menschlichen Augen aus, da sich bei einer der Überlieferung genau entsprechenden Bildung ein ungeheuerliches und jeglichen Ausdruckes unfähiges Gesicht ergibt. Aus einer in den Felsensitz des Polyphem eingesprengten Höhlung ragt eine Ziege hervor, die zu ihrem Herrn emporblickt, wie betroffen über dessen Gebahren.

Zoega II 57. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. LKV. Sauer der Torso vom Belvedere T. II p. 79. Vgl. O. Jahn arch. Beitr. p. 416. Braun Ruinen und Museen p. 688 n. 22. Symbola philologorum Bonnensium p. 368—369. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 56.

855 (154) Relief, Jäger mit seinem Pferde im Walde ausruhend.

Ergänzt der obere und die beiden Seitenränder der Platte, an der Figur des Jägers der l. Vorderarm, an dem Pferde der Kopf nebst dem benachbarten Stücke des Halses und der größte Teil des r. Vorderbeines, an der Herme der Kopf. Der dem Jäger aufgesetzte Kopf ist antik, aber schwerlich zu dem Körper gehörig.

Das Relief ist durch die idyllische Richtung bestimmt, die sich seit der hellenistischen Zeit in der Poesie wie in der bildenden Kunst geltend machte. Es zeigt einen Jäger, der mitten im Walde von den Anstrengungen des Waidwerkes ausruht. Der Mann steht neben seinem Pferde, dem ein doppeltes Pantherfell als Decke dient, und stützt die R. auf den Sattelknopf. Der landschaftliche Hintergrund ist mit großer Ausführlichkeit behandelt. Wenn die über dem Jäger sichtbare Herme nicht gerade steht, sondern rückwärts gesunken scheint, so entspricht dieses Motiv wiederum (vgl. n. 852) dem romantischen Interesse, welches das hellenistische wie das römische Publikum dem Ruinenhaften entgegenbrachte.

Guattani monumenti ant. inediti 1787 Maggio T. 2 p. 41 ff. Zoega I 57. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. LXXVI. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 687 n. 79. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs p. 96 n. 78.

856 (149) Relief, Opferscene.

Vormals im Besitze der Vitelleschi. Ergänzt der obere Rand mit dem sich daselbst hinziehenden Felsengewölbe und das untere Drittel der Platte mit den unteren Teilen der drei dargestellten Figuren und dem größten Teile des Altars, dessen r. obere Ecke jedoch antik ist, an der opfernden Frau auch die Nase.

Eine Alte, deren runzeliges Gesicht in sehr charaktervoller Weise durchgebildet ist, umwandelt feierlichen Schrittes einen

Altar und scheint aus der vorgestreckten r. Faust Weihrauchkörner in die Flamme desselben zu werfen. Auf der zurückgestreckten L. hält sie eine Schüssel mit Früchten, während ein Krug von einem Finger derselben Hand herabhängt. Rechts steht ein Mädchen, welches die Handpauke (Tympanon) schlägt; davor sitzt ein zweites Mädchen, beschäftigt eine gerade und eine krumme Flöte zu blasen. Die Musik, welche die heilige Handlung begleitet, deutet auf einen Kultus vorderasiatischen Ursprunges, etwa auf den der Kybele (vgl. n. 444). Die Ausführung ist sehr fein.

Bartoli *Admiranda* T. 47. *Barbault les plus beaux monuments de Rome* pl. 82 p. 52. *Zoega* II 105. *Schreiber die hellenistischen Reliefbilder* T. LXVI. Vgl. *Bull. dell' Inst.* 1845 p. 7. *Ann. dell' Inst.* 1847 p. 290. *Braun Ruinen und Museen* p. 687 n. 80. *Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani* p. 3, p. 96 n. 79. *Bull. della comm. arch. comunale* XXV (1897) p. 127.

857 (146) Attisches Votivrelief.

Ergänzt die Köpfe aller drei Figuren, der r. Fuß und die l. Ferse des Adoranten. Pentelischer Marmor.

Rechts stehen Asklepios und Hygieia, letztere die r. Hand auf die Schulter des Vaters legend, links ein Adorant, kleiner gebildet als die beiden Gottheiten. Der Stil und die frische, wenn auch etwas flüchtige Ausführung deuten auf das vierte Jahrhundert v. Chr.

Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 107.

858 (147) Attisches Votivrelief.

Ergänzt der r. Rand der Platte mit dem darauf befindlichen viereckigen Altare. Pentelischer Marmor.

Da die rechts am unteren Ende des Reliefs erhaltene hügelartige Erhöhung die für den Heroenkult bezeichnende Altarform war, so muß dieses Relief einem Heros geweiht gewesen sein, den wir uns auf der verloren gegangenen rechten Seite der Platte dargestellt zu denken haben. Die erhaltene l. Seite zeigt eine Mädchenfigur, welche, eine Schale in der L., einen Krug in der R., heranschreitet, um dem Heros eine Spende darzubringen. Der Stil auch dieses Reliefs ist derjenige des vierten Jahrhunderts.

Zoega I 18. *Jahrbuch des arch. Inst.* II (1887) p. 109, p. 195. Vgl. *Bull. dell' Inst.* 1845 p. 4, *Ann.* 1845 p. 248.

Viertes Zimmer.

Unter der in der 2. Nische aufgestellten Heraklesstatue:

859 (190) Relieffragment, Satyrn einen Baumstamm aufrichtend.

Da das Relief stark ergänzt und mit einer künstlichen Patina versehen ist, welche es schwer macht, die modernen von den

antiken Teilen zu unterscheiden, so hat man die Darstellung bisher in sonderbarer Weise mißverstanden. Links sind zwei Satyrn beschäftigt einen Baumstamm aufzurichten, vielleicht als Stütze eines Tropaions, welches zum Andenken an einen von Dionysos errungenen Sieg gestiftet werden soll. Der eine Satyr, an dem nur das Gesäß und der Schwanz antik sind, stützt die Last mit dem Rücken, während der andere den Stamm mit beiden Armen umfaßt und emporzuheben bemüht ist. Zwischen diesen beiden Satyrn steht ein dritter, von dem sich nur die l. Seite der Brust und der l. Arm erhalten haben. Rechts sieht man einen vierten Satyr, welcher die R. erhebt, um einer vor ihm unter burlesken Geberden zurückweichenden Figur einen Schlag auf den Rücken zu versetzen. Die Beine und beinahe der ganze Kopf der letzteren Figur sind modern. Doch genügen die erhaltenen Teile des Gesichtes — das r. Auge, die r. Hälfte der Stirn und ein daraus herauswachsendes Horn —, um Pan zu erkennen. Dieser hat die Satyrn bei ihrer Arbeit gestört und wird deshalb von dem Schauplatz ihrer Thätigkeit fortgejagt. Der Vermutung, daß die Satyrn mit der Keule des Herakles beschäftigt seien, widerspricht die Form des Gegenstandes, den sie aufzurichten bemüht sind. Eine nahe Verwandtschaft mit der l. Seite unseres Bildwerkes zeigen die Reliefs antike Lampen, welche drei Satyrn darstellen, im Begriffe ein unten in einen Schaft endendes Dionysosidol aufzurichten. Doch ist der auf unserem Fragmente wiedergegebene Stamm zu hoch und zu knorrig, als daß man darin das untere Ende eines Idols erkennen könnte.

Braun Ruinen und Museen p. 695 n. 86. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 31 Anm. 1. Eine der Lampen z. B. Müller-Wisseler Denkmäler der alten Kunst II 49, 15.

In der r. Fensternische:

860 (199) Dreiseitige Kandelaberbasis, Tänzerinnen.

Vormals im Besitz der Giustiniani.

Auf jeder Seite ist ein mit Schilfblättern bekränzt Mädchen (vgl. n. 812) dargestellt, das in feierlicher tanzartiger Bewegung auf den Fußspitzen vorwärts schreitet. Vor zweien dieser Mädchen steht ein aus rohen Feldsteinen geschichteter Altar, auf welchem Früchte liegen und ein Feuer brennt; vor dem dritten wächst eine schilfartige Pflanze aus dem Boden empor. Das eine Mädchen erhebt betend beide Arme; das zweite hält auf der L. eine Schüssel mit Früchten; das geneigte Haupt und die zur Stirn erhobene Hand des dritten scheinen Verehrung der Gottheit auszudrücken. Die Ausführung ist vortrefflich, die Oberfläche leider stark verwittert. In kunstgeschichtlicher Hinsicht unterliegen diese Fi-

guren den gleichen Gesichtspunkten wie die auf n. 812 dargestellten.

Zoega I 20. Welcker alte Denkmäler II T. VII 12 p. 146 ff. Vgl. Winckelmann Versuch einer Allegorie ed. Dressel p. 35. Braun p. 695 n. 87. Stephani Nimbus und Strahlenkranz p. (465) 105 n. 14, p. 111; Comptes-rendu pour 1865 p. 60 n. 2, p. 63 ff. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 96 n. 19.

Fünftes Zimmer.

Über dem Eingange:

861 (213) Friesrelief aus phrygischem Marmor (paonazzetto).

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian.

Das Relief liefert wieder einen schlagenden Beleg für den nachteiligen Einfluss, den die seit der Zeit Hadrians überhandnehmende Vorliebe für bunte Steinarten auf die Plastik ausübte (vgl. n. 238, 449, 528). Der Bildhauer hat schöne von der älteren Kunst überlieferte Motive wiedergegeben. Doch kommen dieselben nicht zur Geltung, da die Klarheit der Formen allenthalben durch die den Marmor durchziehenden bunten Adern beeinträchtigt wird. In dem Mittelfeld ist Dionysos dargestellt, wie er, unterstützt von zwei Satyrn, seinen mit Pantheren bespannten Wagen besteigt. Der Satyr, welcher, den Thyrsos und den Kantharos des Dionysos haltend, hinter dem Wagen steht, scheint fast durchweg modern. Über den Pantheren ragt eine Bakchantin hervor, einen mit Trauben gefüllten Korb auf den Kopf stützend. Vor ihr schreitet ein Satyr, der mit der L. ein Pedum schultert und in der erhobenen R. ein Trinkhorn hält. Rechts von dem Mittelfelde haben sich eine Aedicula, innerhalb deren eine die Handpauke (Tympanon) schlagende Bakchantin dargestellt ist, und ein eingerahmtes Relief erhalten mit einem Satyr, welcher eine Fackel hält. Die Aedicula und das Relief, welche man links von dem Mittelfelde wahrnimmt, sind von dem modernen Ergänzner beigelegt.

Cavaceppi raccolta di statue III 33. Zoega II 78. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 56. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 307—308. Braun p. 697 n. 89.

862 (204) Gruppe, Theseus und Minotauros.

Gefunden 1740 bei Genzano im Terrain der Cesardini (Fea misc. I p. CLII n. 70). Ergänzt an der Figur des Theseus der r. Vorderarm mit der Keule und beide Unterschenkel — doch ist der r. Fuß antik —, am Minotaur das l. Horn und Ohr, der r. Vorderarm bis zum Handgelenke, die l. Ferse.

Die Gruppe ist mittelmäßig ausgeführt, steht aber gewiss zu einem vortrefflichen Originale in Beziehung, das auf attischen Münzen wiederholt ist, vielleicht zu einer auf der athenischen

Akropolis befindlichen Gruppe, welche den gleichen Gegenstand darstellte. Die mit voller Kraft zuschlagende Gestalt des Theseus und der auf das l. Knie gesunkene, bereits im Verscheiden begriffene Minotaur bilden einen höchst wirksamen Gegensatz. In sehr charaktervoller Weise ist der Stierkopf des letzteren behandelt. Er zeigt einen schmerzlichen Ausdruck; die Augen fangen an zu erstarren und sich zu schließen; die Zunge hängt schlaff aus dem Maule heraus.

Claras IV pl. 811 A n. 2071 B. Vgl. Welcker alte Denkmäler II p. 302. O. Jahn arch. Beiträge p. 266. Braun Ruinen und Museen p. 700 n. 94. Arch. Zeitung XXV (1867) p. 31—32. Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen Serie III p. 23 n. 704. Monumenti pubbl. per cura della r. Acc. dei Lincei VII (1897) p. 392.

863 (207) Kolossales Relief, Seilenmaske.

Ergänzt die Nase, die Lippen und andere unbedeutende Stücke.

Die Maske zeigt einen ornamental behandelten, mit Epheu bekränzten Seilentypus. Der Fall des Haupt- und Barthaars beweist, daß sie nicht für eine vertikale, sondern für eine horizontale Aufstellung bestimmt war. Sie diente, wie das gegenwärtig in S. Maria in Cosmedin eingemauerte, unter dem Namen der Bocca della verità bekannte Exemplar, zum Schlusse eines Wasserablaufes und liefert somit einen schlagenden Beleg für das Streben der Alten, selbst derartige Gegenstände untergeordnetster Art künstlerisch durchzubilden. Das Wasser verlief durch die Nasenlöcher, den Mund und die in den Augen wie in den Ohren angebrachten Öffnungen.

Über die Bocca della verità: Mats-Duhn antike Bildwerke in Rom III n. 3617.

Sechstes Zimmer.

864 (216) Relief, Hypnos.

Ergänzt die Nase und der untere Teil des Körpers von dem unteren Rande des Überwurfes abwärts.

Abweichend von der gewöhnlichen jünglingshaften Darstellung des Hypnos erscheint hier der Schlaf als ein vollständig bekleideter Greis, welcher, auf einen Stab gelehnt, stehend schläft. Man würde den Alten für eine Genrefigur halten, wären nicht an seinem Haupte und an seinen Schultern die für Hypnos bezeichnenden Flügel angebracht.

Zoega II 93. Hirt Götter und Heroen T. XII 107. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 70, 874. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 94, 1. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 707 Fig. 770. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 208 Anm. 10. Ann. dell' Inst. 1869 p. 33. Winnefeld Hypnos (Berlin und Stuttgart 1886) p. 19—20.

865 (217) Griechisches Grabrelief, Palästrit.

Ergänzt die Nase, die r. Hand, beide Füße, sämtliche Bänder der Platte.

Der Jüngling, dessen Grab dieses Relief schmückte, ist durch die Striegel (vgl. n. 32) und das Ölfäschchen, welche er in der L. hält, als palästritischen Übungen ergeben bezeichnet. Der Kopf zeigt kein ikonisches Porträt sondern einen Idealtypus (vgl. n. 802), welcher wie der Charakter der etwas flüchtigen Ausführung auf die attische Kunst des vierten Jahrhunderts hinweist.

Visconti Museo Pio-Clem. III Tav. b III 5 p. 239. Zoega I 29. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1018.

An der Außenwand über der Thür:

866 (223) Sarkophagdeckel, Kampfszene.

Die Hauptpersonen der Darstellung sind zwei auf Bigen stehende Krieger, welche im Begriff den Kampf zu beginnen gegen einander anstürmen. Zwischen ihnen sieht man eine weibliche Figur, welche die Hände staunend oder klagend erhebt, mit dem Oberkörper aus dem Boden hervorragend — ein Motiv, welches an bekannte Darstellungen der Gaia erinnert. Eine sichere Erklärung des Reliefs ist noch nicht gefunden. Man hat an den Kampf zwischen Achill und Memnon, den zwischen Aeneas und Turnus und an den Wechselmord des Eteokles und Polyneikes gedacht.

Zoega II 55. Vgl. Bull. dell' Inst. 1864 p. 253 n. 2. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 191.

In die benachbarte Gartenmauer eingelassen:

867 (226) Relieffragment, lagernder Herakles.

Das Fragment rührt von einem großen Prachtrelief her, dessen Komposition von der hellenistischen Kunst erfunden zu sein scheint. Die Darstellung bietet eine antike Parallele zu Gullivers Abenteuer bei den Liliputern. Die riesige Gestalt des Herakles liegt auf der Löwenhaut gelagert, den Skyphos in der L. Ein kleiner Mann, sei es ein Satyr sei es ein Pygmäe, hat, ohne daß der Held es bemerkt, eine Leiter an den kolossalen Becher angelegt und schlürft daraus Wein, indem er sich mit den Fußspitzen auf der obersten Sprosse erhebt. Vgl. n. 789.

Zoega II 69. Wiener Vorlegeblätter Ser. III T. XII 4. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXX. Weiteres bei Stephani der ausruhende Herakles p. (377) 125 n. 4, p. (380) 128—(381) 129.

In der zu der Halle des sog. Bigliardo führenden Allée, zwischen dem 4. und 5. Baume:

868 (276) Sepulkralara des Quintus Caecilius Ferox.

Ursprünglich in dem Hause eines gewissen „Rigetius“ (Righetti?), der apostolischer Sekretär war. Hierüber und über die weiteren Besitzer dieses Denkmals s. *Corpus inscript. lat.* VI 1 n. 2188, 2189; *Jahrbuch des arch. Inst.* VI (1891) p. 164 n. 62 a.

Die Ara ist, wie die auf der Vorderseite angebrachte Inschrift berichtet, dem im Alter von 15 Jahren verstorbenen Quintus Caecilius Ferox, Huissier des Priestercollegiums, dem der Kultus des göttlichen Vespasianus und Titus oblag, gestiftet von seinem Vater Marcus Gavius Charinus. Hiermit ergibt sich als obere Zeitgrenze für ihre Ausführung das Jahr 81 n. Chr., in welchem die Konsekration des Titus stattfand. Die r. Nebenseite zeigt eine weibliche Figur, welche den l. Fuß auf das Rad der Nemesis setzt und in der l. Hand eine Schriftrolle zu halten scheint. Nach der darüber angebrachten Inschrift FATIS · CAECILIUS · FEROX · FILIUS personifiziert sie das Schicksal. Der hier namhaft gemachte Ferox ist offenbar identisch mit dem gleichnamigen Jüngling, dessen Asche innerhalb der Ara geborgen war. Ob er bei Lebzeiten anordnete, daß sein Grabstein mit einer den Fata gewidmeten bildlichen Darstellung verziert werde, oder ob sein Vater dem Sohne nach dessen Tode eine derartige Dedikation unterschob, bleibt ungewiß. Auf der l. Nebenseite sieht man unter der Inschrift SOMNO · ORESTILLA · FILIA den Schlafgott, der hier augenscheinlich als Todesschlaf aufzufassen ist. Der Bildhauer hat ihn dargestellt als einen geflügelten Knaben, welcher schläft, während er die l. Achsel auf eine umgestürzte Fackel stützt. Orestilla war offenbar die Tochter des Charinus, also die Schwester des Ferox. Ob sie, als der Grabstein gestiftet wurde, noch am Leben oder bereits verstorben war, läßt sich nicht entscheiden. Die Buchstabenformen wie die Accente der Inschrift und der Stil des Reliefs deuten auf vorhadrianische Zeit.

Zeichnung im *Codex Pighianus* (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 208 n. 135). Skizze der r. Nebenseite von Heemskerk (*Jahrbuch d. arch. Inst.* VI p. 164 n. 62 a). Zoega I 15 (wo p. 63 not. 14 die ältere Litteratur zusammengestellt ist). Müller-Wieseler *Denkmäler d. alten Kunst* II 78, 941. Vgl. Gerhard *Prodromus* p. 259 Anm. 64. Stephani *der ausruhende Herakles* p. 80 (283). Braun p. 699 n. 93. *Ann. dell' Inst.* 1869 p. 83. *Corpus inscr. lat.* VI 1 n. 2188, 2189. Über das Priestercollegium der Flaviales: *Ephem. epigraphica* III p. 211 ff.

Links eingemauert:

869 (291) Erotenfries.

Vormals im Palazzo Giustiniani.

Die Komposition ist in geschickter Weise aus anmutigen, größtenteils von der hellenistischen Kunst erfundenen Motiven

zusammengesetzt. In der Mitte sieht man zwei Erosen im Begriff für einen Ringkampf Stellung zu nehmen (vgl. n. 590—592), während hinter ihnen der Kampfrichter steht. Die Palästra, in der die Handlung vor sich geht, ist durch ein am Boden liegendes Sandgefäß (vgl. n. 344—346, 654) angedeutet. Fünf andere Erosen sind als Zuschauer des Kampfes gegenwärtig. Der eine steht links von der Ringergruppe und stützt sich mit beiden Händen auf einen Pfeiler, auf dem sich eine Amphora und drei Palmenzweige befinden, offenbar Gegenstände, die als Kampfpreise dienen sollen. Drei Flügelknaben sind rechts von der Mittelgruppe auf der Basis und dem Rande eines großen Wasserbeckens gruppiert. Ein anderer steht hinter ihnen und bekundet durch die Bewegung seiner Hände die gespannte Aufmerksamkeit, mit der er das Vorgehen der beiden Ringer beobachtet. In dem zweihenkeligen Gefäße, welches vor ihm auf dem Boden, in dem Krüge, der hinter ihm auf einem Tische steht, und in dem über ihm im Felde angebrachten Kranze haben wir vermutlich wiederum Kampfpreise zu erkennen. Auf der r. Seite wird das Relief durch eine Herme abgeschlossen, wie sie die Alten auf den gymnastischen Übungsplätzen aufzustellen pflegten (vgl. n. 725). Die l. Seite des Frieses zerfällt in zwei Darstellungen. Ein Eros öffnet eine der zu bakchischen Geheimbräuchen dienenden Cisten und deckt hiermit die darin verborgen gehaltene Schlange auf. Unmittelbar daneben fällt ein Eros, durch diesen Anblick erschreckt, auf den Rücken, während zwei andere den Vorgang neugierig aber vorsichtig betrachten, der eine auf einem kolossalen Fruchtkorb knieend, der andere sich niederduckend. Auf dem Rücken des letzteren steht ein fünfter Flügelknabe, welcher eifrig bemüht ist, soviel Früchte, als er mit seinen Ärmchen umspannen kann, aus dem Korbe zu nehmen. Ein zweiter niedrigerer Fruchtkorb dient zur Füllung des Feldes. Die am l. Ende des Frieses angebrachte Scene stellt einen Eros dar, welcher eine kolossale Seilenmaske übergezogen hat und die Hand durch deren Mundöffnung steckt. Vor ihm steht ein Gespieler, dem diese Mummerei heftigen Schrecken einflößt. Im Hintergrunde lehnt eine große, mit Binden behangene Fackel. Das Motiv des unter der Seilenmaske verborgenen Knaben ist von der antiken Kunst auch statuarisch behandelt worden (vgl. n. 896).

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 219 n. 189). Galleria Giustiniana II 128. Zoega II 90. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 533. Braun p. 700 n. 95.

870 (308) Gipsabguß eines Reliefs; Herakles, Pelrithoos, Theseus.

Das Original ist in das Museo Torlonia alla Lungara übertragen. Deutlich als ergänzt erkennbar sind die Köpfe der mittleren und

der rechts stehenden Figur, ein größeres Stück ungefähr in der Mitte der Platte mit dem l. Vorderarme des links stehenden Jünglings, beinah dem ganzen r. Arme (vom Biceps abwärts) der Mittelfigur, dem Stücke des Felsens, auf dem die r. Hand der letzteren gestützt ist, und dem unteren Teile des Köchers, an der Mittelfigur auch das r. Knie nebst den benachbarten Stücken des Ober- und Unterschenkels, an dem rechts stehenden Jüngling der r. Vorderarm mit dem oberen Ende des Stabes, das untere Ende des Schwertes nebst dem darunter befindlichen Stücke des Mantels, der l. Hacken (vgl. Arch. Zeitung XXXVII, 1879, p. 65 n. 287).

Theseus und Peirithoos wurden, nachdem sie, um Persephone zu entführen, in die Unterwelt eingedrungen waren, von Pluton auf einem Felsen festgebannt. Als später Herakles in den Hades hinabstieg, um den Kerberos zu holen, gelang es ihm nach einer Version beide Helden auf die Oberwelt zurückzuführen, nach einer anderen nur Theseus, während Peirithoos gefangen blieb. Unser Relief scheint durch die letztere Version bestimmt. Rechts steht Theseus, schon befreit und zum Aufbruche fertig, ein Schwert in der L., die R. auf einen langen Stab stützend. Den Typus seines Kopfes kennen wir durch ein im Berliner Museum befindliches Fragment, welches von einem anderen, dieselbe Komposition darstellenden Relief herrührt (Fig. 40). Das Gesicht zeigt den Ausdruck einer leisen Trauer, offenbar



Fig. 40.

weil der Held voraussieht, daß er seinen Freund im Hades zurücklassen muß. Peirithoos sitzt noch an den Felsen gefesselt, wobei der Zwang, dem er unterliegt, durch die Haltung der Beine angedeutet ist. Sein Gesicht haben wir uns mit schmerzlichem Ausdruck dem neben ihm stehenden Herakles zugewendet zu denken. Der letztere, kenntlich durch die Keule, die er in der R. hält, wie den Bogen und Köcher, die zu seinen Füßen liegen, macht einen vergeblichen Versuch, auch den Freund des Theseus zu befreien. Da sein l. Vorderarm restauriert ist, läßt sich die ursprüngliche Bewegung dieses Gliedes nicht mit Sicherheit bestimmen. Am meisten dürfte es der Situation entsprechen, wenn wir annehmen, daß die l. Hand den r. Arm des Peirithoos anfaßte, um den Gefangenen vom Felsen abzulösen. Das Relief gehört der gleichen

Gattung an wie n. 655 und n. 833. Es scheint eine attische Kopie nach einem attischen Originale, welches ein Choreg oder Dichter zum Andenken an einen bei einer dramatischen Aufführung gewonnenen Sieg als Weihgeschenk dargebracht hatte. Dafs auch dieses Exemplar bemalt war, geht daraus hervor, dafs an den Füfsen der drei Figuren die Sohlen aber nicht die Riemen der Sandalen plastisch ausgedrückt sind.

Zoega II 103. I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XCIII n. 377. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1796 Fig. 1880. Monumenti antichi pubbl. per cura della r. Accademia dei Lincei I (1892) p. 673—686, Tav. n. 2 (wo weitere Litteratur angeführt ist). Bloch griechischer Wand-schmuck (Abbildung auf p. 17), p. 16 ff. (Die hier vorgeschlagene Deutung auf den kranken Philoktetes — die Mittelfigur —, den Herakles und Odysseus zu überreden suchen, die Insel Lemnos zu verlassen, scheint mir in der Philolog. Wochenschrift 1896 p. 658 widerlegt). Petersen vom alten Rom p. 118 n. 100. Vgl. noch Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 130 ff. Röm. Mittheilungen VII (1892) p. 110—112.

Bigliardo.

Erstes Zimmer.

871 (317) Wiederholung der Figur des Stephanos (n. 786).

Die Ausführung ist etwas flüchtiger und die herbe Frische des archaischen Stiles in noch höherem Grade verglättet als bei n. 786.

Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie IV n. 1093. Vgl. Ann. dell'Inst. 1865 p. 62. Kekulé die Gruppe des Künstlers Menelaos p. 25 n. 1.

872 (322) Statue des Dionysos oder eines Satyrs.

Ergänzt der halbe r. Vorderarm mit der Traube, der l. Vorderarm mit dem Becher, die Vorderteile der Füße, unbedeutende Stücke an dem Beiwerke. Der Oberkörper ist stark abgeputzt, der Kopf (erg. Nase und Kinn) antik aber nicht zugehörig.

Da der der Figur aufgesetzte Dionysoskopf nicht zu dem Körper gehört, so bleibt es zweifelhaft, ob die Statue Dionysos oder einen Satyr darstellte. Diese Alternative würde in dem letzteren Sinne zu entscheiden sein, falls das um die Brust gelegte Fell, wie ein Gelehrter behauptet, von einem Schweine herührte (vgl. n. 253). Doch kann ich daran kein Merkmal wahrnehmen, welches mit einiger Bestimmtheit auf ein Borstenvieh hinwiese. Beachtung verdient das Beiwerk. Der Stamm, auf den sich die Figur stützt, ist von einem gewaltigen Weinstocke umschlungen. Auf einem Aste, der oben aus dem Stamme hervorragt, steht ein ungeflügelter Knabe im Begriffe nach einer Traube zu greifen. Weiter unten stützt sich ein Eros mit dem r. Knie auf einen anderen Ast und reicht mit der R. einen Korb voll von Weintrauben einem bärtigen bocksbeinigen Pan, der an den Stamm herantritt und die Last freudig in Empfang nimmt. Ähnliche Szenen sind von der antiken Kunst auch als selbstständige Rundwerke behandelt worden.

Clarac pl. 678 B, 1584 A. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 536. Braun Ruinen und Museen p. 701 n. 96. Klein Praxiteles p. 214 Anm. n. 5. Über Eros als Winzer: Arch. Ztg. XXXVII (1879) p. 170 ff. (vgl. Reinach répertoire II 1 p. 71 n. 3, 4).

Zweites Zimmer.

873 (336) **Fragment einer Brunnenmündung oder runden Basis.**

Ergänzt die Köpfe der drei Eroten, der des Pan und die zweier Satyrn — nur an dem in die Amphora hineinlangenden Satyr ist der Kopf antik — und andere unbedeutende Stücke.

Wir sehen drei Eroten, von denen der eine auf einem Stiere, der zweite auf einem Bocke, der dritte auf einem Panther reitet. Alle drei Tiere sind in phantastischer Weise mit Pferdehälsen ausgestattet. Vor dem Stiere steht ein bocksbeiniger Pan, welcher das für dieses Tier bestimmte Getränk aus einer hohen Amphora schöpft. Der Bock und der Panther werden jeder von einem Satyr getränkt. Die Symmetrie der Komposition nötigt zu der Annahme, daß auf dem verlorenen Teile des Marmors ein vierter, ebenfalls berittener Eros dargestellt war. Die Bedeutung der Darstellung wird durch ein anderes Relief verständlich, welches vier auf Wagen einherfahrende Eroten zeigt. Die Eroten sind hier durch ihre Attribute als Vertreter der Jahreszeiten charakterisiert. Der Vertreter des Sommers lenkt einen von zwei Stieren, derjenige des Frühlings einen von zwei Böcken, der des Herbstes einen von zwei Panthern, der des Winters einen von zwei Ebern gezogenen Wagen. Wir dürfen demnach auch auf dem albanischen Relief den Stierreiter zu dem Sommer, den Bocksreiter zu dem Frühjahr, den Pantherreiter zu dem Herbst in Beziehung setzen und annehmen, daß der verlorene Eros als Vertreter des Winters einen Eber ritt. Der am l. Ende des erhaltenen Teiles dargestellte Satyr, der mit dem r. Arme in eine Amphora hineinlangt, ist offenbar beschäftigt, das für diesen Eber bestimmte Getränk zu schöpfen.

Zoega II 89. Brunn kleine Schriften I p. 32—33. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 495 n. 8. Braun Ruinen und Museen p. 702 n. 98. Bull. dell' Inst. 1849 p. 75—76.

Sogenanntes Kaffeehaus.

Die halbkreisförmige Halle.

Links 874 (594) Gipsabgufs, Kopf des Alkibiades(?).

Das Original ist in das Museo Torlonia alla Lungara übertragen.
Ergänzt der l. Augenknochen, die Nase, die Unterlippe, Stücke an der Oberlippe und den Ohren, die Büste.

Vgl. n. 93.

I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XVII 67.
Vgl. Ann. dell' Inst. 1866 p. 229 III.

875 (604) Nackte Kriegerstatue.

Ergänzt beide Vorderarme, der Griff und der untere Teil des Schwertes. Doch ist das Mittelstück der Waffe antik. Der behelmte Kopf (erg. der Helmbusch, das Visier, die Nase, die Lippen) ist durch ein modernes Einsatzstück mit dem Körper verbunden, stimmt aber in seinem ganzen Charakter derartig mit dem Körper überein, daß man seine Zugehörigkeit zum mindesten als möglich betrachten darf.

Da die Figur in der Stellung wie in den Mäsen genau mit dem polykletischen Doryphoros (vgl. n. 59) übereinstimmt, so ist ihr Motiv offenbar aus demselben abgeleitet. Die Abänderung beschränkt sich darauf, daß dem Jüngling ein Schwert umgehängt ist und die l. Hand nicht einen Speer schultert sondern den Schwertknäuf anfaßt. Der r. Arm scheint wie am Doryphoros ohne Attribut längs der Seite herabgehangen zu haben.

Clarac V pl. 833 C n. 2074 A. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie IV n. 1099—1101. Vgl. Bull. dell' Inst. 1878 p. 10. Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland LIII (1878) p. 86 Anm. 2. Ann. dell' Inst. 1878 p. 9 not. 3 K. Sitzungsberichte der phil.-hist. Cl. d. bayer. Akademie 1892 p. 674. Furtwaengler Meisterwerke p. 423.

Rechts 876 (609) Gipsabgufs, Porträt eines Römers.

Das Original im Museo Torlonia. Ergänzt der vordere Teil der Nase, das Kinn, Splitter an den Ohren, der Hals, die Büste.

Es stellt dieselbe Persönlichkeit dar wie n. 30.

I monumenti del Museo Torlonia T. CXXX 508.

Links 877 (610) Kopf des Aratos(?).

Ergänzt ein Stück der Stirn, die Nase, die Schulter, die Herme.

Die Benennung hängt ab von der Deutung eines mit dem albanischen Kopfe übereinstimmenden Porträts, welches auf Münzen von Soloi-Pompeiopolis wiedergegeben ist (Band I p. 322 Fig. 33). Man erkannte in diesem Porträt früher den Stoiker Chrysippos und benannte darauf hin unser Exemplar in derselben Weise. Doch scheint jenes Münzporträt und somit auch der albanische Kopf vielmehr den Begründer des astronomischen Epos, Aratos, darzustellen (vgl. n. 294, 486). Wenn sich der alte Herr wie fröstelnd in seinen Mantel hüllt, so ist dieses Motiv vielleicht daraus zu erklären, daß der Künstler den sternkundigen Dichter darstellen wollte, wie er in der Kühle der Nacht über ein astronomisches Problem nachdenkt.

Visconti *iconografia greca* I T. XXIII^a 4, 5 p. 246. Baumeister *Denkmäler des kl. Altertums* I p. 895 Fig. 426. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 704 n. 101. Schuster über die erhaltenen Porträts griechischer Philosophen p. 23 n. 12. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890), *archäol. Anzeiger* p. 56—58 (Die hier p. 57 ausgesprochene Behauptung, daß eine an dem Kinnbart unseres Kopfes vorhandene Bruchstelle auf eine den Bart berührende Hand schließen lasse, ist unrichtig. Der Kinnbart zeigt keine Bruchstelle. Nur an dem unteren Ende des l. Schnurrbarts ist ein Splitter herausgebrochen, der jedoch viel zu klein erscheint, als daß er sich zu einer daselbst anliegenden Hand in Beziehung setzen ließe). Die Publikationen der Münzen von Soloi-Pompeiopolis s. Band I unter n. 486, wo ein Exemplar p. 322 Figg. 22, 23 abgebildet ist.

878 (628) Karyatide.

Gefunden zugleich mit n. 23, 763, 881. Ergänzt der vordere Band des Kalathos, die Nase, die Lippen, Stücke an den Händen wie am Gewande, die Füße mit dem aufliegenden Gewandsaume, die Plinthe.

Vgl. n. 23.

Guattani *mon. ant. ined.* 1788 Settembre T. I. Clarac III pl. 442 n. 808. Röm. Mittheilungen IX (1894) p. 187 B Fig. 1. Vgl. Beschreibung *Roms* III 2 n. 544. Braun *Ruinen und Museen* p. 705 n. 105. Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 1556. Furtwaengler *Meisterwerke* p. 570 Anm. 2. Amelung *die Basis des Praxiteles aus Mantinea* p. 54.

879 (633) Kopf des Calligula mit übergezogener Toga.

Ergänzt Nase und Büste.

Der tückisch-büßische Ausdruck des jungen Kaisers ist vortrefflich wiedergegeben.

Bernoulli *römische Ikonographie* II 1 p. 305 n. 5. *Mau statue di Marcello nipote d'Augusto* (Napoli 1890) p. 6.

880 (724) Statuette des Poseidon.

Ergänzt das r. Bein, vielleicht auch der r. Arm, der jedoch hinsichtlich der Qualität des Marmors wie hinsichtlich der Ausführung

genau mit den antiken Teilen übereinstimmt. Wie Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lat. Museums p. 183 aus Bull. dell' Inst. 1854 p. 106 den Schluss ziehen können, daß die Statuette in Nettuno entdeckt worden sei, ist mir unverständlich.

Die Statuette geht auf das gleiche Original zurück wie n. 688. Doch ist die Stellung der Extremitäten vertauscht, die Haltung straffer und zeigt das Gesicht einen Ausdruck, in dem sich Aufmerksamkeit und eine gewisse Erregtheit mischen. Der Gott scheint sein Reich zu überschauen mit dem Bewußtsein, daß sein Eingreifen demnächst notwendig werden kann. Mit dieser Auffassung stimmt es, daß er den Dreizack nicht wie bei n. 688 mit der L. sondern mit der R. aufstützt, also das Werkzeug, durch welches er seine Macht äußert, zu sofortigem Gebrauche bereit hält.

Overbeck Kunstmythologie III p. 255, p. 265 n. 6, p. 279 n. 3, p. 280; Atlas XI 5, XII 30. Reinach répertoire II 1 p. 27 n. 3.

881 (725) Karyatide.

Gefunden zugleich mit n. 23, 763, 878. Ergänzt der vordere Rand des Kalathos, die Nase, das Kinn, der Rumpf von unterhalb der Büste bis zu den Knien nebst den daran anliegenden Teilen der Arme, die längs des r. Unterschenkels herabreichende Faltenmasse, viele Stücke am Gewande, die Einfassung der Plinthe.

Vgl. n. 23. Ein Gelehrter hebt mit Recht die auffällige Verwandtschaft hervor, welche hinsichtlich der Gewandbehandlung zwischen dieser Statue und dem unter n. 38 besprochenen Artemistypus obwaltet. Der Kopf scheint eine versüßlichte Umbildung desjenigen der knidischen Aphrodite (vgl. n. 324).

Clarac III pl. 444 n. 814 B. Röm. Mittheilungen IX (1894) p. 140 Fig. 2. Alles Weitere hier p. 139 E. Vgl. besonders p. 156 und 159.

882 (733) Statue der Aphrodite.

Ergänzt der Hals, beide Arme, die l. Schulter, ein Stück an der l. Brust, das Gefäß, vielerlei am Gewande, die Vorderteile der Füße, fast die ganze Plinthe. Die Zugehörigkeit des Kopfes (erg. die Nase, die Lippen, die l. Haarschleife, der Zopf) scheint zweifelhaft.

Die Statue ist falsch ergänzt. Sie gab den bekannten Typus der den Schild vor sich haltenden Aphrodite wieder (vgl. n. 514), wich jedoch von der gewöhnlichen Darstellung dieses Typus darin ab, daß die Göttin den Schild nicht auf den vorgestellten Oberschenkel stützte sondern unaufgestützt anfaßte. Der l. Oberschenkel ist vollständig intakt und zeigt keine Spur von einem ihn berührenden Gegenstände, wie sie der aufgestützte Schild notwendig hinterlassen haben müßte.

Clarac IV pl. 602 n. 1382 A. Valentin die hohe Frau von Milo T. IV 10.
Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 161 n. 2. Furtwaengler Meisterwerke p. 638 Anm. 5.

Rechts 883 (737) Kopf des Poseidon (?).

Ergänzt der hintere Teil der auf der r. Seite herabfallenden
Haarmasse und die Büste nebst dem Ansatz des Halses.

Der Kopf wird in der Regel auf Zeus gedeutet, weil er eine entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Zeus von Otricoli (n. 301) verrät. Doch zeigt er eine größere Unruhe in den Formen wie in dem Ausdrucke, kleinere Augen, eine leicht gekrümmte Nase, deren Nüstern stark gebläht erscheinen, einen verworreneren Fall des Haupt- und Barthaares. Da dieselben oder ähnliche Eigentümlichkeiten an sicher beglaubigten Typen des Poseidon (vgl. n. 113) nachweisbar sind, so fragt es sich, ob wir nicht in dem albanischen Marmor vielmehr ein Ideal des Poseidon zu erkennen haben, welches, wie das Original des Zeus von Otricoli, von der attischen Kunst des vorgerückten vierten Jahrhunderts v. Chr. geschaffen wurde. Eine derartige Auffassung findet eine Stütze darin, daß das durch n. 113 vertretene, hellenistische Ideal des Meergottes den Eindruck erweckt, als sei es eine organische Weiterentwicklung des in Rede stehenden Typus.

Overbeck Kunstmythologie II p. 77 n. 5; Atlas I 14.

884 (741) Statue des Herakles.

Ergänzt die Nasenspitze, der Nacken und die r. Seite des Halses, der r. Arm mit dem Becher, die l. Hand, der größte Teil der Keule, deren Mittelstück jedoch antik ist, das r. Bein von etwas über dem Knie an, der l. Fuß abgesehen von der Ferse, Stücke am Felle, beinahe die ganze Plinthe.

Herakles ist dargestellt in einem für ihn erfreulichen Momente seines thatenreichen Lebens. Die stramme Haltung des gewaltigen Körpers läßt deutlich erkennen, daß sich der Held im Vollbesitze seiner Kraft fühlt, während der Ausdruck des schönen bärtigen Gesichtes eine Mischung von Zufriedenheit und stolzem Selbstbewußtsein bekundet. Der r. Arm war, wie die Richtung der erhaltenen Schulter beweist, erhoben. Die Ergänzung der Hand mit einem Becher kann richtig sein; denn sie paßt in der That zu dem ganzen Charakter der Figur. Die Formengebung deutet auf das vorgerückte vierte Jahrhundert, zeigt jedoch keine Spur von der durch Lysipp eingeführten, naturalistischen Richtung, sondern erinnert noch an praxitelische Kunstweise. Daß unsere Figur zu einem Bronzeoriginale in Beziehung steht, beweisen das stark unterarbeitete Löwenfell und die Behandlung des Haupt- und Barthaares, das wie ciseliert aussieht.

Clarac V pl. 804 B n. 2007 A. Furtwaengler Meisterwerke p. 574 Fig. 108, p. 575—576. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 549. Braun Ruinen und Museen p. 706 n. 108.

885 (744) Archaischer Porträtkopf eines Griechen.

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück an der r. Schläfe, die untere Hälfte des r. Ohres, die Hermo.

Die Ausführung zeigt eine solche Frische und Kraft, daß man geneigt sein könnte, den Kopf für eine griechische Originalarbeit etwa aus der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. zu erklären. Besonders wirkungsvoll ist die Behandlung der geöffneten Lippen. Der Mund scheint mit vollen Zügen die Luft einzusatmen und vergegenwärtigt somit auf das nachdrücklichste das Leben, welches in dem Organismus der dargestellten Person pulsiert. Da der Kopf in den Formen des Gesichtes eine gewisse Verwandtschaft mit dem Porträt des Perikles (n. 288), aber einen älteren Stil aufweist, so hat man an die Nachricht erinnert, daß, als Perikles zum ersten Male öffentlich auftrat, hochbejahrten Athenern, die noch Peisistratos gekannt hatten, die Ähnlichkeit des jungen Mannes mit dem Tyrannen aufgefallen sei. Doch widerspricht der Vermutung, daß Peisistratos dargestellt sei, einerseits die Überlegung, daß in dem demokratischen Athen des fünften Jahrhunderts gewiß kein Porträt des großen Tyrannen geschaffen wurde, und andererseits das kurzgeschnittene Haar. An einem Porträt des Peisistratos hätten wir längeres Haar zu gewärtigen, wie es den Männern reifen Alters auf den schwarzfigurigen Gefäßen fortgeschrittenen Stiles zu eigen ist.

Furtwaengler Meisterwerke T. XX p. 352 Bull. dell' Inst. 1851 p. 87—88. Braun Ruinen und Museen p. 707 n. 110.

886 (749) Statue der Kora (Persephone).

Ergänzt an der r. Hand der Zeigefinger, der Daumen und das vorderste Glied des Mittelfingers, der l. Arm abgesehen von der inneren Hälfte des Oberarmes, das dem linken Ellenbogen benachbarte Stück des herabfallenden Ärmels, die äußeren Teile der Plinthe.

Die Auffassung und der Stil lassen darauf schließen, daß diese Statue ein Bronzeoriginal aus dem Kreise des Pheidias wiedergibt. Man hat sie für Demeter erklärt, weil sie hinsichtlich der Anordnung der Gewänder mit einer auf einem eleusinischen Relief dargestellten Figur übereinstimmt, deren Deutung zwischen Demeter und Kora (Persephone) schwankt. Doch ist die letztere Deutung der Relieffigur die wahrscheinlichere, und es spricht nichts dagegen dieselbe auch auf die albanische Statue anzuwenden. Die Formen wie der Ausdruck des Kopfes, die eng anliegende Haube, welche die antike Kunst häufig göttlichen wie

sterblichen Jungfrauen beilegt, und die kurzen krausen Locken, welche unter der Haube hervortreten, passen besser für eine jungfräuliche als für eine matronale Göttin. Die r. Hand kann recht wohl eines der für Kora geeigneten Attribute, nämlich ein aus Metall gearbeitetes Blumenbüschel, gehalten haben. Nach dem erhaltenen Teile des l. Oberarmes ist es wohl möglich, daß die Statue wie die Relieffigur die gesenkte l. Hand auf eine lange Fackel legte, die oben an die l. Schulter gelehnt und an der Statue nicht aus Marmor sondern aus einem anderen Material, etwa vergoldetem Holze, gearbeitet war.

Clarac V pl. 936 F n. 2264. Overbeck Kunstmythologie III p. 428, p. 446, p. 469 n. 20; Atlas XIV 11. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII (Wien 1890) p. 72 Fig. 2. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 255. Vgl. Roscher Lexikon II p. 1354. Furtwaengler Meisterwerke p. 100. Kekule von Stradonitz über Copien einer Frauenstatue aus d. Zeit d. Pheidias (Berlin 1897) p. 26 ff., p. 36 Anm. 32. Furtwaengler griechische Originalstatuen aus Venedig p. 11—18 (Abhd. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XXI. Bd. II. Abth. p. 285—287). Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie II p. 39 zu n. 497. Bonner Jahrbücher 101 (1897) p. 162. Eine statuarische Wiederholung dieses Typus im kapitolinischen Museum (n. 528), eine andere in Scherschel, dem alten Caesarea (Waille de Caesareae monumentis, Alger 1891, pl. n. 21, p. 88). Der Kopf: Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie IV n. 1115—16. Über das elenasinische Relief: Friederichs-Wolters Bausteine n. 1182. Roscher Lexikon II p. 1347—1350. Athen. Mittheilungen XX (1896) p. 247 ff.

887 (757) Statue des Dionysos.

Ergänzt der r. Arm von der Mitte des Oberarmes an, der ganze l. Arm, das l. Knie nebst einem Teile des Ober- und Unterschenkels, vielerlei an den Falten, beinah die ganze Plinthe. Der dem Körper aufgesetzte Kopf (ergänzt die Nase, die Unterlippe, die r. Wange mit dem Kinne) ist antik aber nicht zugehörig. Er zeigt eine viel schlechtere Ausführung als der Körper. Außerdem steht die Locke, welche an dem letzteren über die r. Schulter herabfällt, in keiner Beziehung zu der Haartour des Kopfes.

Der Gott war ausruhend dargestellt mit über den Kopf gelegtem r. Arm; die aufgestützte l. kann einen Kantharos oder eine Traube gehalten haben. Die Statue wurde von Winckelmann besonders wegen der weichen Behandlung der Bauchpartien hoch gepriesen, ein Lob, welches gegenwärtig, da besser ausgeführte Dionysosstatuen bekannt sind, übertrieben erscheint. Der dem Körper aufgesetzte Kopf rührt von einer anderen Dionysosstatue schlechtesten Ausführung her. Er ist vollständig ausdruckslos. Die Haare, der Kranz, die inneren Augenwinkel und der Mund sind in rohester Weise mit dem Bohrer ausgearbeitet.

Clarac pl. 690 B n. 1568 A. Gerhard antike Bildwerke T. 105, 1. Vgl. Winckelmann Gesch. der Kunst V 1 § 23; monumenti ant. inediti, trattato preliminare p. LI—LII. Beschreibung Roms III 2 p. 550. Gerhard Prodrömus p. 348.

Durchgang zu der Galleria del Canopo.

Im r. Seitenraum:

888 (711) Schwebende Mädchenfigur.

Nach Clarac, Texte III p. 74, gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian. Ergänzt von Cavaceppi beide Arme, der l. Unterschenkel mit dem Knie, der halbe r. Fuß, vielerlei am Gewande, der größte Teil der Plinthe. Der Kopf (erg. der größte Teil der Stephane, die Nasenspitze, die hinter den Ohren herabfallenden Locken und der Nacken nebst dem Halsansatz) ist antik aber nicht zugehörig.

Dargestellt ist ein herabschwebendes Mädchen, dessen Gewänder durch die Luftströmung gebauscht und in zahlreiche Falten gebrochen werden. Die Statue geht offenbar auf ein bedeutendes Original zurück. Das schwierige Motiv des Herabschwebens ist in der glücklichsten Weise wiedergegeben und macht einen um so natürlicheren Eindruck, als der Stamm, welcher die Figur mit der Plinthe verbindet, größtenteils durch das Gewand und die Füße bedeckt wird. Das Faltenspiel zeichnet sich durch Reichtum wie durch Klarheit aus. Von den verschiedenen Deutungen, welche für diese Statue vorgeschlagen worden sind, seien hier nur diejenigen auf die Götterbotin Iris und auf Hera erwähnt. Vielleicht hatte Cavaceppi recht, wenn er die r. Hand mit einer Fackel ausstattete und die Figur hierdurch als Selene bezeichnete. Man würde dann an Selene zu denken haben, wie sie zu Endymion herabschwebt (vgl. n. 460, 470). Der der Statue aufgesetzte Kopf erinnert an praxitelische Kunstweise.

Raffel osservazioni sopra alcuni monumenti esistenti nella villa Albani diss. VII T. II p. 125 ff. Clarac III pl. 416 n. 719 A. Der Kopf: Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie IV n. 1121, 1122. Vgl. Bull. dell' Inst. 1849 p. 71, Ann. 1852 p. 280. Braun Ruinen und Museen p. 709 n. 112. Overbeck Kunstmythologie III p. 202 Anm. 65. Furtwaengler Meisterwerke p. 558 Anm. 1.

889 (706) Relief, Theseus und Aithra.

Der Jesuit Vulpinus sah dieses Relief 1732 in einer bei Ostia gelegenen Vigna und veröffentlichte es nach einer ganz ungenauen Zeichnung in seinem Werke Vetus Latium profanum vol. VI (Romae 1784) T. 15. Als Winckelmann 1763 einen Ausflug nach Ostia unternahm, fand er das Relief, wie es scheint, in derselben Vigna wieder (Winckelmann Briefe an Bianconi § 35, 26. März 1768, Werke Bd. II, Stuttgart 1847, p. 214. Fea misc. I p. CLXXXXI n. 8) und publizierte es genauer als sein Vorgänger in den Mon. ant. ined. T. 96, II p. 130. Ergänzt an dem ersten Mädchen von links der Kopf abgesehen von dem untersten Stücke, die l. Hand, der r. Arm, an dem folgenden das halbe Gesicht und ein Stück des Hinterkopfes, an der Figur des Theseus beinahe das ganze Gesicht, der r. Vorderarm — doch ist die r. Hand antik — und der r. Fuß, an dem rechts von dem Felsen stehenden Mädchen der Kopf und die r. Hand, an der folgenden

Matroné der vordere Teil des Schädels, die Stirn, die Augen, die Nase, die Lippen, an dem neben ihr befindlichen Jüngling der obere Teil des Schädels, die Stirn, der l. Arm von der Schulter bis zur Handwurzel, der Griff des Schwertes, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, an dem Grunde die l. obere Ecke.

Als Aigeus die von ihm schwangere Aithra in Troizene zurückließ, barg er seine Schuhe und sein Schwert unter einem Felsblocke und befahl seiner Geliebten, falls sie einen Sohn gebäre, diesem nicht eher mitzuteilen, wer sein Vater sei, als bis der Jüngling sich fähig gezeigt habe den Felsblock abzuwälzen; dann solle sie den Sohn nach Athen schicken und ihm die Schuhe und das Schwert als Erkennungszeichen mitgeben. Auf der l. Seite der Platte ist Theseus dargestellt, wie er in Gegenwart zweier troizenischer Mädchen das von seinem Vater verlangte Probestück vollzieht. Der Kraftaufwand, den er dabei entfaltet, erscheint mit der Gewandtheit und Anmut verbunden, wie sie im besonderen die attische Gymnastik in dem Jünglingskörper entwickelte. Die rechts dargestellte Scene wird bald auf Aigeus gedeutet, welcher Aithra in Gegenwart von zwei Mädchen, etwa Dienerinnen, über das von seinem zukünftigen Sohne zu fordernde Probestück unterrichtet, bald auf Theseus, wie er, im Begriff die Reise nach Athen anzutreten, von seiner Mutter Abschied nimmt. Die letztere Erklärung ist die wahrscheinlichere, da der neben Aithra stehende Jüngling die größte Ähnlichkeit mit dem auf der anderen Seite dargestellten Theseus zeigt. Der scheibenförmige Gegenstand, auf den er den r. Fuß setzt, ist offenbar identisch mit der häufig auf kampanischen Wandbildern wiedergegebenen Walze, deren sich die Alten zur Ebenung von Wegen, Spielplätzen und zu ähnlichen Zwecken bedienten.

Zoega I 48. Millin gal. myth. pl. 128, 482*. Hirt Götter und Heroen T. 38, 325. Guignaut rel. de l'ant. pl. 196, 696. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie IV n. 1126. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 710 n. 118. Arch. Zeitung XXVII (1869) p. 107.

In demselben wie in dem gegenüberliegenden Raume sind je zwei Statuetten (Museumsnummer 710, 713, 640, 643) von komischen Schauspielern aufgestellt. Eine fünfte Figur derselben Gattung (n. 717) steht in der r. vorderen Ecke des Durchganges. Diese Statuetten haben vielleicht zur Dekoration kleiner Theater gedient. Sie geben von dem Kostüm der neueren attischen Komödie einen anschaulichen Begriff, lassen sich aber nicht zu bestimmten Charaktern dieser Dichtungsgattung in Beziehung setzen, da sie alle der ursprünglichen Köpfe entbehren und auch sonst stark restauriert sind.

Claras V pl. 874 B n. 2221 E (n. 710), pl. 874 A n. 2222 B (n. 713), n. 2222 C (n. 640); pl. 874 B n. 2222 D (n. 717). Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 545 n. 8, p. 546, p. 547.

Im 1. Seitenraume:

890 (641) Statue des Marsyas.

Ergänzt beide Beine von der Mitte der Oberschenkel abwärts und beide Arme vom Biceps bis unweit der Handwurzeln. Die antiken Teile sind von moderner Hand mehr oder minder übergangen.

Wie an allen aus weißem Marmor gearbeiteten Marmorstatuen erscheint auch an dieser das pathologische Element weniger scharf betont und die Charakteristik weniger naturalistisch, als an den Exemplaren, die in phrygischem Marmor (paonazzetto) ausgeführt sind. Vgl. n. 598.

Overbeck Kunstmythologie IV p. 476 n. 1; Atlas XXVI 25.

Galleria del Canopo.

891 (698) **Büste eines Barbaren.**

Ergänzt der Vorderteil der Nase, Stücke an den Ohren, der größte Teil der Büste, das Schnauzenstück und die Pfoten des Pantherfelles.

Die Büste ist das Porträt eines Barbaren, der nach dem wolgigen Haare, dem breiten, flachen Gesicht und den dicken Lippen eine starke Beimischung von Negerblut hatte und dessen afrikanische Herkunft durch das über die l. Schulter geworfene Pantherfell bestätigt wird. Der Mann mag sich als Gesandter oder Geißel in Rom aufgehalten und bei dieser Gelegenheit seine Porträtbüste bestellt haben. Die Weise der Ausführung deutet auf vorhadrianische Zeit.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1868 p. 136.

892 (696) **Mosaik, Befreiung der Hesione.**

Gefunden 1760 in Atina (bei Arpino) im Neapolitanischen.

Telamon geleitet die befreite Hesione von dem Felsen herab, an den sie angeschmiedet worden war, um dem Meerungeheuer als Opfer zu dienen. Dabei steht Herakles, der mit seinen Pfeilen das Tier getötet hat, in selbstbewußter Haltung, die R. auf die Keule gestützt, einen Bogen und zwei Pfeile in der L., während vorn der von einem Geschosse durchbohrte Kopf des Ungeheuers aus dem Meere hervorragt. Den viereckigen, giebelförmig zugespitzten Gegenstand, der neben Hesione auf dem Boden steht, hat man für ein brennendes Haus erklärt und darin einen Hinweis auf die später von Herakles unternommene Zerstörung der Stadt Troia erkennen wollen. Doch ist dieser Gegenstand offenbar ein Toilettenkästchen. Wir begegnen einem solchen auf kampanischen Wandgemälden sowohl neben der ausgesetzten Hesione wie neben der in gleicher Lage befindlichen Andromeda. Mit dieser Erklärung stimmt auch der Spiegel, welcher auf unserem Mosaik an den hinter Hesione hervorragenden Felsen angelehnt ist, sowie das Salbfläschchen vor ihr. Es sind dies Gegenstände, mit denen man Leichen von Mädchen und Frauen im Grabe zu umgeben

pflegte, und ihre Beifügung auf dem Mosaik erklärt sich daraus, daß Hesione wie Andromeda als dem Tode geweiht galt.

Winckelmann monum. ant. ined. T. 66, II p. 90—92. Millin gal. myth. pl. 115 n. 448. Hirt Götter und Heroen T. XXX 266. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 282, 663. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 554. Welcker alte Denkm. II p. 302. Braun Ruinen und Museen p. 718 n. 124. Die Wandgemälde: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1182 (Atlas XIV), 1183, 1187. Vgl. Ann. dell' Inst. 1872 p. 116—120.

893 (682) Ibis aus rotem Marmor (rosso antico).

Ergänzt der Kopf mit der Schlange, der Hals, der Schwanz, der unter dem Schwanz befindliche Felsen, die Beine, wahrscheinlich auch die Klauen und die Plinthe.

Die Wahl des roten Marmors ist offenbar durch die Farbe, die der Ibis in der Natur hat, bestimmt.

Beschreibung Roms III 2 p. 497 n. 19. Braun Ruinen und Museen p. 715 n. 118.

894 (684) Atlas den Himmel tragend.

Antik sind nur der obere Teil des Atlas von dem unteren Ende der Brust an, das auf seinem Rücken aufliegende Viereck, in dem Phosphoros und Hesperos (Morgen- und Abendstern) dargestellt sind, und die unmittelbar an dieses Viereck ansetzenden Zeichen des Tierkreises, links das der Jungfrau (ergänzt der Kopf und die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit dem benachbarten Teile des Gewandes), rechts das der Wage. Doch genügen die erhaltenen Teile, um zu erkennen, daß der Himmel nicht als Globus sondern als eine von dem Zodiacus umgebene Scheibe gebildet war. Phosphoros und Hesperos erscheinen als Jünglinge, jeder mit einer Fackel in den Händen und mit einem Sterne über dem Haupte. Der erstere schwebt aufwärts mit emporgerichteter, der letztere abwärts mit gesenkter Fackel. Das Sternbild der Wage ist durch einen Jüngling vergegenwärtigt, der in der gesenkten R. eine Wage hält (ergänzt der r. Arm von etwas über dem Ellenbogen abwärts; doch ist das Attribut antik). Andere vollständiger erhaltene Darstellungen des Zodiacus haben als Mittelpunkt entweder einen thronenden Zeus oder einen den Sonnenwagen lenkenden Helios. Der Ergänzer unseres Marmors hat sich für das erstere Motiv entschieden und in das Rund eine im wesentlichen antike aber nicht zugehörige Zeusfigur eingesetzt.

Guattani mon. ant. ined. per l'anno 1786 Luglio T. III p. 53—56. Zoega II 108. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 64, 823. Reinach répertoire II 2 p. 424 n. 4. Thiele antike Himmelsbilder p. 25 Fig. 3. Vgl. Raoul-Rochette mémoire sur les représentations figurées du personnage d'Atlas p. 67—68. Braun Ruinen und Museen p. 712 n. 116. Gerhard gesammelte akademische Abhandlungen I p. 20, p. 43 n. 2. Gaedechens der marmorne Himmelsglobus zu Arolsen p. 8, p. 85 n. 8.

895 (685) **Vierseltige Basis, Götterzug.**

Die Basis befand sich bereits im sechzehnten Jahrhundert über der Erde, da sie im Codex Pighianus gezeichnet ist (Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1868 T. V 4 p. 198 n. 77). Ergänzt das Gesicht und der r. Arm des Dionysos, der Kopf und der r. Arm des Hermes — doch sind zwei Finger und der Caduceus antik —, die ganze hinter Hermes schreitende Figur abgesehen von einem Stücke des l. Vorderarmes. Die Zeichnung des Pighius giebt Hermes mit einem bärtigen Kopfe wieder. Die Reliefs sind an mehreren Stellen von moderner Hand überarbeitet, namentlich an der Figur des Dionysos, die in jener Zeichnung über dem kurzen Chiton nicht mit einem Panzer sondern mit einer Nebris bekleidet erscheint.

Die Darstellung wird gewöhnlich auf die Hochzeit des Zeus und der Hera bezogen. Man vermutet, daß der vor dem l. Knie der Artemis erhaltene Gewandzipfel von Apollo herrühre, der, das Hochzeitslied vortragend, den Zug eröffnete, und daß die zwei Fackeln haltende Artemis als Brautführerin aufzufassen sei. Die hinter Artemis schreitende matronale Göttin, die ein Scepter in der R. hält, wird auf Leto, Tethys oder Rhea gedeutet. Es folgen Zeus mit Donnerkeil und Vogelscepter, Hera, die den Kopf züchtig neigt und den über ihren Hinterkopf herabreichenden Mantel in archaischer Weise mit der L. längs der Wange vorgezogen hält, dann Poseidon mit dem Dreizack, Demeter mit Scepter und einem Strauße von Mohnblumen und Ähren, Dionysos mit dem Thyrsos, Hermes mit dem Caduceus. Die hinter dem letzteren vorschreitende Figur, von der sich nur ein Stück des l. Vorderarmes erhalten hat, wird Hestia gewesen sein, die in ähnlichem Zusammenhange mit Hermes gepaart zu werden pflegt. Doch ist die Deutung auf den Hochzeitszug des Zeus und der Hera keineswegs zwingend. Der Bildhauer würde, falls er diesen Gegenstand darstellen wollte, das Brautpaar in sehr ungeschickter Weise auf zwei Seiten der Basis verteilt haben. Außerdem wissen wir weder, ob auf der fehlenden vierten Seite eine Weihinschrift oder andere an dem Zuge teilnehmende Götterfiguren angebracht waren, noch wieviel von den beiden dem verlorenen Stücke benachbarten Seiten fehlt. Unter solchen Umständen scheint es geraten, sich mit der allgemeineren Benennung eines Götterzuges zu begnügen. Die Ausführung ist flau, die Nachahmung des archaischen Stiles stark gekünstelt.

Zeega II 101. Welcker alte Denkmäler II T. 1 p. 14—26. Overbeck Kunstmythologie II p. 23 n. 5, III p. 174 C (wo weitere Litteratur angeführt ist), p. 402 β; Atlas I 4, X 39. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 63 n. 91, p. 171.

896 (678) **Knabe mit Maske.**

Ergänzt der untere Teil der Maske, die aus ihrer Mundöffnung herausragende Hand, die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Ein Knabe, der über seinen Oberkörper eine gewaltige bärtige Maske gezogen hat, steckt die l. Hand aus der Mundöffnung heraus, um auf diese Weise einen Gespielen zu erschrecken, den man sich vor ihm stehend zu denken hat. Vgl. n. 869.

Braun Ruinen und Museen p. 716 n. 119.

897 (676) Kolossalkopf des Serapis aus grünem Basalt.

Ergänzt der obere Band des Modius, Splitter am Haare, die Nasenspitze, der untere Teil des Gesichtes vom Munde abwärts, die Büste.

Der Künstler hat sich bemüht, den Eindruck eines Bronzewerkes zu erwecken. Dieses Streben tritt besonders in den vom Haupte herabfallenden Locken hervor, die wie gegossen und ciselirt aussehen. Der Ausdruck des Gesichtes bekundet schwer-mütigen Ernst. Vgl. n. 247.

Overbeck Kunstmythologie II p. 810, 10; Atlas III 14.

898 (677) Relieffragment, wie es scheint von einem Sarkophagdeckel.

Das stark bestoßene Fragment rührt von einem roh gearbeiteten Relief her, welches die Pflege irgendwelches Götterknaben, vielleicht des Dionysos, zum Gegenstand hatte. Der am r. Ende erhaltene Krieger scheint zu einer Scene gehört zu haben, welche den Knaben von den Kureten bewacht darstellte, ein Motiv, das von der Jugend des Zeus auch auf die des Dionysos übertragen wurde. Links sind zwei bärtige Männer bäuerlichen Aussehens und eine dritte Figur, von der sich nur der l. Fuß erhalten hat, im Begriff, einen nackten Knaben durchzuhauen. Die Deutung der letzteren Gruppe auf Zagreus-Dionysos, der von den Titanen zerrissen wird, ist unhaltbar. Ein antiker Künstler würde diese Scene in ungleich tragischerer Weise behandelt und die Titanen nimmermehr unter so gemeinen Typen dargestellt haben. Vielmehr scheint es sich um eine jener Genrescenen zu handeln, wie sie öfters in die auf die Pflege von Götterkindern bezüglichen Darstellungen eingefügt wurden. Vgl. n. 451.

Zoega II 81. Guignaut rel. de l'ant. pl. 148, 554 b. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 35, 413. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 497 n. 14. Braun Ruinen und Museen p. 716 n. 121. Ann. dell' Inst. 1870 p. 101. Heydemann Dionysos' Geburt und Kindheit (Halle 1885) p. 55.

899 (668) Jünglingstorso.

Der Torso scheint nach der zarten Körperbildung und den auf die Schulter herabfallenden Locken von einer Dionysosstatue herzurühren. Er zeigt die großartig-einfache, noch eine gewisse Strenge bekundende Formengebung, wie sie der attischen Kunst

Helbig, Führer. II.

während der Blütezeit des fünften Jahrhunderts zu eigen war. Ob wir darin ein attisches Original oder eine vortreffliche Kopie nach einem solchen zu erkennen haben, läßt sich bei der schlechten Beleuchtung nicht entscheiden.

Arndt und Amelung Einzelaufnahmen, Serie IV n. 1098.

900 (662) Statue der Artemis.

Ergänzt an der Figur der Göttin der r. Arm, der l. Zeigefinger, der vordere Teil des r. Fusses, an dem Tiere der Kopf, die Vorderbeine, die untere Hälfte des l. Hinterschenkels, außerdem beinahe die ganze Plinthe. Der der Statue aufgesetzte Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber nicht zugehörig.

Die Statue, deren einfach-strenger Stil auf ein attisches Original etwa aus der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. zurückweist, wird mit größter Wahrscheinlichkeit für Artemis erklärt. Auf diese Göttin passen sowohl die jungfräulichen Formen des Körpers wie die Attribute. Der seitwärts gestreckte r. Arm war offenbar auf einen stabartigen Gegenstand, einen Speer, ein Scepter oder eine hohe Fackel, gestützt. Dafs das auf der l. ruhende Tier richtig als Hirschkalb ergänzt ist, beweisen der schlanke Leib und die erhaltene r. Hinterklaue, die gespalten erscheint. Wenn die Göttin das Hirschkalb auf der Hand hält, so erklärt sich dies einerseits daraus, dafs Artemis nicht ausschliesslich als eine das Wild vernichtende sondern auch als eine die Waldesbrut schirmende Göttin verehrt wurde, und andererseits daraus, dafs die noch unfreie griechische Kunst die heiligen Tiere in möglichst enge Beziehungen zu den Gottheiten zu setzen liebt (vgl. n. 967). Der der Statue aufgesetzte, antike aber nicht zugehörige Kopf rührt von einer Wiederholung des praxitelischen Sauroktonos her (vgl. n. 198, 791).

Clarac II pl. 678 F n. 1621 B. Gerhard antike Bildwerke T. 12. Roscher Lexikon I 1 p. 596, abgebildet p. 562. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. II p. 84. Beschreibung Roms III 2 p. 551. Gerhard Prodrömus p. 179 ff. Stephani compte-rendu pour 1868 p. 221 Anm. 5. Bull. dell' Inst. 1868 p. 37. Furtwaengler Meisterwerke p. 43. Klein Praxiteles p. 110 n. 6.

901 (663) Mosaik, Gelehrtenversammlung.

Gefunden zu Sarsina in Umbrien.

Das Mosaikbild, welches eine Versammlung von sieben Gelehrten darstellt, geht auf dasselbe Original zurück wie ein besser ausgeführtes und erhaltenes Exemplar, das im vorigen Jahre bei Pompei entdeckt wurde und beistehend unter Auslassung des Rahmens (Fig. 41) abgebildet ist. Die Hauptunterschiede, welche zwischen den beiden Bildern obwalten, sind folgende: Auf dem albanischen Exemplare erscheinen der erste und der vierte Gelehrte von

links bartlos, wogegen das pompeianische alle sieben mit Vollbärten wiedergiebt. Während der am linken Ende der Gruppe dargestellte Mann auf dem ersteren Bilde in der gesenkten R. eine Schlange hält, streckt er auf dem letzteren die r. Hand halb geöffnet nach vorwärts und blickt auf dieselbe herab. Da er hierbei seine l. Hand auf die r.



Fig. 41.

Schulter des vor ihm sitzenden Gelehrten legt, so empfängt man den Eindruck, als mache er seinem Kollegen irgendwelche Mitteilung, sei es über jene Hand selbst, sei es über einen kleinen, in derselben enthaltenen Gegenstand. Der dritte Mann von links ist auf dem albanischen Mosaik unthätig dasitzend und ohne Attribut dargestellt. Hingegen hält er auf dem pompeianischen einen abwärts gerichteten Stab und scheint damit etwas, wobei man zunächst

an eine geometrische Figur denken wird, in den Sand zu zeichnen. Der am weitesten rechts dargestellte Gelehrte deutet auf dem ersteren Bilde mit einem Stabe, den er in der R. hält, auf die im Vordergrunde befindliche Weltkugel, wogegen er auf dem pompeianischen in der L. eine Schriftrolle hält und das obere Ende derselben mit der R. berührt. Beide Bilder zeigen hinter der dritten Figur von rechts eine von einer Säule getragene Sonnenuhr. Auf dem albanischen ist rechts im Hintergrunde eine Gruppe von Gebäuden, auf dem pompeianischen ein mit Gebäuden bedeckter Hügel sichtbar. Während sich auf dem ersteren hinter den beiden am weitesten links dargestellten Figuren ein von zwei Pfeilern gestützter Architrav erhebt, auf dem drei weitbauchige, mit Deckeln versehene Gefäße stehen, erscheint dieses Motiv auf dem pompeianischen Mosaik erweitert und verdeutlicht durch die Beifügung eines Baumes, von dem aus sich ein gewaltiger Ast in den zwischen den beiden Pfeilern vorhandenen Raum erstreckt. Es handelt sich demnach um ein ländliches Heiligtum, in dem ein Baum als Kultusobjekt dient, ein Motiv, welches erst von der hellenistischen Kunst, aber von dieser sehr häufig zur Darstellung gebracht wurde (vgl. n. 785). Indes äußerte ein intelligenter Mosaikarbeiter, den ich über die Authenticität des albanischen Exemplares befragte, den Verdacht, daß die Dinge, in welchen dasselbe von dem pompeianischen abweicht, ihren Ursprung durchweg oder wenigstens zum größten Teil einer modernen Restauration verdanken. Wir haben demnach zu gewärtigen, daß unser Mosaik von Haus aus dem pompeianischen genauer entsprach, als es heutzutage der Fall ist, und müssen die Beurteilung beider notwendig auf das letztere basieren, da wir sicher sind, daß dasselbe durch keine moderne Restauration modifiziert ist. Zunächst beweist die individuelle Charakteristik der Figuren, daß das Original in der hellenistischen oder in der griechisch-römischen Periode gestaltet ist, eine Annahme, die in dem spezifisch hellenistischen Motive des heiligen Baumes Bestätigung findet. Hinsichtlich der Bedeutung des Bildes sind zwei verschiedene Ansichten dargelegt worden. Einige Gelehrte erkennen darin eine Komposition, welche, wie Raphaels Schule von Athen, die Hauptvertreter der griechischen Philosophie, ohne Rücksicht auf ihre Zeit und Heimat, zusammenstellt, und schlagen für die sieben Figuren von links nach rechts folgende Benennungen vor: Zenon (der Stoiker), Aristoteles, Pythagoras, Epikur, Platon, Sokrates, während hinsichtlich der am r. Ende des Bildes dargestellten Figur die Deutung zwischen Theophrast, Pyrrhon und Karneades schwankt. Wir kennen Porträts von dem Stoiker Zenon (vgl. n. 294), Epikur (n. 295, 496), Platon (n. 272), Sokrates (n. 472,

473, 843, 1152), Theophrast (n. 831) und Karneades (vgl. n. 474). Die Typen des Zenon, Epikur, Sokrates, Theophrast und Karneades sind aber von denjenigen der Figuren, welche man auf dem Mosaik für diese Philosophen erklären will, total verschieden. Zwischen dem Porträt des Platon und dem Kopfe der dritten Figur von links ist allerdings eine gewisse Ähnlichkeit vorhanden. Doch scheint sie nicht schlagend genug, als daß die Identifizierung für gesichert gelten dürfte. Andere Gelehrte halten an der Deutung dieser Figur auf Platon fest, nehmen jedoch an, daß er nicht mit den berühmtesten Vertretern der griechischen Philosophie gruppiert, sondern, umgeben von seinen Schülern und Anhängern, in der athenischen Akademie dargestellt sei. Einer von ihnen betont mit Recht, daß die Handlung, in welcher jene Figur wiedergegeben ist, die Aufzeichnung einer geometrischen Figur in dem Sande, auf den Verfasser des Timaios recht wohl passen würde. Hingegen irrt derselbe Gelehrte, wenn er in dem mit der ländlichen Kapelle verbundenen Baume einen der heiligen Ölbaume des Akademoshaines erkennen will; denn die Stilisierung dieses Baumes deutet keinesfalls auf einen Ölbaum sondern eher auf eine Platane. Der Archäolog, welcher zuerst das Mosaikbild auf die athenische Akademie bezog, macht mit Recht auf die Ähnlichkeit aufmerksam, welche zwischen dem Kopfe der zweiten Figur von links und dem bekannten Porträt des Lysias (vgl. n. 508) obwaltet. Wenn er jedoch jene Figur darauf hin Lysias benennt, so fällt es schwer, diese Benennung mit der Weise, in welcher er das Ganze der Komposition auffaßt, in Einklang zu bringen; denn Lysias war in dem Kreise des Platon übel angesehen und hatte mit der Akademie nichts zu thun. Jedenfalls beruht der Versuch, das Mosaikbild auf Platon und seine Schule zu deuten, auf einer sehr unsicheren Grundlage, da die Erklärung der Hauptfigur für Platon zweifelhaft ist.

Die Forscher, die sich bisher über das Mosaik geäußert, betrachten es als selbstverständlich, daß der im Hintergrunde befindliche Hügel die athenische Akropolis sei. Doch scheint mir diese Annahme keineswegs zwingend. Vielmehr leuchtet es ein, daß jedweder mit Gebäuden bedeckte Hügel, wollte man ihn in der andeutenden Weise wiedergeben, die auf dem Mosaik zur Anwendung gekommen ist, unter ähnlichen verkümmerten Formen zur Darstellung gebracht werden mußte, wie auf dem letzteren. Es kann sich demnach recht wohl um einen Hügel handeln, der in oder bei der Residenz einer Diadochendynastie lag. Erwägen wir ferner die Thatsache, daß der hellenistische Lokalcharakter durch die Beifügung des ländlichen Kultusmales scharf betont ist, so scheint die Frage berechtigt, ob nicht die in Rede stehende

Komposition eine Versammlung von Gelehrten darstellt, die gleichzeitig an irgendwelchem Diadochenhofe thätig waren. Man könnte beispielshalber an sieben Mitglieder des alexandrinischen Museums und angesichts des sich im Hintergrunde erhebenden Hügels an das Paneion oder das Vorgebirge Lochias denken. Der Umstand, daß sämtliche Figuren des Mosaik bärtig dargestellt sind, würde der Annahme, daß es sich um einen Gelehrtenverein aus hellenistischer Zeit handelt, keineswegs zuwiderlaufen, da wir wissen, daß damals zahlreiche Gelehrte, und namentlich Philosophen, Vollbärte trugen. Es genügt, um nur einige sichere Beispiele anzuführen, an Aratos (n. 877), den Stoiker Zenon (vgl. n. 294), Epikur und Metrodor (n. 290, 295, 496) zu erinnern. Da sich die Zahl der dargestellten Gelehrten auf sieben beläuft, so wäre endlich auch zu erwägen, ob nicht das Mosaik zu den Hebdomades des Varro in Beziehung steht, einem großen ikonographischen Werke, welches die Porträts in Gruppen von je sieben anordnete.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 185, II p. 242. Grivaud de la Vincelle arts et métiers des anciens pl. VIII 19. Römische Mittheilungen XII (1897) p. 392. Monumenti pubbl. dall' Acc. dei Lincei VIII (1898) p. 393—394 Fig. 1. Vgl. De Laborde descripción de un pavimento en mosaicico desc. en Itálica (Paris 1806) p. 90. Beschreibung Roms III 2 p. 551. Abhandlungen der sächs. Gesellschaft d. Wiss. V (1868) p. 301 Anm. 160. Archiv für Geschichte der Philosophie, herausg. von L. Stein XI p. 171, 178. Jahrbuch des arch. Inst. XIII, arch. Anzeiger 1890 p. 120. — Das pompeianische Mosaik: Notizie degli scavi 1897 p. 337—340. Archiv für Gesch. d. Philosophie XI p. 171—180 (mit Tafel). Römische Mitth. XII p. 328—334. Jahrbuch XIII, arch. Anz. 1898 p. 120—122. Mon. pubbl. dall' Acc. dei Lincei VIII T. XII p. 389—416. Rivista ital. di filosofia 1898 p. 11—16.

Unterhalb der Galleria del Canopo im Garten:

902 (590) Weibliche Kolossalstatue.

Vormals in Tivoli in der Villa d'Este. Sicher ergänzt sind an der weiblichen Figur die Nase, die Lippen, die Finger der r. Hand, die ganze l. Hand, am Rinde die Hörner und die Vorderbeine, an der Plinthe der vordere mit malerisch behandelten Wellen bedeckte Teil und ein großes Stück auf der Rückseite.

Die Figur wird wegen der auf der Plinthe angedeuteten Wellen für Amphitrite erklärt. Doch ist kein mit Wellen bedecktes Stück der Plinthe mit Sicherheit als antik erkennbar. Außerdem müßte der Stier, auf den die Figur den l. Arm stützt, bei einer Darstellung der Amphitrite befremden. Da dieses Tier vielmehr auf das Festland hinweist und es auf zwei Reliefs der Göttin oder Personifikation der Erde beigegeben ist, so fragt es sich, ob wir nicht in der Statue die Erde oder die Schutzgöttin oder Personifikation irgendwelches Landes zu erkennen haben.

Winckelmann mon. antichi ined. II p. 52. Zoega II p. 279. Beschreibung Roms III 2 p. 563. Braun Ruinen und Museen p. 720 n. 126. Über die beiden Reliefs: Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre n. 414.

Innerhalb der Absis der Gartenanlage, durch welche man nach dem Eingange der Villa gelangt:

903 (779) Kerberos.

Deutlich als ergänzt erkennbar sind der in der Mitte angebrachte Löwen- und der links davon befindliche Ziegenkopf nebst dem größten Teile der zugehörigen Hälse, die Ohren wie die Kiefer des rechten Tierkopfes, die beiden vorderen Löwenbeine, der hintere Teil des Schwanzes, die Plinthe.

Ein dreiköpfiges Ungeheuer, dessen Leib die Form eines Löwen hat, ist mit der r. Seite auf dem Boden gelagert. Der Schwanz war geringelt und berührte mit seinem Ende den Körper an dem oberen Teile des l. Oberschenkels da, wo eine helle Stelle des Marmors darauf schliessen läßt, daß der moderne Restaurator etwas abgemeißelt hat. Der mittlere Kopf ist nach dem erhaltenen Stücke der Mähne richtig als Löwenkopf ergänzt. Die erhaltenen Teile des rechts davon angebrachten Kopfes deuten auf eine Dogge oder einen Molosserhund (vgl. n. 154, 155). Dem verloren gegangenen linken Kopfe hat der Restaurator die Form eines Ziegenkopfes gegeben, offenbar weil er in dem Ungeheuer Chimaira erkannte, eine Auffassung, die bis vor kurzem allgemein gebilligt wurde. Doch ist weder in der litterarischen Überlieferung noch auf irgendwelchem Denkmale Chimaira mit drei derartigen Köpfen nachweisbar. Außerdem müßte es befremden, daß der Ziegenkopf, der in der Charakteristik des lykischen Ungeheuers eine hervorragende Rolle spielte, an einer untergeordneten Stelle angebracht ist. Endlich kennen wir kein Beispiel einer gelagerten Chimaira. Vielmehr ist sie auf den Denkmälern, ihrem Wesen entsprechend, stets in angreifender Stellung wiedergegeben. Deshalb hat ein Gelehrter neuerdings mit Recht die geläufige Benennung verworfen und in unserem Marmor vielmehr einen eigentümlichen Typus des Kerberos erkannt, der in der Mitte mit dem Kopfe eines Löwen und auf den beiden Seiten mit einem Hunds- und einem Wolfskopfe ausgestattet war, ein Typus, der, da er besonders häufig neben Serapis vorkommt, in Alexandria erfunden zu sein scheint. Hiernach haben wir anzunehmen, daß der verloren gegangene linke Kopf nicht ein Ziegen- sondern ein Wolfskopf war. Es leuchtet ein, daß ein gelagerter Kerberos, als idealer Wächter eines Grabes oder einer Nekropole aufgestellt, einen ganz geeigneten Schmuck abgab.

Braun zwölf Basreliefs Vignette über dem Texte zu Taf. I Bellerophon. Reinach *répertoire* II 2 p. 695 n. 5. *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome* XVIII (1898) pl. IX p. 291—314. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 722 n. 129.

Museo Boncompagni.

(Vormals in Villa Ludovisi.)

Da bei Theodor Schreiber die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi (Leipzig 1880) die Litteratur, welche bis zum Jahre 1880 über die dieser Sammlung angehörigen Stücke vorlag, auf das genaueste zusammengestellt ist, so schlage ich in den Litteraturangaben hinsichtlich dieses Buches dasselbe Verfahren ein wie bei Besprechung des lateranischen Museums hinsichtlich des Kataloges von Benndorf und Schöne (vgl. Band I Seite 436). Das Schreibersche Buch wird von mir bezeichnet durch Sch., worauf die betreffende Nummer folgt. Der neueste Katalog: C. L. Visconti *Descrizione dei monumenti di scultura antica del Museo Ludovisi*, Roma 1891.

Erstes Zimmer.

Rechts vom Eingange:

904 (75) Sitzende Porträtstatue.

Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an beiden Ohren wie an der Stirn, die r. Hälfte des Kinnes, der l. Vorderarm mit der Rolle, der r. Arm vom Gewand an, die vordere Hälfte des r. Fusses, der ganze l. Fuß nebst dem darüber befindlichen Stücke des Gewandes, die vordere Hälfte der Plinthe.

Nach der auf dem Zipfel des Mantels angebrachten Inschrift, deren Buchstabenformen frühestens auf das zweite Jahrhundert n. Chr. hinweisen, ist die Statue ein Werk des Zenon, Sohnes des Attinas, aus Aphrodisias (in Karien). Wie Aristeas, Papias (n. 525, 526) und andere aus derselben Stadt gebürtige Bildhauer, hat auch Zenon das Motiv seiner Statue nicht selbständig erfunden, sondern ein Vorbild aus der älteren Kunst benutzt. Ein im kapitolinischen Museum befindliches Sitzbild, welches noch der republikanischen Epoche anzugehören scheint (n. 509), zeigt im wesentlichen dieselbe Anordnung wie unsere Statue, deren abschüssige Sitzfläche auf eine hohe Aufstellung schließen läßt (vgl. n. 310).

Sch. n. 16. Loewy *Inschriften griechischer Bildhauer* n. 365. Reinach *répertoire* II 2 p. 630 n. 3.

Die in der vorderen r. Ecke dieses Zimmers aufgestellte, mit n. 76 bezeichnete Herme und vier andere, die sich, bezeichnet

mit n. 46, 62, 56 und 52, in dem nächstfolgenden Zimmer befinden, müssen notwendig im Zusammenhange besprochen werden, da die gleiche Gattung pentelischen Marmors, in der sie gearbeitet sind, und die Übereinstimmung in den Massen darauf schließen lassen, daß diese fünf Hermen einem und demselben Cyklus angehörten. Sie sind vortreffliche Kopien nach Originalen, die teils in der zweiten Hälfte des fünften, teils in den ersten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts geschaffen zu sein scheinen. Um die Ausführung der Hermen richtig zu würdigen, muß man namentlich die Teile betrachten, welche den Einflüssen der Witterung weniger ausgesetzt waren und infolgedessen die ursprüngliche Oberfläche mehr oder minder unversehrt bewahrt haben. Diese Teile zeigen eine ebenso frische wie fein gefühlte Durchbildung der Formen und unterscheiden sich hierdurch in so auffälliger Weise von den Kopien, die wir dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit zuschreiben dürfen, daß man geneigt sein wird, die Ausführung der Hermen in einer früheren Zeit anzunehmen. Der Übergang des menschlichen Körpers zu dem Schafte ist in meisterhafter Weise vermittelt. Die Höhe der Schäfte entspricht derjenigen, welche, wären die betreffenden Typen als Statuen dargestellt, den Beinen zukommen würde. Ich beginne die Betrachtung mit den Hermen, deren Deutung keinem Zweifel unterliegt, und gehe dann zu denen über, deren Benennung weniger sicher ist.

905 (Zweites Zimmer n. 46) **Herakles**, bärtig mit über den Kopf gezogener Löwenhaut; die R. stützt eine Keule auf; die L. hält das Symbol des Landessegens, ein Füllhorn. Der Stil deutet auf den Anfang des vierten Jahrhunderts. Der Versuch, das Original dem Euphranor zuzuschreiben, scheint mir unzureichend begründet.

906 (Zweites Zimmer n. 62) **Theseus**.

Die R. schultert eine Keule; der in der L. befindliche Gegenstand, von dem sich nur der Griff erhalten hat, war offenbar die Striegel, mit der sich die Alten von dem Staube und dem Öle der Palaistra reinigten (vgl. n. 32). Die Bildung des Körpers erinnert an polykletische Kunstweise, wogegen der Typus des Kopfes entschieden attisch ist. Die Behandlung des Haares zeigt noch starke Reminiscenzen an den archaischen Stil. Die Herme wird von einem Gelehrten auf Herakles gedeutet. Die Möglichkeit, daß ihr Typus für diesen Heros erfunden wurde, will ich nicht ableugnen. Doch muß er, wenn die fünf Hermen, wie es den Anschein hat, einem und demselben Cyklus angehörten, innerhalb dieses Cyklus, da Herakles bereits darin vertreten ist, notwendig

eine andere Bedeutung gehabt haben. Wir dürfen ihn dann wegen seiner Verwandtschaft mit dem Heraklestypus für Theseus erklären, den die Alten vielfach als „anderen Herakles“ bezeichneten.

907 (Zweites Zimmer n. 56) **Pallas.**

Ergänzt Kopf und Hals bis zum Gewandansatz, der r. Vorderarm, die l. Hand mit einem Stücke des Unterarmes und dem größten Teile des Helmes; doch sind der mit dem Oberarme zusammenhängende Busch und ein Stück des Bügels antik.

Die Göttin trägt einen Chiton, dessen Überschlag bis zum Schofse herabreicht, und eine altertümlich geformte Aegis, die den Rücken bis zum unteren Rande des Überschlages bedeckt. Der Chiton und die Aegis sind oberhalb der Hüften von einem vorn geknoteten Schlangengürtel umgeben. Die vorgestreckte l. hielt einen Helm. Das Attribut der R. kann ein Speer gewesen sein, dessen Schaft vielleicht unweit der r. Schulter, wo ein Marmorstück ausgebrochen ist, an dem Körper anlag. Die Ausführung ist etwas geringer als die der übrigen Hermen.

908 (Erstes Zimmer n. 76) **Hermes.**

Die Benennung scheint hinlänglich gerechtfertigt, da die Körperbildung auf Hermes deutet und sicher beglaubigte Darstellungen diesen Gott in der gleichen Stellung und mit einer ähnlichen Anordnung des Gewandes zeigen. Der untere Teil des schlanken Körpers ist von einem Himation bedeckt, welches, von hinten um den l. Vorderarm geschlagen, von der auf die Hüfte gestützten l. Hand festgehalten wird. Das tief in den r. Vorderarm hineingearbeitete Zapfenloch läßt darauf schließen, daß die angesetzte Hand ein verhältnismäßig schweres und demnach eine solide Befestigung erforderndes Attribut hielt, welches offenbar ein aus Bronze gearbeiteter Caduceus war.

909 (Zweites Zimmer n. 52) **Dionysos.**

Ergänzt die vordere Hälfte des r. Unterarmes, beide Hände und die von ihnen gehaltenen Kugeln. Die ganze Figur ist von moderner Hand leicht übergangen.

Die Figur, über deren männliches Geschlecht kein Zweifel obwalten kann, ist mit einem langen Chiton und darüber mit einem weiten stoffreichen Mantel bekleidet. Da eine solche Tracht unter den Göttern zu allen Zeiten dem bärtigen Dionysos gegeben wurde, so ist die Deutung der Herme auf diesen Gott zum mindesten sehr wahrscheinlich. Nach den erhaltenen Teilen der Arme zu schließen, waren die Hände einander genähert und

scheinen beide einen und denselben Gegenstand, etwa einen zweihenkligen Becher (Kantharos), gehalten zu haben.

Da es ausdrücklich überliefert ist, daß die Alten Bilder des Herakles, Theseus und Hermes in den Gymnasien aufzustellen pflegten, so hat man vermutet, daß unsere Hermen zum Schmucke eines Gymnasiums oder eines ähnlichen Gebäudes gedient hätten. Doch ist die Ausschmückung mit Hermencyklen auch für die Umgebung von Heiligtümern bezeugt.

Mon. dell' Inst. X T. 56, T. 57 n. 2, 2a; Ann. 1878 p. 210 ff. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 329, 330. Reinach répertoire II 2 p. 522 n. 2, p. 524 n. 3, p. 525 n. 4, p. 526 n. 11, 12. — Sch. n. 1, 3, 55, 60, 65. Vgl. Hartwig Herakles mit dem Füllhorn (Leipzig 1883) p. 3 n. 1, p. 49 ff., p. 56. Roscher Lexikon II 2 p. 2158—2159. Sitzungsbericht der bayer. Akademie, phil.-hist. Cl. 1892 p. 660—661. Furtwaengler Meisterwerke p. 480—481, 518, 591.

910 (86) Fragment einer Kolossalgruppe, Kopf einer schlafenden Eriny.

Pentellischer Marmor. Ergänzt beinahe die ganze Nase, die r. Hälfte der Unterlippe, die unter dem Kinne herabreichende Locke abgesehen von dem oberen Ansatz, das Brust- und die Schulterstücke nebst den darauf liegenden Lockenenden, der ganze ovale Reliefgrund.

Der bedeutende Kopf scheint nach Auffassung, Stil und Technik eine Originalarbeit aus der jüngeren hellenistischen Zeit. Er zeigt einen ebenso ernsten wie strengen Ausdruck und in der vorgeschobenen Unterlippe einen unwilligen Zug. Die Augen sind geschlossen. Doch beweisen das leise, nach der l. Schulter geneigte Haupt, die Augensterne, die unter den geschlossenen Lidern nach oben gerichtet erscheinen, und der geöffnete Mund, der offenbar in ruhigen regelmäßigen Zügen die Luft einatmet, daß nicht eine Sterbende oder eine Tode sondern eine Schlafende dargestellt ist. Der Deutung auf Medusa widerspricht der Typus, welcher sich wesentlich von den sicher beglaubigten Gorgonenbildungen unterscheidet, sowie auch das Fehlen der Schlangen und der Stirnflügel, durch welche die antike Kunst das Medusenhaupt, wenn sie dasselbe im Profil wiedergibt, regelmäßig kenntlich macht. Hingegen stimmt der Kopf ein allem Wesentlichen mit einem Typus überein, welcher auf verschiedenen Denkmälern den Erinyen gegeben ist. Er scheint demnach eine schlafende Eriny darzustellen. Die vom Winde durch einander geworfenen Haare und die über die Wange herabreichenden Locken, die von Schweiß durchdrungen scheinen, weisen auf die heftige Bewegung zurück, welcher sich die Eriny bei der Verfolgung eines Frevlers unterzog. Jetzt ist sie eingeschlafen, bewahrt aber noch im Schlafe ihren strengen Ausdruck und den Groll gegen den Verbrecher. Ein Gelehrter hat mit

Recht vermutet, daß der Kopf zu einer Kolossalgruppe gehörte, welche zwei schlafende Erinyen darstellte, eine Gruppe, die wir uns durch ein unteritalisches Vasenbild (Fig. 42) vergegenwärtigen dürfen. Die eine der Göttinnen schläft, indem sie ihr Haupt an



Fig. 42.

die Brust ihrer Gefährtin anlehnt. Unser Marmor zeigt an einer dem modernen Grunde benachbarten Stelle des Hinterkopfes eine andere Behandlung der Haare als an den vorderen Teilen und außerdem keine Spur von Verwitterung. Hiernach scheint es, daß der moderne Restaurator einen an jener Stelle ansetzenden Gegenstand abgemeißelt und in die abgemeißelte Stelle Haare eingearbeitet hat, und der Gedanke liegt nahe, daß das von ihm entfernte Stück von der Brust herrührte, an die der erhaltene Kopf angelehnt war. Der Künstler konnte

zu der Darstellung einer derartigen Gruppe entweder unmittelbar durch die Scene, mit welcher die Eumeniden des Aischylos beginnen, oder durch berühmte Gemälde angeregt werden, von denen das eine dieselbe Scene, ein anderes die Erinyen neben dem Grabhügel des Agamemnon schlafend darstellte (vgl. n. 355, 703).

Mon. dell' Inst. VIII 85, Ann. 1871 Tav. d'agg. ST p. 213 ff. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II pag. 911 Fig. 986. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 1726. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 288. Brunn griechische Götterideale T. V p. 53 ff. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 587 Fig. 304. Sch. n. 110. Vgl. Friedrichs-Wolters Bausteine n. 1419. Six de Gorgone p. 65. Journal of hellenic studies XI (1890) p. 197—198, p. 200—201. Rendiconti della r. Accademia dei Lincei, classe di scienze morali VI (1890) p. 342—350. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 106—107. Hartel und Wickhoff die Wiener Genesis p. 24.

911 (83) Statue des Antoninus Pius.

Ergänzt die untere Hälfte des Gesichtes von dem Nasenknochen an, das r. Ohr, einzelne Locken, beinahe der ganze r. Arm, der l. Vorderarm. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint aber zu dem Körper gehörig.

Das durch mehrere Wiederholungen bekannte Motiv der Statue ist offenbar aus der griechischen, wir dürfen wohl bestimmter sagen der hellenistischen Plastik entlehnt. Der Kaiser

erscheint im Begriff die Truppen anzureden. Während die griechisch-römische Kunst die Feldherren, die sie in dieser Handlung darstellt, in der Regel, der Wirklichkeit entsprechend, mit der Rüstung ausstattet (vgl. n. 5, 670), erscheint hier Antoninus Pius nach griechisch-heroischer Weise nur mit der Chlamys bekleidet (vgl. n. 657). Die Rüstung ist durch das Beiwerk vergegenwärtigt. Auf der Plinthe steht ein korinthischer Helm; über den Baumstamm, welcher dem r. Beine als Stütze dient, ist ein mit einem Troddelgurt versehener, wie es scheint lederner Panzer gelegt.

Sch. n. 87. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 141 n. 3 p. 150. Arndt photographische Einzelaufnahmen, Serie I 2, n. 266, p. 16. Reinach répertoire II 2 p. 573 n. 4.

Zweites Zimmer.

Neben dem ersten Fenster.

912 (74) Athletenherme.

Die gewaltige, stark bewegte Brust, an der die Muskeln scharf hervortreten, läßt darauf schließen, daß der Jüngling eine Handlung vollzog, welche einen großen Kraftaufwand erfordert. Die Arme waren, wie die erhaltenen Ansätze beweisen, nach der l. Seite gestreckt und erhoben, wobei der r. Arm etwas höher emporreichte als der l. und der nach der r. Schulter gewendete Kopf über den r. Oberarm in die Ferne blickte. Die Hände müssen einander benachbart gewesen sein. Nach alledem ist es die wahrscheinlichste Annahme, daß der Jüngling mit beiden Armen einen Diskos schwang und dabei das zu erreichende Ziel ins Auge faßte. Der Bildhauer hat damit, daß er eine derartige Handlung, die auch die Beine in starke Leidenschaft ziehen mußte, durch eine Hermenfigur vergegenwärtigte, entschieden einen Mißgriff begangen, da hierbei die lebhafteste Bewegung des Oberkörpers in schroffstem Gegensatze zu dem tektonischen Prinzip des Schaftes steht. Auch der Übergang des Körpers zum Schaft erscheint hier ungleich weniger geschickt vermittelt als an den Hermen n. 905—909. Der Stil deutet auf ein Bronzeoriginal; er zeigt noch starke Reste archaischer Formengebung, namentlich in der Behandlung des Haares und in den zu hoch stehenden Ohren. Eine besser erhaltene Wiederholung des Kopfes, die sich in der Galleria geografica des Vatikans befindet, erweckt den Eindruck, als stelle dieser Typus eine Vorstufe der von Myron (vgl. n. 340) vertretenen Kunstrichtung dar.

Mon. dell' Inst. X T. 57 u. 1. 1a; Ann. 1878 p. 216—221. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 329. Reinach répertoire II 2 p. 522 n. 1. Sch. n. 8. Vgl. Römische Mittheilungen II (1887) p. 106. — Der Kopf in der Galleria geografica:

Röm. Mitth. I (1886) T. IV p. 79--83. — Über die Denkmälergruppe, welcher der in Rede stehende Typus anzugehören scheint: Amelung Führer durch die Antiken in Florenz p. 143.

913 (54) Überlebensgroße Wiederholung der knidischen Aphrodite.

Sicher antik sind nur der Rumpf mit den Schultern, den Oberschenkeln und dem l. Knie, vielleicht auch der Kopf. Doch sind auch die antiken Teile von moderner Hand stark abgeglättet, um ihren Unterschied von der restaurierten auszugleichen.

Sch. n. 97. *Journal of hellenic studies* VIII (1887) p. 335 J. Furtwaengler Meisterwerke p. 551 Anm. 2. Klein Praxiteles p. 251 n. 6.

Über die Pallasherme Museumsnummer 56 s. unsere Nummer 907.

914 (57) Kolossale Pallasstatue.

Ergänzt der Helmbusch, die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe, beide Arme mit den auf den Schultern aufliegenden Stücken des Aigisrandes, die aus den Knoten hervorgehenden Enden des Schlangengürtels, mancherlei an den Falten. Der Restaurator hat den Nasenrücken überarbeitet und zahlreiche Falten, besonders an dem Überschlage des Chitons, deren Ergänzung ihm Schwierigkeiten verursachte, einfach abgemeißelt.

Die Statue ist eine der größten und zugleich eine der getreuesten Nachbildungen, welche sich von der Athena Parthenos des Pheidias erhalten haben (vgl. n. 622, 942). Doch wird ihr Eindruck durch die falschen Ergänzungen und durch die an einzelnen Stellen vorgenommenen modernen Über- und Abarbeitungen getrübt. An dem Helme stört der ergänzte Busch, der zu kleinlich geraten, an dem Gesichte die Nase, deren Spitze schlecht ergänzt und deren Rücken überarbeitet ist. Der Überschlag des Chitons sieht wie zerlumpt aus, da der Restaurator, namentlich an dem unteren Rande, viele Faltenbrüche abgemeißelt hat. Die Arme sind zu massig ausgefallen und falsch gerichtet. Der rechte war vorgestreckt und hielt eine Siegesgöttin, während der linke abwärts reichte und die Hand auf dem Rande des Schildes ruhte. Die Statue wirkt am besten, wenn man sie in der r. Profilsicht betrachtet, da die Falten auf dieser Seite weniger beschädigt sind und die Gesamtwirkung der Figur hier im wesentlichen nur durch den falsch restaurierten r. Arm beeinträchtigt wird. Der Bildhauer scheint sein Vorbild nicht nur in den Hauptmotiven, sondern auch in mancherlei Einzelheiten getreu wiedergegeben zu haben. Den Helm der Parthenos schmückten geflügelte Tierfiguren. Dafs auch der Helm unserer Statue mit Emblemen versehen war, beweisen die an der Kappe sichtbaren, von moderner Hand abgearbeiteten Stellen. Pheidias hatte die Fleischteile der Parthenos aus Elfenbein, alles übrige aus Gold

gearbeitet, das an einzelnen Stellen durch Email nūanciert war. Die Weise, in der an unserer Statue die kleinen über die Wangen und die langen über die Schultern herabfallenden Locken behandelt sind, erinnert an cisierten Metallguß, die eckige Einknickung der Falten an Metall, welches durch die Gußform oder durch Treiben mit dem Hammer scharfe Kanten erhalten hat. Der Schuppenbesatz der Aegis, den der große athenische Meister vermutlich durch emailliertes Gold wiedergegeben hatte, war an unserer Statue offenbar durch Malerei ausgedrückt. Auf dem neben dem r. Fuße herabhängenden Gewandzipfel hat der Bildhauer seinen Namen angebracht, von dem wir, da die ersten beiden Buchstaben fehlen, nicht wissen, ob er Antiochos oder Metiochos lautete. Die Formen der Buchstaben deuten auf das letzte Jahrhundert der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit. Der Bildhauer bezeichnet sich als Athener, gehört also in die Reihe jener spätattischen Künstler, welche sich darauf beschränkten Meisterwerke der älteren Kunst mehr oder minder getreu nachzubilden. Seine Figur giebt einen zum mindesten annähernden Begriff von einer der bedeutendsten Schöpfungen der hellenischen Kunst. Pheidias brachte in der Athena Parthenos die Anschauungen, welche die gebildeten Athener unter der glänzenden Verwaltung des Perikles von der Schutzgöttin ihrer Stadt haben mochten, in ebenso großartiger wie erschöpfender Weise zum Ausdruck. Während der Helm, die Aegis und der untersetzte Körper die wehrhafte Jungfrau erkennen lassen, welche den athenischen Staat beschützt und seine Macht erweitert, erscheint Athena zugleich als friedliche Göttin. Klar und ruhig blicken ihre Augen aus dem jugendlichen Gesicht. Ihrer Kraft bewußt, hat sie den Schild auf den Boden gestellt und hält dem Besucher ihres Tempels das Symbol ihres Wirkens, die Sieg und Heil bringende Nike, entgegen.

Sch. n. 114. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften VIII (1883) T. II B 1, 2 p. 556 ff. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 258. Reinach repertoire II 1 p. 279 n. 7. Der Kopf: Arndt photographische Einzelaufnahmen I 2 n. 274, 275 p. 17. Vgl. Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 342. Arch. Zeitung XLI (1888) p. 207. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 101 ff. Über den Kopf und Helm der Parthenos: Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland (Bonn 1891) p. 1 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 21 Anm. 1.

915 (59) Statue des Hermes.

Ergänzt von Algardi die Spitze und der r. Flügel der Nase, der größte Teil der Hutkrempe, die an dem Hute angebrachten Flügel — von denen keine Ansatzspuren bemerkbar sind —, der r. Arm abgesehen von dem der Schulter benachbarten Stücke, die Hälfte des Daumens und der Zeigefinger der l. Hand, der von dieser Hand gehaltene Beutel, die Füße, die Plinthe.

Der r. Arm und das Attribut der L. sind falsch ergänzt. Die Bewegung, welche der Restaurator dem r. Arme gegeben hat, bringt in die Figur einen pathetischen Zug, der mit der sonstigen Körperhaltung und dem Gesichtsausdruck in Widerspruch steht. Wie die hinsichtlich des Motives übereinstimmende, sogenannte Statue des Germanicus im Louvre beweist, war der r. Arm nach dem Kopfe erhoben und stand die Hand mit zusammengelegten Daumen und Zeigefinger in der Höhe und unweit der Schläfe. Die L. hielt keinen Beutel sondern senkte einen bronzenen Caduceus, von dem sich noch im Inneren der Hand ein Stück erhalten hat. Hiernach war Hermes in dieser Statue als Gott der Beredtsamkeit (*λόγιος*) aufgefaßt. Er steht da in gesammelter Haltung, neigt den Kopf, dessen Gesicht einen ernst sinnenden Ausdruck zeigt, zu seinen Zuhörern und bewegt dabei die R. in einer Weise, welche für eine ruhig-logische Darlegung bezeichnend ist. Während er spricht, gleitet ihm das Gewand von dem Oberarme herab. Dieses Motiv soll offenbar den Eindruck der Konzentration steigern, mit welcher der Gott in seine Rede vertieft ist. Doch hat der Bildhauer hierbei die Schwierigkeiten, welche die plastische Fixierung eines in Bewegung begriffenen Gegenstandes mit sich bringt, nicht zu überwinden verstanden; denn das Gewand sieht nicht aus, als ob es herabgleite, sondern als ob es in künstlicher Weise an dem Oberarme festgeklebt sei. Wir dürfen die Entstehung des Originals um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. annehmen. Der Kopf erinnert an den altpeloponnesischen Typus, welcher z. B. in der Figur des Stephanos (n. 786) wiedergegeben ist. Doch zeigt die Statue in der Kopf- wie in der Körperbildung auch mancherlei Berührungspunkte mit myronischer Kunst. An dem Körper fällt der Gegensatz zwischen den kräftigen Formen des Rumpfes wie der Oberschenkel und den schwach entwickelten Unterschenkeln auf. Der Versuch, das Original einem wenig bekannten phokäischen Bildhauer Telephanes zuzuschreiben, der vielleicht in jener Zeit thätig war, scheint mir unzureichend begründet.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 29, 318. Rayet monuments de l'art antique II Text zu pl. 70 p. 5. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 413. Der Kopf: Arndt photographische Einzelaufnahmen I 3 n. 270, 271 p. 16. Sch. n. 94. Vgl. Overbeck Gesch. d. griechischen Plastik II⁴ p. 446, p. 456 Anm. 4. Friederichs-Wolters n. 1630. Aus der Anomia (Berlin 1890) p. 62, p. 69. Fünfzigstes Berliner Winckelmannsprogramm (1890) p. 152. Furtwaengler Meisterwerke p. 86, p. 742.

Über die Theseusherme Museumsnummer 62 s. oben n. 906.
916 (61) **Kolossalstatue der Pallas.**

Sie wurde zu Donati's Zeit († 1640) im Bereiche des Collegio Romano innerhalb der Absis einer antiken Aedicula neben der Basis

gefunden, auf der sie aufgestellt gewesen war (Donatus Roma vetus ac recens I. III c. 16, Romae 1725, p. 387). Ergänzt der Kopf mit dem Halse, die vorderen Hälften der Unterarme, der ganze untere Teil der Statue vom r. Knie und der Mitte des l. Unterschenkels abwärts, der entsprechende Teil des Stammes und der Schlange, an der letzteren außerdem noch der Kopf und Hals, endlich auch die Plinthe.

Die Statue zeigt denselben feinen Chiton, welcher allenthalben die Körperformen durchschimmern läßt, und die gleiche Anordnung des Mantels wie der Typus, der am besten durch die Hera Borghese-Jacobsen vertreten ist, ein Typus, dessen Erfindung gewiß bis nahe an die Mitte des fünften Jahrhunderts hinaufreicht (vgl. n. 35). Leider wissen wir nicht, wie der verlorene Kopf aussah. Die Vermutung, daß unsere Statue eine Kopie nach einer in dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts geschaffenen Pallasfigur sei, ist unzulässig. Die Begriffe der für die verschiedenen Gottheiten bezeichnenden Individualitäten wurzelten damals noch zu tief in dem Volksbewußtsein, als daß ein Künstler es hätte wagen dürfen, die kriegerische Jungfrau mit einem auf den Sinnenreiz berechneten Chiton auszustatten. Vielmehr ist ein solches Verfahren erst in der hellenistischen Zeit denkbar. Hiernach werden wir diesen Pallastypus für ein ähnliches, jedoch weniger gelungenes eklektisches Produkt späten Ursprunges zu erklären haben, wie die unter n. 308 besprochene Herafigur, bei deren Gestaltung ebenfalls der Typus Borghese-Jacobsen zu Grunde gelegt ist.

Sch. n. 65. Arndt photographische Einzelaufnahmen I 2 n. 257 p. 14.

917 (66) Kolossalkopf der Hera.

Er ist vermutlich identisch mit dem weiblichen Kolossalkopfe, den der Kardinal Ludovico Ludovisi 1622 aus der Villa Cesi erwarb. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück des r. Nasenflügels, die an der r. Seite des Halses herabhängende Locke abgesehen von einem kleinen Stücke des oberen hinteren Endes.

Wie sich aus der Weise ergibt, in welcher der untere Rand des Halses zugehauen ist, war dieser Kopf zum Einsetzen in die Büste einer Kolossalstatue bestimmt, also für eine Wirkung aus ansehnlicher Höhe berechnet. Bekannt unter dem Namen der Juno Ludovisi, gehört er zu den berühmtesten Denkmälern des Altertums. Männer, wie Herder, Winckelmann, Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt, haben den tiefen Eindruck, den diese Schöpfung auf sie machte, in beredten Worten geäußert und die Frage, in welcher Zeit die Entstehung des Originals anzunehmen sei, ist neuerdings von mehreren Archäologen eingehend erörtert worden, ohne daß bisher eine Einigung erzielt worden wäre. Es erklärt sich dies zunächst daraus, daß die Überlieferung für die Erkenntnis der Entwicklung, welcher das Heraideal unterlag,

nur wenig feste Anhaltspunkte darbietet, ferner daraus, daß man keinen deutlichen Begriff von der Wirkung hat, welche der Kopf hervorbrachte, als er einer Kolossalstatue aufgesetzt war. Endlich entziehen sich auch mancherlei Feinheiten der Gesichtsbildung einer eingehenderen Analyse, da die Oberfläche durch Korrosion und rücksichtslose Reinigung stark gelitten hat. Jedenfalls beweisen die Auffassung wie der Stil, daß dieser Typus in späterer Zeit gestaltet ist, als die durch n. 304 und 519 vertretenen Typen, falls dieselben richtig auf Hera gedeutet werden. Wenn die Erfindung von n. 519 dem Ende des fünften Jahrhunderts angehört, so stammt das Original der Hera Ludovisi frühestens aus dem vorgerückten vierten Jahrhundert. Außerdem dürfen wir es als sicher betrachten, daß die zweite attische Schule einen hervorragenden Anteil an der Ausbildung dieses Typus hatte; denn wir begegnen an ihm der tiefen Einsenkung des inneren Augenwinkels, welche für die Formengebung jener Schule bezeichnend ist. Die Behandlung des Fleisches zeigt, soweit sie sich bei dem gegenwärtigen Zustande der Oberfläche beurteilen läßt, eine Weichheit und einen fein empfundenen Naturalismus, wie sie in der hellenischen Kunst erst seit der Zeit Alexanders des Großen nachweisbar sind. Will man daher die vollständige Ausbildung dieses Typus der zweiten attischen Schule zuschreiben, so ist dabei nicht an die ältere, sondern an die jüngere Generation jener Schule zu denken. Da das Original in einer Zeit vorgeschrittener und reich entwickelter Kultur entstanden ist, in einer Zeit, in welcher die Hellenen besonders der höheren Stände das Ideal der Hausfrau in einer mildern und unseren Anschauungen näher stehenden Weise auffaßten, als es im fünften Jahrhundert der Fall war, so mutet dieser Kopf unter allen Heratypen den modernen Betrachter am meisten an. Er zeigt nicht nur die physische Vollkommenheit, sondern, indem er in der harmonischsten Weise Erhabenheit und Milde vereinigt, auch die Charaktereigenschaften, welche nach der Auffassung der damaligen Griechen der Gattin des Zeus zukamen. Die neuerdings ausgesprochene Vermutung, daß die Hera Ludovisi das idealisierte Porträt einer Dame aus dem iulisch-claudischen Kaiserhause sei, scheint mir unzulässig. Es würde sich hiermit eine Weise der Idealisierung ergeben, welche jeden individuellen Zug verwischt und für die man vergeblich nach irgendwelcher Analogie sucht. Jene Vermutung gründet sich auf die Behauptung, daß zwei Eigentümlichkeiten des Kopfes, der oben geknotete Nackenzopf und die das Diadem umgebende Perlenbinde, bei keiner Darstellung einer Göttin nachweisbar seien. Diese Behauptung scheint, was den Nackenzopf betrifft, richtig. Doch kann der römische Kopist recht wohl unter

dem Einflusse der gleichzeitigen Mode ein derartiges Detail selbstständig gestaltet haben. Jedenfalls begegnen wir der Perlenbinde auf einem pompeianischen Wandgemälde an dem Haupte der Demeter. Vgl. n. 250, 304, 519.

Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 4, 55. Overbeck Kunstmythologie III p. 63 ff. p. 83 ff. n. 4, p. 199 Anm. 53; Atlas IX 7, 8. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums III p. 1353 Fig. 1505. Roscher Lexikon der griech. und röm. Mythologie I 2 p. 2120, 2122—23. Brunn griechische Götterideale p. 9—14. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 389. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 557—558. Röm. Mittheilungen X (1895) p. 189 ff. Weiteres bei Sch. n. 104. Das Wandgemälde: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte n. 176.

918 (67) Bronzekopf eines ältlichen Römers.

Aus der Villa Cesi 1632 vom Kardinal Ludovisi erworben. Modern die Büste.

Der höchst lebendig behandelte Kopf, welcher nach seinem physiognomischen Typus wie nach seinem Stile der Übergangszeit von der Republik zu der Monarchie anzugehören scheint, zeigt das Porträt eines ältlichen Römers mit scharf markiertem, verfallenem Gesicht und nachdenklich-verdrießlichem Ausdruck. Dieser Römer muß in weiten Kreisen bekannt gewesen sein, da sich von seinem Porträt noch mindestens eine antike Wiederholung erhalten hat. Die früher geläufigen Deutungen auf den älteren Scipio Africanus (vgl. n. 491) oder auf Julius Caesar sind ebenso unbegründet, wie der Verdacht, welcher gegen den antiken Ursprung unseres Exemplares geäußert worden ist.

Sch. n. 91. Bernoulli römische Ikonographie I p. 177 Fig. 25, p. 37 Anm. 3, p. 157, p. 165, p. 175—176. Brunn und Arndt griechische und römische Porträts n. 269, 270.

Über die Heraklesherme Museumsnummer 46 s. oben n. 905.

Über die Dionysosherme Museumsnummer 52 s. oben n. 909.

Drittes Zimmer.

919 (38) Ruhender Jüngling.

Ergänzt der l. Vorderarm, an der r. Hand der Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger und der größte Teil des Goldfingers, das Schwert abgesehen von dem zwischen dem Ballen der r. Hand und dem l. Unterschenkel befindlichen Fragment, ein Stück an der r. Seite des Brustkastens und an der r. Hüfte, der ganze l. Fuß, der r. außer der Ferse, ein großes Stück an der r. Vorderseite der Plinthe. Der aus anderem Marmor gearbeitete Kopf (erg. die Nase und der größte Teil der Oberlippe) ist antik aber nicht zugehörig. Der Zusammenhang der beiden Halsstücke ist dadurch erzielt, daß der moderne Ergänzter das zu dem Kopfe gehörige Stück hinten und auf beiden Seiten verdünnt hat. Die abgearbeiteten Stellen sind durch die weiße Farbe des Marmors kenntlich, der sonst einen bräunlichen Ton zeigt.

Ein kräftiger Jüngling sitzt in lässiger Haltung auf dem Boden. Er hat das l. Bein über das r. geschlagen und die Arme gekreuzt, wobei der l. Ellenbogen auf dem l. Knie und die r. Hand, die ein in der Scheide steckendes Schwert hält, auf dem l. Unterschenkel ruht. Die Statue ist für eine niedrige Aufstellung berechnet. Man steige auf den neben ihr befindlichen Stuhl und betrachte sie von diesem erhöhten Standpunkte, dann wird die nachlässig ausgeführte untere Seite des l. Oberschenkels dem Blicke entzogen und kommt die Vollendung, mit der alle übrigen Teile des Körpers durchgebildet sind, zu nachdrücklicher Geltung. Es liegt nahe anzunehmen, daß diese Statue und eine andere ihr entsprechende als ideale Wächter vor einem Eingange aufgestellt waren. Die Proportionen, nämlich der im Vergleich mit den Armen und Beinen etwas schwächig gebildete Rumpf, erinnern an diejenigen, welche die Überlieferung dem Euphranor zuschreibt, einem Meister, dessen Thätigkeit ungefähr zwischen 370 und 330 v. Chr. fiel (vgl. n. 192). Auf diese Zeit paßt auch die Behandlung des Nackten, die noch nicht den Einfluß der von Lysippos eingeführten naturalistischen Richtung wahrnehmen läßt. Der dem Körper aufgesetzte Kopf ist nach der schablonenhaften Weise, in welcher die Haare mit dem Bohrer ausgearbeitet sind, frühestens zur Zeit der Antonine gearbeitet. Er scheint eine schlechte Wiederholung des unter n. 137 besprochenen Meleagros-typus.

Sch. n. 118. Reinach *répertoire* II 1 p. 193 n. 1. Der Kopf: Arndt photographische Einzelaufnahmen I 3 n. 277, 278 p. 17. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 221 n. 17.

920 (20) Kolossalbüste des Attis.

Ergänzt die Spitze der Mütze, die Nase, Stücke an den Lippen, das Kinn, das Piedestal.

Die Büste zeigt die Form, welche erst unter Traian allgemeinere Verbreitung fand (vgl. n. 47), und dürfte nach ihrer trockenen Ausführung etwa hadrianischer Zeit zugeschrieben werden. Ihre Deutung wird durch Bildwerke gerechtfertigt, welche Attis in ganzer Figur und mit seinen Attributen ausgestattet darstellen (vgl. n. 721). Daß wir ein männliches Wesen vor uns haben, beweist die Bildung der Brust. Hingegen zeigen das Gesicht wie der Hals schwellende weibliche Formen und ist auch das Haar nach weiblicher Weise angeordnet. Der dem Geliebten der Kybele eigentümliche, träumerisch-melancholische Ausdruck wird durch die Behandlung des Mundes gesteigert, der wie zu einer leisen Klage geöffnet scheint und die obere Zahnreihe sehen läßt. Die phrygische Mütze läuft auf beiden Seiten und hinten

in drei breite, am zugespitzten Ende mit einer Kugel beschwerte Bänder aus, die auf den Schultern und dem Nacken aufliegen.

Sch. n. 76. Arndt photographische Einzelaufnahmen I 2 n. 268 p. 15.

921 (23) Kolossalbüste der Hygieia.

Ergänzt die Nase und das Piedestal.

Diese Büste scheint nach ihrer Form frühestens in traianischer Zeit ausgeführt (vgl. n. 47). Die Erklärung für Hygieia gründet sich auf die beiden einander begegnenden Schlangen, welche das Diadem schmücken (vgl. n. 161). Auch paßt auf diese Göttin der Ausdruck, der in eigentümlicher Weise aus Wohlwollen und Strenge gemischt erscheint. Die bei der Büstenform auffällige Erhebung der l. Schulter hat man vielleicht daraus zu erklären, daß die Büste nach einer Statue gearbeitet ist. Ähnlich wie an der Antinoosbüste n. 307 erscheint auch hier der Übergang von der Büste zum Piedestal durch ein Blättergefüge vermittelt. Die Ausführung ist mangelhaft.

Sch. n. 107. Arndt phot. Einzelaufnahmen I 2 n. 278 p. 17.

922 (25) Kolossalstatue des Apollon.

Deutlich als modern erkennbar sind die beiden Arme, die Kithara abgesehen von einem kleinen mit dem Gewande verbundenen Stücke des Schallkastens, der größte Teil der l. Brust, das l. Bein vom Austritte aus dem Gewande an, der untere Teil des Pedums, mancherlei Stücke an dem Felsen (namentlich vor dem r. Fusse des Gottes). Der Kopf ist antik aber von moderner Hand stark übergangen und nicht zu dem Körper gehörig.

Die zahlreichen Ergänzungen sind durch den antiken Thatbestand der Statue und durch besser erhaltene Wiederholungen des gleichen Typus im Ganzen gesichert. Nur wird die Kithara niedriger gewesen sein und demnach der l. Arm des Gottes tiefer gestanden haben. Außerdem dürfen wir annehmen, daß der r. Arm nicht die unverständliche, theatrale Bewegung machte, die er gegenwärtig zeigt, sondern, ein Plektron haltend, schlicht herabhing. Das Motiv scheint abgeleitet aus einem attischen Apollontypus, den wir durch eine Relieffigur auf dem athenischen Zwölfgötteraltar erkennen. Was der Ludovisischen Statue unter den Darstellungen des Apollon einen besonderen Platz anweist, ist die in ihr herrschende idyllische Stimmung. Der Gott sitzt in lässiger Haltung auf einem Felsen, über den sein Gewand gebreitet liegt, und stützt entweder, vom Kitharspiel ausruhend, seinen l. Arm auf das Instrument oder berührt nicht eigentlich musizierend sondern tastend die Saiten. Das an den Felsen angelehnte Pedum deutet an, daß er sich in pastoralem Kreise befindet. Man wird dabei nicht so sehr an seine Eigenschaft als Schutzgott

der Heerden (*νόμιος*) wie an die Mythen zu denken haben, welche von seiner Hirtenthätigkeit im Dienste des Laomedon oder Admetos berichteten. Der Bildhauer hat durch die kolossalen Dimensionen, unter denen er die Figur wiedergab, entschieden einen Mißgriff begangen. Es leuchtet ein, daß für den idyllisch-genrehaften Charakter derselben eine mäßige Gröfse ungleich geeigneter ist. Der der Statue aufgesetzte Kopf gehörte zu einer anderen Apollonfigur, deren Gestaltung wir in praxitelischem Kunstkreise annehmen haben (vgl. n. 524, 542).

Sch. n. 116. Overbeck Kunstmythologie IV p. 202 n. 2; Atlas XXII 38. Arndt photographische Einzelaufnahmen, Serie I 2 n. *276 p. 17 (vgl. n. *256 p. 14). Über den Kopf: Furtwaengler Meisterwerke p. 570 Anm. 8. Klein Praxiteles p. 164 n. 11. Der athenische Zwölfgötteraltar: Athen. Mittheilungen IV (1879) T. XX p. 340—342.

923 Runde Basis.

Ergänzt der oberste viergliedrige Aufsatz, ein Stück am oberen Teile des Cylinders mit der oberen Hälfte einer Flügelfigur und dem Kopfe einer zweiten.

Zwischen vier Rankengeschlingen stehen auf kelchartigen Ornamenten, unter tanzartigen Bewegungen sich auf den Fußspitzen erhebend, vier kurzgekleidete weibliche Figuren, die mit beiden Händen die Ranken anfassen. Sie entsprechen in der Stellung wie in der Tracht den durch andere Denkmäler bekannten Tänzerinnen (vgl. n. 812, 860) und sind vermutlich trotz ihrer Beflügelung nicht für Siegesgöttinnen sondern gleichfalls für Tänzerinnen zu erklären. Auf einer im Palazzo Doria befindlichen Basis, deren Reliefschmuck mit demjenigen der unserigen übereinstimmt, sind die vier beflügelten Mädchen auch mit den für jene Tänzerinnen bezeichnenden Schilfkronen (vgl. n. 860) ausgestattet. Da die Figuren in innigste Beziehung zu Ornamenten gesetzt und demnach gewissermaßen in eine dekorative Sphäre entrückt sind, durfte der Künstler von der gewöhnlichen Bildung abweichen und den phantastischen Reiz der Flügel beifügen. Die Komposition ist fein empfunden, die Ausführung flüchtig.

Sch. n. 79. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 97 n. 20a. Die Basis im Pal. Doria: Mats-Duhn antike Bildwerke in Rom III n. 8678.

924 (30) Baumstamm mit bakchischen Attributen.

Ergänzt die Basis.

Der regelmäfsig gewundene, knorrige Stamm ist von Epheu- und Weinranken umgeben. Auf einem der nahe am Stamm abgeschnittenen Äste steht eine mit Weihgaben gefüllte Schüssel. Etwas weiter unten ist an einer Perlenschnur eine mit Epheu bekränzte Seilenmaske und an einem noch tieferen Aste ein Paar

Schallbecken aufgehängt. Das untere Ende des Stammes fehlt. Das obere Ende, das von einem kelchartig sich öffnenden Blätterkranze umgeben ist, zeigt eine rauh behauene Oberfläche und in derselben ein zur Einfügung eines Aufsatzes bestimmtes Zapfenloch. Ein ähnlicher, in der Villa Borghese befindlicher Baumstamm (n. 953) zeigt als Aufsatz einen Korb, in dem zwei Pinienzapfen liegen. Andere Exemplare, die in der unter Marino gelegenen Villa des Voconius Pollio gefunden wurden, sind von je einem Pinienzapfen gekrönt. Doch erkennt man deutlich, daß diese Pinienzapfen abnehmbar waren. Hiernach scheint es, daß diese Stämme einerseits als plastischer Schmuck der die Villa umgebenden Parkanlagen dienten, andererseits aber auch als Kandelaber verwendet wurden. In dem letzteren Falle nahm man den Aufsatz ab und brachte statt dessen auf dem Stamme die metallene Pflanze an, welche den brennbaren Stoff enthielt.

Sch. n. 18. Die in der Villa des Pollio gefundenen Exemplare sind in einem der Ausgrabungsberichte (Notizie degli scavi 1884 p. 85) nicht beschrieben, sondern einfach als „candelabri marmorei“ angeführt. In dem anderen Berichte (Bull. della commissione arch. comunale di Roma XII 1884 p. 162h) werden sie zwar ebenfalls als Kandelaber bezeichnet, doch ist ausdrücklich hinzugefügt, daß sie mit Pinienzapfen gekrönt sind.

925 (31) Kolossalbüste der Demeter mit Stephane und Schleier.

Ergänzt die Nasenspitze und ein Stück am Halse unter dem r. Ohre.

Das schöne Gesicht zeigt einen überaus milden Ausdruck, welcher in dem wunderbar sanften Blicke der verhältnismäßig schmalen Augen gipfelt; der Mund erscheint zu einem freundlichen Lächeln geöffnet. Alle diese Eigentümlichkeiten laufen der bisherigen Deutung auf Hera entschieden zuwider, entsprechen vielmehr in jeder Hinsicht dem Wesen der Demeter. Die Annahme, daß diese Göttin durch die Büste dargestellt sei, findet Bestätigung in einer Marmorstatue, welche letzthin in die Glyptothek des Herrn Karl Jacobsen (in Kopenhagen) gelangte und identisch zu sein scheint mit dem viel besprochenen, vormals dem Marchese Rondanini gehörigen Exemplare. Wie ich nach eingehender Untersuchung dieser Statue versichern kann, ist die l. Hand, welche einen Strauß aus Ähren und Mohnblumen hält, abgesehen von dem Gold- und dem kleinen Finger, antik und hierdurch die Figur als Demeter beglaubigt. Ihr Kopf zeigt einen Typus, welcher in allem Wesentlichen mit demjenigen unserer Büste übereinstimmt.

Overbeck Kunstmythologie III p. 95 n. 15; Atlas IX 12. Sch. n. 78. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1515. Roscher Lexikon I 2 p. 2122, p. 2126; II 1 p. 1360. Arndt photographische Einzelaufnahmen I 2 n. *264 p. 15. Die Statue Rondanini: Müller-

Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 8, 87. Roscher Lexikon II 1 p. 1360—62 Fig. 10, p. 1359—1360. Vgl. Overbeck Kunstmythologie III p. 110—111.

926 (32) Einschenkender Satyrjüngling.

Ergänzt der erhobene r. Arm mit einem benachbarten Stücke der Brust, der l. Vorderarm mit dem Trinkhorne (von welchem letzteren sich jedoch der untere Ansatz am l. Oberschenkel erhalten hat), der r. Unterschenkel — doch ist der Fuß antik —, ein Stück an dem Stamme und an dem hinteren Bande der Plinthe.

Die Figur muß im Altertum sehr beliebt gewesen sein, da sich von ihr zahlreiche Wiederholungen erhalten haben. Ihre Stilisierung deutet auf ein Bronzeoriginal. Dargestellt ist ein Satyrjüngling von edelster Bildung, an dem nur die zugespitzten Ohren und das zottelartig gelockte Haar leise auf die tierische Natur hinweisen. Der Ergänzer hat ihm fälschlich eine Traube in die erhobene R. gegeben. Wie Wiederholungen beweisen, an denen das Attribut vollständig oder teilweise erhalten ist, faßte die R. vielmehr einen Krug und goß daraus Wein in das von der L. gehaltene Trinkhorn. Die leichte Stellung und die Bewegung der Arme sind von unvergleichlicher Anmut. Daß dieser Typus in naher Beziehung zu der Kunst des Praxiteles steht, ist unzweifelhaft. Doch läßt er sich mit keiner durch die Überlieferung bekannten Satyrfigur dieses Meisters identifizieren. Der Bildhauer hat die ganze Statue mit großer Sauberkeit ausgeführt und auch das selbstverständlich an dem Original fehlende Beiwerk, das über den Baumstamm gelegte Ziegenfell, das an dem Stamme angelehnte Pedum und die von einem Aste herabhängende Syrinx, mit nahezu peinlicher Sorgfalt behandelt.

Schn. n. 71. Bull. della comm. arch. comunale XX (1892) T. XI—XII 1 p. 237 ff. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 376. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 265 Fig. 131. Klein Praxiteles p. 191 Fig. 29, p. 192 n. 6. Reinach répertoire II 1 p. 139 n. 7. Vgl. Kekulé über den Kopf des praxitelischen Hermes p. 81. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1217. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 82—85. Furtwaengler Meisterwerke p. 535—538.

927 (33) Archaischer Kolossalkopf einer Göttin.

Der angesetzte vordere Teil der Nase scheint nicht von einer modernen sondern von einer antiken Restauration herzuführen.

Die nach innen zu abgearbeiteten Ränder des Halsabschnittes beweisen, daß der Kopf in eine Statue eingesetzt war. Da der senkrechte Abschnitt nur eine Höhe von 3 bis 4 $\frac{1}{2}$ cm erreicht, seine Ausführung wenig präzise ist und der spitze Winkel, unter dem die Fortsetzung ansetzen mußte, schwerlich eine Verbindung mit Stein zuließ, so scheint jene Statue ein Akrolith gewesen zu sein d. h. eine Figur, an welcher nur die nackten Teile, Kopf, Arme und Füße, aus Marmor, die bekleideten Teile hingegen aus mit Metallblech überzogenem Holze gearbeitet waren. Ver-

mutlich ist auf der gegenwärtig verborgenen Unterflache des Halsabschnittes ein Zapfenloch vorhanden und griff in dieses ein hölzerner Dübel ein, der den marmornen Kopf mit dem hölzernen Körper verband. Mancherlei Bestandteile des Kopfes waren besonders gearbeitet und sind verloren gegangen. Am oberen Rande der Stirn, unmittelbar unter den daselbst beginnenden Locken, zieht sich eine Reihe von sechzehn kleinen Löchern hin, von denen die meisten noch Reste von Bronzestiften enthalten. Offenbar waren in diese Löcher sechzehn aus besonderen Marmorstückchen oder aus Bronze hergestellte Löckchen eingefügt, welche sich an die aus dem Kopfe herausgearbeiteten anschlossen. Ebenso scheinen zwei grössere Löcher, die auf jeder Seite in der über den Nacken herabfallenden Haarmasse angebracht sind, zur Befestigung einer oder zweier stärkeren und längeren Locken gedient zu haben, die links wie rechts längs des Halses herabreichten. In die durchbohrten Ohrläppchen waren selbstverständlich metallene Ohrringe eingefügt, während zwei am Halse angebrachte Löcher auf die Befügung zweier metallener Halsbänder schliessen lassen. Ausserdem scheint über den Kopf ein aus Metallblech gearbeiteter Mantel gezogen gewesen zu sein. Während nämlich der Bildhauer die Locken, welche sich auf der Vorderseite hinziehen, in sehr eingehender Weise behandelt hat, sind die vom Schädel herabfallenden Haarmassen nur durch eingerissene Rillen nūanciert. Sie scheinen demnach im Altertum unsichtbar, d. h. durch den aus Metallblech gearbeiteten Mantel bedeckt gewesen zu sein. Ferner ist in der obersten Lockenreihe ein Streifen weggemeißelt, dessen Länge ungefähr der zwischen den beiden äusseren Augenwinkeln vorhandenen Entfernung entspricht, und sind in dem oberen Rande des Haarbandes auf der rechten, nicht aber auf der linken Seite zwei grössere Löcher eingebohrt, Thatsachen, die sich auf das natürlichste unter der Voraussetzung eines über den Hinterkopf gezogenen Mantels erklären. Jene Abmeißelung wurde vorgenommen, damit der vordere Teil des Mantels nicht abstehe, sondern sich an den Kopf anschmiege. Die auf der linken Seite angebrachten Löcher dienten zur Einfügung von Stiften, welche den senkrecht herabfallenden Teil des Stoffes festigten. Es würde sich hiermit eine ähnliche Anordnung des Mantels ergeben wie bei der sogenannten Penelope (n. 195) und bei der jungen Frau auf dem unter n. 938 a besprochenen Marmorwerke. Wenn nur auf der rechten, nicht aber auf der linken Seite für die Befestigung des Gewandes gesorgt ist, so liegt der Gedanke nahe, daß die linke Hand der Statue den Mantel nach archaischer Weise vor die Wange gezogen hielt und ihm hiermit auf dieser Seite einen genügenden Stützpunkt gewährte.

Die zahlreichen metallenen Zuthaten, welche dieser Kopf voraussetzen läßt, würden eine schreiende Dissonanz dargeboten haben, wenn die marmornen Teile weiß belassen worden wären. Wir dürfen demnach annehmen, daß das Gesicht eine mehr oder minder der Natur entsprechende Bemalung zeigte und auch die Farbe der Haare entweder ebenfalls durch Bemalung oder durch Vergoldung bezeichnet war.

Alle Gelehrte stimmen überein, daß dieser Kopf für eine griechische Originalarbeit aus dem ersten Drittel des fünften Jahrhunderts zu erklären ist. Hingegen schwanken die Ansichten über die Schule, der man ihn zuzuschreiben habe. Er zeigt Be-



Fig. 43.

rührungspunkte mit archaischen Denkmälern der verschiedensten Herkunft, mit altpeloponnesischen Typen, mit dem Kopfe des Neapler Harmodios, mit einem zu einem attischen Weihgeschenke gehörigen Kopfe, mit demjenigen einer Göttin auf Münzen von Syrakus (Fig. 43), weicht aber in seinem Gesamtcharakter zu sehr von allen diesen Denkmälern ab, als daß wir aus jenen vereinzelt Berührungspunkten Schlüsse ziehen dürften.

Eine bestimmte Benennung des Kopfes ist schwierig, da die Kunst, die ihn schuf, noch nicht fähig war, den Ideen einen vollständig klaren Ausdruck zu verleihen, und der Marmor bisher noch nicht genügend von dem Standpunkt aus untersucht worden ist, für den ihn der Bildhauer berechnet hatte. Infolgedessen schwanken die Deutungen zwischen Aphrodite, Hera und Artemis. Doch dürfte die erstere Benennung die wahrscheinlichste sein. Auf die Liebesgöttin passen besonders gut die zierliche Anordnung des Haares und der reiche Schmuck. Zwar zeigt der Kopf auf seinem gegenwärtigen Standorte, namentlich in der vorgeschobenen Unterlippe, einen Ausdruck, den man beinahe als einen verdrießlichen bezeichnen möchte. Hingegen ändert sich dieser Eindruck, wenn wir einen in beträchtlicher Höhe aufgestellten Gipsabguß betrachten. Das Gesicht erscheint dann leise lächelnd, also der „hold lächelnden“ Aphrodite vollständig angemessen. Vgl. n. 938 a.

Mon. dell' Inst. X 1, Ann. 1874 p. 38 ff. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 337 Fig. 352. Brunn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm.

Sculptur n. 223. Petersen vom alten Rom p. 112 n. 92. Sch. n. 23. Vgl. Athenische Mittheilungen VII (1882) p. 117, XV (1890) p. 11, p. 13. Röm. Mitth. VII (1892) p. 62 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 76 Anm. 3. Patroni la scultura greca arcaica e le statue dei tirannicidi p. 32—33 (Memoria letta all' acc. di Napoli il 14. Giugno 1895). — Unsere Fig. 48 giebt eine um das Doppelte vergrößerte Münze von Syrakus wieder, die sich im Besitze von F. Martinetti befand.

928 (37) Ruhender Ares.

Gefunden zwischen Palazzo Santa Croce und Campitelli. Ergänzt am Ares die Nase abgesehen vom r. Flügel, die r. Hand außer dem am l. Knie anliegenden Stücke derselben, die Spitzen des l. Daumens und l. Zeigefingers mit dem Schwertgriffe und einem Stücke der Scheide, der r. Fuß abgesehen von der Ferse; am Eros der Kopf, der l. Arm mit dem Köcher — doch scheint der Köcher durch die Form der Bruchfläche gesichert — der r. Vorderarm mit dem Bogen, der r. Fuß mit einem Teile des Unterschenkels.

Ares sitzt in lässiger Haltung auf einem Felsen, indem er das r. Bein vorstreckt und das zurückgezogene l. Bein auf den unterhalb des Felsensitzes stehenden Helm setzt. Die Hände sind auf dem l. Knie übereinander gelegt; die L. hält das in der Scheide steckende Schwert. Der leicht nach der r. Schulter geneigte Kopf zeigt einen nachdenklich-träumerischen Ausdruck. Die Ursache, welche den Kriegsgott in eine solche Stimmung versetzt, wird durch den kleinen Eros verdeutlicht, der hinter dem r. Beine des Ares wie in einem Versteck auf dem Boden sitzt. Ob dieser Eros, wie der Ergänzter angenommen hat, in der R. einen Bogen hielt, scheint fraglich. Vielleicht berührte er mit dieser Hand, ohne ein Attribut zu halten, leise den r. Unterschenkel der Hauptfigur, um dem Gotte seine Gegenwart bemerklich zu machen. Der Stil empfiehlt die Annahme eines bronzenen Originalen. Der Kopf des Ares erinnert an denjenigen des unter n. 137 besprochenen Meleagros, den man mit großer Wahrscheinlichkeit zu Skopas in Beziehung setzen darf, wogegen der Körper eine der Kunstweise des Lysippos entsprechende, naturalistische Behandlung zeigt. Hiernach kann das Original frühestens zur Zeit Alexanders des Großen entstanden sein, eine Annahme, welche in der tändelnden Auffassung des Liebesgottes wie darin, daß der letztere als Kind dargestellt ist, Bestätigung findet. Ein Gelehrter will den Ares Ludovisi auf eine von einem hellenistischen Bildhauer herrührende, verkleinerte Nachbildung einer Kolossalstatue des Skopas zurückführen, welche Ares sitzend darstellte und sich zu Rom in dem bei dem Circus Flaminius gelegenen Tempel des Brutus Gallaeus befand; doch habe jener Bildhauer sein Vorbild durch Beifügung des Eros in einer dem hellenistischen Geschmacke entsprechenden Weise modifiziert. Ein anderer Forscher vermutet, daß unsere Gruppe ein zu Rom im Tempel der Concordia aufgestelltes Werk wiedergebe, nämlich

den Ares des Piston, eines Künstlers, der um das Ende des vierten oder im Anfange des dritten Jahrhunderts v. Chr. thätig gewesen zu sein scheint. Die Ausführung ist mittelmässig und erscheint an dem Beiwerke, namentlich an den Beinschienen, geradezu ungeschickt.

Es sind Spuren vorhanden, daß das Werk auf der l. Seite der Hauptfigur unvollständig ist. Quer über die l. Schulter des Ares erstreckt sich der Rest eines länglichen, nach der Mitte zu breiter werdenden Ansatzes, in dem auf der Höhe der Schulter in schräger Richtung ein kreisrundes Zapfenloch eingebohrt ist. Ferner bemerkt man unter der l. Achsel einen mehr als fingerbreiten Einschnitt, welcher nach dem auf der Schulter befindlichen Ansatz emporreicht, hinter dem Schwertende, unmittelbar unter dem Gewande, den Rest einer viereckigen Stütze und unter diesem Reste am Felsen ein Bruchstelle. Das Gewand des Ares erscheint oberhalb der letzteren stark übergangen, während Spuren einer oberflächlicheren Überarbeitung auch an dem unter der Bruchstelle befindlichen Teile des Felsens sichtbar sind und der Rand der Plinthe an der entsprechenden Stelle von moderner Hand glatt zugehauen scheint. Man hat vermutet, daß auf dem abgebrochenen Felsvorsprunge ein zweiter Eros gestanden habe, der seine r. Hand auf die l. Schulter des Ares legte (vgl. n. 938). Doch würde sich für diesen Eros bei der Stelle, an der jener Felsvorsprung angebracht ist, eine eigentümlich schräge und höchst gezwungene Haltung ergeben. Auch erscheint der auf der Schulter der Hauptfigur vorhandene Ansatz für ein Kinderhändchen viel zu groß. Nach einer anderen Ansicht stand zur l. Seite des Ares Aphrodite. Man hätte dann anzunehmen, daß die Göttin soeben herangetreten wäre und mit einem stabförmigen Gegenstande, etwa mit dem Stiele ihres Fächers, die l. Schulter ihres Geliebten berührte. Hierbei müßte es aber auffallen, daß der letztere der Göttin nicht die geringste Aufmerksamkeit schenkt sondern vor sich hinblickt, als ob er allein wäre. Außerdem würde der schöne Linienfluß, den die Gestalt des Ares darbietet, von welcher Seite man sie auch betrachten mag, durch die Beifügung einer zweiten Hauptfigur empfindlich gestört werden. Endlich ist auch die Vermutung ausgesprochen worden, daß ein mit der Spitze nach unten gerichteter Speer an die l. Schulter des Gottes angelehnt und der an dem Schaft angebrachte Wurfriemen (*ἀγκύλη*) um die Achsel gelegt gewesen sei. Ich will nicht leugnen, daß sich der unter der l. Achsel vorhandene Einschnitt recht wohl aus einem an dieser Stelle anliegenden Metallstreifen erklären ließe. Aber es scheint doch ganz unglaublich, daß der Bildhauer, um einen leichten Gegenstand, wie einen

Speerschaft, zu stützen, auf der Schulter den Ansatz und weiter unten den Felsvorsprung angebracht habe. Die Frage, was auf der 1. Seite unserer Statue verloren gegangen ist, harrt also noch der Lösung.

Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 121 Fig. 126. Brunn und Bruckmann Denkmäler 888. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 247 Fig. 124. Der Kopf: Arndt phot. Einzelaufnahmen I 2 n. *254, *255 p. 14. Sch. n. 63. Athen. Mittheilungen VI (1881) p. 121. Jahrbuch des arch. Instituts IV (1889), arch. Anzeiger p. 41. Verhandlungen der 41. Versammlung deutscher Philologen in München (Leipzig 1892) p. 244—245. Roscher Lexikon I 1 p. 490—491. Furtwaengler Meisterwerke p. 525—528, p. 645. Arndt und Amelung phot. Einzelaufnahmen III p. 40 n. 882, 883.

In der Mitte des Zimmers:

929 (43) Kolossalgruppe, Gallier und sein Weib.

Ergänzt an dem Manne die vordere Hälfte der Nase, der r. Arm mit dem Schwertgriffe und dem freistehenden Teile der Klinge, der l. Vorderarm bis zur Handwurzel, der l. Zeigefinger und das frei flatternde Stück des Mantels mit der Stütze — welche letztere jedoch durch den auf dem Gesäß vorhandenen Ansatz gesichert ist —, an der Frau die Nase, der l. Arm abgesehen von dem der Schulter benachbarten Stücke, der untere Teil des r. Vorderarms nebst der Hand, vier Zehen am r. Fusse, allerlei Stücke am Mantel. Beide Figuren haben durch rücksichtsloses Abputzen, teilweise auch durch Überarbeitung gelitten, namentlich die der Frau auf der Vorderseite. Über den Marmor s. n. 548.

Der Gallier hat, während ihm die Feinde auf der Ferse sind, eben noch Zeit gefunden seinem Weibe unter der l. Achselhöhle den Todesstofs zu versetzen und trifft sich nunmehr selbst an unfehlbar tödlicher Stelle, indem er sein Schwert hinter dem l. Schlüsselbein in die grofse Schlagader stößt. Mit der L. stützt er noch die zusammenbrechende Gefährtin. Sein nach den Verfolgern umgewendetes Antlitz bekundet eine trotzige Genugthuung darüber, dafs er seinen Feinden nicht lebendig in die Hände fallen wird. Offenbar ist ein gallischer Häuptling dargestellt. Das Gesicht unterscheidet sich durch seine feinen Züge wesentlich von den anderen Galliertypen, welche zu demselben Statuencyklus gehören wie die Gruppe (vgl. n. 106, 548). Es erinnert an Gesichter, wie wir ihnen noch heutzutage bisweilen bei vornehmen Franzosen begegnen.

Der r. Arm des Galliers und der l. Arm der Frau sind falsch ergänzt. Der r. Oberarm der ersteren Figur war nach dem erhaltenen Ansätze des Deltamuskels vom Gesicht ab weiter nach aufsen gerichtet und die Faust fafste den Schwertgriff in umgekehrter Weise, derartig dafs nicht der kleine Finger, sondern der Daumen zu oberst stand. Einerseits leuchtet es ein, dafs der Arm nur in dieser Haltung einen wirksamen Stofs führen kann.

Andererseits war hierbei das Gesicht weniger bedeckt und konnte der Betrachter, wenn er in der Verlängerung des vorgesetzten l. Beines, also mehr nach der Seite der Frau zu stand, das Profil des Galliers sehen. Den l. Vorderarm der Frau hat man sich weniger gestreckt und schlaffer herabhängend zu denken. Vermutlich bildete diese Gruppe den Mittelpunkt eines Statuenzyklus, dessen r. Eckstück der sterbende Gallier des kapitolinischen Museums (n. 548) war. Wie diese Statue scheint auch die Gruppe eine von einem pergamenischen Bildhauer gearbeitete Marmorkopie nach einem pergamenischen Bronzeoriginal aus der Zeit des ersten Attalos zu sein, welches vielleicht zu dem von diesem König auf der Akropolis seiner Residenz errichteten Siegesdenkmal gehörte. Auf ein Bronzeoriginal deuten der linke, vollständig in der Luft schwebende Arm der Frau, die beiden Stützen, welche den Körper der Frau mit dem des Mannes verbinden, und eine dritte Stütze, die dem hinter dem Rücken des Mannes flatternden Mantel festen Halt giebt. Wäre die Gruppe für die Ausführung in Marmor berechnet gewesen, so sähe man namentlich nicht ein, weshalb der Bildhauer diesen auf der Rückseite der Figur befindlichen Mantel, der für die künstlerische Wirkung der Gruppe von ganz untergeordneter Bedeutung ist, in einer derartigen, den Bedingungen seiner Technik zuwiderlaufenden Weise unterarbeitet hätte. Die Vermutung, daß die Gruppe in späterer Zeit und auf römischem Boden gearbeitet sei, wird wie bei dem sterbenden Gallier durch das Material und die frische Ausführung widerlegt. An der Figur der Frau treffen die beiden Enden des Mäntelchens unter dem Halse nicht zusammen, offenbar deshalb, weil der Bildhauer an dieser durch das Kinn verdeckten Stelle auf eine genaue Durchbildung verzichtete. Ein römischer Kopist würde eine derartige Behandlungsweise voraussichtlich als einen Fehler empfunden und verbessert haben.

Sch. n. 92. Baumeister Denkm. des kl. Altertums II p. 1237 n. 1410, p. 1238, p. 1241. Von Sybel Weltgeschichte der Kunst p. 342 Fig. 272. Revue archéol. XII (1888) p. 273 Fig. 1, p. 281 ff. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 29 Fig. 14. Petersen vom alten Rom p. 132 n. 114, p. 133 n. 115. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 422. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 505 Fig. 259. Der Kopf des Galliers: Römische Mittheilungen X (1895) T. II L p. 129—131. Vgl. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 127 ff.

930 (42) Fragment einer ägyptischen Statue aus Granit.

Die Statue ist nach ihrem Stile wie nach ihrem Materiale, ägyptischem Granite, sicher im Nilthale ausgeführt. Doch kann sie keinen Ägypter darstellen. Vielmehr weisen der Gesichtstypus, die rasierte Oberlippe und die Anordnung des Haares wie

des Kinnbartes auf einen Fremden hin. An den unteren Enden der schraubenförmig geriefelten Locken, welche über die Schultern und den Rücken herabfallen, erkennt man die metallenen Spiralen, durch welche diese Locken zusammengehalten wurden, eine Mode, die bei verschiedenen vorderasiatischen Völkern und während der archaischen Periode auch bei den Hellenen nachweisbar ist. Die kolossalen Dimensionen lassen darauf schließen, daß die Statue einen Herrscher darstellte. Da die Schnittfläche der Brust glatt zugehauen ist, scheint der fehlende, untere Teil aus einem besonderen Blocke gearbeitet gewesen zu sein. Die Ansichten der Ägyptologen schwanken hinsichtlich der Zeit, welcher die Ausführung der Statue, wie hinsichtlich der Nationalität, welche der dargestellten Person zuzuschreiben ist. Einige Forscher setzen die Statue zu den Hyksos in Beziehung und vermuten, daß sie einen König dieses Hirtenvolkes darstelle, welches gegen das Ende des dritten Jahrtausends aus Syrien in Ägypten einfiel und daselbst bis ungefähr zum siebzehnten Jahrhundert die Oberherrschaft behauptete. Andere nehmen an, daß sie erst aus der Zeit der 21. Dynastie (um 1000 v. Chr.) datiere. Sie würde, wenn die letztere Annahme richtig ist, selbstverständlich keinen Hyksos, sondern einen anderen Fremden vorderasiatischer Herkunft darstellen, welcher damals in irgendwelchem Teile Ägyptens eine herrschende Stellung einnahm.

Bull. della comm. arch. comunale di Roma 1877 T. IX. p. 104 ff. Sch. n. 99. Jahrbuch des arch. Inst. VIII, arch. Anzeiger 1893 p. 66. Jahrbuch XI (1896) p. 287—288.

931 (41) Kolossalgruppe, Dionysos auf einen Satyr gestützt.

Gefunden unter Sixtus V. auf dem Quirinal bei den Quattro Fontane.

Die mittelmäßig ausgeführte und stark restaurierte Gruppe scheint eine Kopie nach einer Weiterentwicklung des unter n. 112 besprochenen Typus. Sie unterscheidet sich von dem letzteren im besonderen durch eine weichere Behandlung des Fleisches wie dadurch, daß die tierische Natur in dem Gesichtsausdrucke des Satyrs mit größerer Schärfe hervorgehoben ist. Ihre Wirkung wird durch die ungeschickten Ergänzungen beeinträchtigt. Der Restaurator hat den Oberkörper des Dionysos zu weit nach rechts geneigt und die Beine zu kurz gebildet.

Reinach *répertoire* II 1 p. 131 n. 1. Sch. n. 77. Vgl. Museo italiano di antichità classica III p. 786 ff. (p. 787 C) und die zu n. 112 angeführte Litteratur.

932 (39) Gruppe des Menelaos.

Ergänzt an dem Jünglinge die Nasenspitze, ein Stück am Schädel und am Gewande, der r. Arm vom Biceps abwärts, an der

1. Hand die Hälfte des Daumens, der Zeigefinger und ein Stück des kleinen Fingers, der vordere Teil des r. Fußes, an der Frau die Nasenspitze, der vordere Teil des Schädels vom Haaransatz bis zum Scheitel, der l. Vorderarm, soweit er aus dem Gewande heraustritt, die Hälfte des Daumens, der Zeigefinger und der kleine Finger der r. Hand und andere unbedeutende Stücke. An beiden Figuren sind die Gewänder stark abgeputzt und teilweise, die Fleischteile durchweg übergangen und geglättet, ein Verfahren, durch welches im besonderen der Kopf der Frau gelitten hat. Das diesem Kopfe aufgesetzte Schädelstück ist augenscheinlich zu hoch ausgefallen.

Menelaos, der Schüler des Stephanos, den die an der Stütze angebrachte Inschrift als Bildhauer namhaft macht, gehörte zu der Schule, die, soweit unser Wissen reicht, mit Pasiteles, dem Lehrer des Stephanos (vgl. n. 786), begann. Demnach muß seine Tätigkeit, da Pasiteles ein Zeitgenosse des Pompeius war, etwa in die Zeit des Tiberius gefallen sein, eine Annahme, mit der auch die Buchstabenformen der Künstlerinschrift übereinstimmen. Nach allem, was wir von der Schule des Pasiteles wissen, ist es von Haus aus unwahrscheinlich, daß Menelaos die Gruppe frei erfunden habe. Da vielmehr eine Wiederholung der weiblichen Figur, wenn auch mit verschiedenem Kopfe, im Museo Torlonia vorhanden ist, so dürfen wir mit Sicherheit voraussetzen, daß er zum mindesten für diese Figur einen älteren Typus zu Grunde legte. Man hat geschwankt, ob der Jüngling und die Frau einander begegnen oder aus einander gehen oder, um es schärfer auszudrücken, ob ein Wiedersehen oder ein Abschied dargestellt sei. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit für die erstere Annahme. Der Jüngling hält im Vorschreiten inne und blickt zu der vor ihm stehenden Frau empor, die durch die höhere Statur als die ältere und durch das kurzgeschnittene Haar als Trauernde bezeichnet ist; sie umfängt ihn liebevoll und blickt ihrerseits zu ihm herab; der Ausdruck beider zeigt einen leisen Anflug von Wehmut, gleich als ob sie im Momente des Wiedersehens von schmerzlichen Erinnerungen ergriffen würden. Wenn die beiden Figuren in weniger entschiedener Weise, als es bei einer derartigen Scene natürlich wäre, einander zugewendet sind, so ist dies offenbar daraus zu erklären, daß der Bildhauer dem Betrachter möglichst viel von ihrer Vorderansicht zeigen wollte. In ähnlicher Weise pflegen sich noch heutzutage auf der Bühne Schauspieler und Sänger zu begegnen, wobei freilich nicht so sehr der plastische Gesichtspunkt wie die Rücksicht maßgebend ist, daß die Stimme in möglichst gerader Richtung zu den Ohren des Publikums dringe. Hiernach scheinen mir die Erklärungen, welche von der Vorraussetzung, daß ein Abschied dargestellt sei, ausgehen, keiner besonderen Erörterung zu bedürfen.

Die Deutung auf Merope, wie sie ihren Sohn Kresphontes

wieder erkennt, gegen den sie soeben das Beil geschwungen, ist neuerdings schlagend widerlegt worden. Die richtige Erklärung wurde bereits von Winckelmann gegeben. Die Gruppe stellt Orestes und Elektra dar, wie sie einander am Grabe des Agamemnon wieder erkennen. Unter dieser Voraussetzung erscheinen die Typen und der Ausdruck der beiden Figuren in jeder Hinsicht angemessen. Elektra trug auf der griechischen Bühne eine Maske mit kurzgeschnittenem Haare (die Maske der *κούριμος παρθένος*), welche sie als um ihren Vater trauernd bezeichnete. Wenn die am l. Beine des Jünglings angebrachte Stütze die Form einer Stele hat, so weist dies offenbar auf das Lokal der Handlung, das Grab des Agamemnon, hin.

Sch. n. 69, pag. 265, Zusatz zu S. 92. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 1198 Fig. 1398. Brunn und Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 309 Collignon *histoire de la sculpture gr. II* p. 665 Fig. 349. Petersen vom alten Rom p. 138 n. 119. Die Köpfe: Arndt phot. Einzelaufnahmen I 2 n. 258—261 p. 15. Vgl. Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 375. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1560. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 50—51. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 187. Besonders beachtenswert ist die vortreffliche Analyse, die Furtwaengler in der Handausgabe der Denkmäler gr. u. röm. Skulptur (München 1898) p. 123—126 von der Gruppe (abgebildet T. 37) giebt.

Der Gang.

933 Römischer Grabstein mit moderner Inschrift.

Ergänzt auf der Vorderseite der größte Teil der beiden Widderköpfe, an den vorderen Adlern die Köpfe und beinahe sämtliche Beine, Stücke an den Flügeln des linken vorderen Adlers, der Kopf des rechts unterhalb der Medusa befindlichen Hahnes. Die Reliefs der Vorderseite sind stark überarbeitet, wodurch namentlich das Medusenhaupt einen modernen Charakter erhalten hat.

Die geschmackvoll angeordnete ornamentale Dekoration ist durch beigefügte figürliche Darstellungen belebt. Auf der Vorderseite sind neben der Medusenmaske zwei Vögel angebracht, welche nach den beiden aus den Haarlocken der Maske hervorzüngelnden Schlangen picken, unter der Guirlande zwei gegen einander kämpfende Hähne. Die r. Nebenseite zeigt über der Guirlande eine Schale und ein Nest mit jungen Vögeln, welche von den beiden Alten gefüttert werden, unter der Guirlande zwei Vögel, die sich eine Eidechse streitig machen, die l. Nebenseite oben einen Krug und zwei Vögel, welche um eine Eidechse, unten zwei andere Vögel, welche um einen Schmetterling kämpfen. Die feine Ausführung deutet auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit. Die auf der Vorderseite über dem Medusenhaupte angebrachte Tafel enthält eine in der Renaissancezeit beigefügte Inschrift, welche berichtet, daß ein Kardinal Julius oder Julianus diesen Stein der Eucharistia (dem heiligen Abendmahle) errichtet hat. Es soll dies wohl heißen, daß der Stein auf Veranlassung dieses Kardinals als Basis für ein Tabernakel (Sakramentshäuschen) verwendet wurde. Da der Begründer der Sammlung, Kardinal Ludovico Ludovisi, eine Anzahl von Antiken aus dem Besitze der Cesarini erwarb, so wird der in der Inschrift namhaft gemachte Dedikant der Kardinal Giuliano Cesarini (zum Kardinal ernannt 1493, gest. 1510) gewesen sein.

Sch. n. 105; vgl. daselbst Einleitung p. 6.

934 (12) Weibliche Gewandstatue.

Ergänzt der Hals und beide Vorderarme von unterhalb des Ellenbogens an. Der mittelmäßig ausgeführte Kopf antik aber sicher nicht zugehörig.

Die Statue erinnert an Frauengestalten, welche zu dem Giebel schmucke des olympischen Zeustempels gehören; sie erscheint wie diese bekleidet mit einem dorischen Chiton, von dem ein langer Überschlag herabreicht. Auffällig ist die realistische Weise, in welcher der Bildhauer die Naht an der r. Seite dieses Gewandes wiedergegeben hat. Das auf dem l. Schulterstücke angebrachte Loch diente zum Einsetzen einer metallenen Nadel, durch welche das Gewand an dieser Stelle zusammengesteckt war. Stand- und Spielbein sind in kaum merklicher Weise unterschieden. Obgleich in Marmor ausgeführt, bekundet die Figur noch den Einfluss der archaischen Bronzetechnik. Der die Brust umgebende Teil des Gewandes erinnert an getriebenes Metallblech, die unter dem Überschlage herabreichenden Falten, besonders auf der r. Seite, an einen scharfkantigen, durch Ciselierarbeit nüancierten Metallguß. Dafs die Statue eine archaische Originalarbeit ist, scheint nach dem ganzen Charakter der Ausführung unzweifelhaft. Man beachte namentlich die eigentümliche Schärfe, mit der die Zehen behandelt sind. Ein Kopist würde eine derartige Formengebung gewifs gemildert haben.

Sch. n. 29. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 357. *Bullettino della commissione arch. comunale XXV* (1897) T. XII B, p. 175 Fig. 6, p. 176 ff. Reinach *répertoire II* 1 p. 807 n. 4. Vgl. *Römische Mittheilungen II* (1887) p. 55, p. 102, XII (1897) p. 87. Furtwaengler, Koerte und Milchhoefer *archaeologische Studien Brunn* dargebracht (Berlin 1898) p. 81 Anm. 62. Arndt phot. Einzelaufnahmen I 2 p. 17.

935 (10) Kolossaler Sarkophag, Barbarenschlacht.

Gefunden 1621 vor Porta S. Lorenzo in der Vigna Bernasconi. Die Reliefs sind im Ganzen vortrefflich erhalten. Doch scheinen die Köpfe mehrerer Römer scharf abgeputzt, wo nicht gar überarbeitet; denn sie zeigen keine Spur von Korrosion und eine hellere Farbe als die sonstigen Teile. Der Kopf des in der Mitte der oberen Reihe dargestellten Feldherrn ist augenscheinlich intakt.

Die Komposition der Hauptseite ist in unangenehmer Weise zusammengedrängt und macht deshalb einen sehr verworrenen Eindruck. Sie stellt den für die Römer siegreichen Ausgang einer Schlacht gegen Barbaren dar. Wir sehen in der oberen Reihe den entscheidenden Angriff der römischen Reiter und in der Mitte der Reiter den Feldherrn, der mit erhobenem r. Arme die Seinigen zum Angriff anfeuert, in der unteren Reihe Barbaren, die gröfstenteils schon kampfunfähig sind und von denen nur wenige noch einen schwachen Widerstand wagen. Der Kopf des römischen Feldherrn ähnelt unter den bekannten Kaiserporträts am meisten demjenigen des Volusianus († 254 n. Chr.). Die Darstellung zeigt mancherlei für die Kriegsaltertümer beachtenswerte

Einzelheiten, u. a. hinter dem Feldherrn ein Drachenbanner. Der Entwurf der meisten Figuren ist plump, die technische Ausführung hingegen sorgfältig. Als der Sarkophag entdeckt wurde, waren an einzelnen Teilen, besonders an der Figur, des Feldherrn und an den Zäumen der Pferde, Spuren von Vergoldung erhalten.

Sch. n. 186.

936 (7) **Sarkophag, Barbarenschlacht.**

Die Reliefs der Hauptseite zeigen in der oberen Reihe das siegreiche Vordringen der meist berittenen Römer, in der unteren Reihe die durch den Angriff über den Haufen geworfenen Barbaren, die teils von den Pferden herabstürzen, teils mit ihren Tieren zusammenbrechen. Der römische Feldherr sprengt in der Mitte der Seinigen vorwärts. Ein nur mit einem Mantel bekleideter Barbar, der zu Fuß in der oberen Reihe dargestellt ist, holt mit einem krummen Schwerte zum Hiebe gegen ihn aus. In die obere Reihe und mitten unter die römischen Reiter ist ein zweiter vollständig nackter Barbar eingefügt, der, offenbar fliehend, nach rechts sprengt. Die Behandlung seiner r. Hand ist unklar und es fällt schwer zu entscheiden, ob er mit dieser Hand ein kurzes Schwert an den Leib gedrückt hält oder ein Geschoss, welches seine Brust durchbohrt hat, herauszieht. Mancherlei Figuren weisen auf malerische Vorbilder zurück, so namentlich der erste römische Reiter von links, der verkürzt in der Vorderansicht wiedergegeben ist, und der zweite Barbar von rechts in der unteren Reihe, welcher, dem Betrachter den Rücken zukehrend, vom Pferde herabgleitet. Die Darstellung der Hauptseite ist an jeder Ecke eingerahmt durch eine Siegesgöttin, die einen Palmenzweig hält, und einen gefesselten Barbaren, der unter ihr kauert. Links setzt die Siegesgöttin die Spitze des l. Fusses auf den Nacken, rechts ihren r. Fuß auf den Kopf des unter ihr befindlichen Barbaren.

Sch. n. 138.

In die den Fenstern gegenüberliegende Wand ist eingelassen:

937 Relief aus rotem Marmor (rosso antico), kolossale tragische Maske.

1622 aus Villa Cesi erworben (vgl. *Mélanges d'archéol. et d'histoire publiés par l'Ecole française à Rome* X 1890 p. 86—87).

Die Maske, deren Haar von einem Kranze aus Weintrauben und -blättern umgeben ist, ruht auf einem niedrigen, mit einer Nebriß bedeckten Korb. Da die Pupille durchbohrt und eine grössere Öffnung innerhalb der Lippen angebracht ist, wird diese

Maske wie n. 776 in einer Badeanlage dazu gedient haben, heiße Luft ein- oder ausströmen zu lassen.

Sch. n. 46.

In die benachbarte Wand ist eingemauert:

938 Hochrelief, Urteil des Paris.

Ergänzt aus Gips sind beinahe die ganze untere Hälfte und das ganze r. Endstück des Reliefs. Der Bruch geht durch den Leib des rechts oben dargestellten Rehkalles, durch die r. Hand der als Flufsgott ergänzten Figur, durch das r. Knie des Berggottes, den Hals der Ziege, die Beine des Eros, den Leib und das Pedom des Paris, das l. Schulterblatt und den Kopf des stehenden Stieres, die Oberschenkel des Hermes, unmittelbar unter der Gürtung durch den Leib der Pallas und reicht in beinahe gerader Linie rechts von der letzteren Figur nach dem unteren Rande der Platte herab. Alles, was sich unterhalb dieses Bruches und rechts von demselben befindet, ist modern, außerdem noch einige unbedeutendere Stücke, die ich im Texte anmerke.

Das sorgfältig gearbeitete Relief, welches nicht von einem Sarkophage herührt, sondern als Wandschmuck diente, stellt Hermes dar, wie er dem Paris die drei Göttinnen vorführt, über deren Schönheit er richten soll. Den Mittelpunkt der Komposition nimmt der phrygisch gekleidete Paris ein. Er sitzt da, umgeben von seiner Herde, und lauscht auf die Worte, die der an ihn gelehnte Eros ihm zu Gunsten der Aphrodite in das Ohr flüstert. Die vor ihm stehende junge Frau scheint seine Gattin Oinone. Offenbar hat sie die Syrinx, die sie in der R. hält, soeben vom Munde abgesetzt und beobachtet aufmerksam das Einvernehmen, welches sich zwischen Paris und Eros vorbereitet. Links von dieser Mittelgruppe sieht man Aphrodite, die sich bereits dem Paris nähert, und Hermes (ergänzt die vordere Hälfte des r. Vorderarmes und die Spitze des Caduceus), der die beiden anderen Göttinnen (ergänzt an der Figur der Hera der r. Vorderarm und der obere Teil des Scepters) auf den Jüngling hinweist. Die rechts von der Mittelgruppe im Hintergrunde dargestellten Figuren bezeichnen das Lokal der Handlung. Neben einer mächtigen Eiche sitzt der Berggott des Ida; links von ihm ragt über den Felsen eine Nymphe hervor, die in der R. ein Pedom hält; die Fauna des Gebirges ist durch ein hinter ihr stehendes Rehkalb angedeutet. Die weiter rechts folgenden Figuren, oben die der Artemis und des Helios, unten die eines Flufsgottes und einer Quellnymphe, sind modern, abgesehen von einem Stücke der r. Hand der als Flufsgott ergänzten Figur. Der Ergänzter hat dabei einen Stich des Marcantonio Raimondi nach einer Zeichnung Raphaels benutzt, einem Blatte, auf dem der Meister ein gegenwärtig in der Villa Medici befindliches Sarkophagerelief mit dem Parisurteil skizziert hatte.

Sch. n. 106. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1168 Fig. 1359.
Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II p. 17—18.

In der Halle des den Museumsräumen benachbarten Hofes ist provisorisch aufgestellt:

938^a (7) Dreiseitiges Marmorwerk.

Gefunden im Sommer 1887 in der vormaligen Villa Ludovisi, innerhalb der Zone, die gegenwärtig von der Via Boncompagni, Abbruzzi und Piemonte begrenzt wird.

Das Denkmal zeigt eine umfangreichere, giebelförmig zugespitzte Hauptwand und zwei kürzere, rechtwinkelig an sie ansetzende Nebenwände, die sich längs des offenen Teiles senken. Ein Gelehrter will darin die Lehne eines Thrones erkennen, der auf einem würfelförmigen Untersatze ruhte. Mögen sich auch gewisse Einzelheiten, deren Darlegung zu weit führen würde, nur in etwas gezwungener Weise mit dieser Auffassung in Einklang bringen lassen, so weiß ich doch keine befriedigendere Hypothese vorzuschlagen. An jedem Ende der Kante, welche den oberen Teil der Hauptwand abschließt, ist ein vertikales Bohrloch angebracht, das zur Befestigung eines metallenen Zierates gedient zu haben scheint. Ein ähnlicher Zierat würde, falls diese Annahme richtig ist, auf dem verloren gegangenen, giebelförmigen Auslaufe derselben Wand anzunehmen sein. In die dreieckigen Eintiefungen, die wir an den unteren Ecken wahrnehmen, war vermutlich Metallblech eingelegt, welches in dem Falle, daß es sich um einen Thron handelt, dazu gedient haben würde, die Fugen zwischen dem Sitze und der Lehne zu verkleiden. Jede der drei Außenseiten ist mit Reliefs fortgeschrittenen archaischen Stiles verziert, die hinsichtlich der Anlage wie der Ausführung ein sehr feines Kunstgefühl bekunden. Auf der Hauptseite sind zwei weibliche Figuren um eine zwischen ihnen befindliche junge Frau beschäftigt. Sie stützen dieselbe, indem sie die eine Hand an ihr Schulterblatt anlegen, während sie mit der anderen Hand ein vertikal herabreichendes, viereckiges Tuch halten, das den Unterleib der Mittelfigur bedeckt. Die letztere scheint, da ihr Kopf nur bis zur Schulterhöhe der Gefährtinnen emporreicht, mit den Unterschenkeln in dem Boden zu stecken. Sie richtet das Gesicht zu der rechts von ihr befindlichen Figur empor und hält beide Arme ausgebreitet. Vermutlich haben wir uns ihre r. Hand an den r. Oberarm der rechts von ihr, die l. Hand an den l. Oberarm der links von ihr stehenden Gefährtin angelegt zu denken. Auf der einen Nebenwand ist eine nackte Flötenspielerin, auf der anderen eine junge, züchtig gekleidete Frau dargestellt, die ein Weihrauchopfer darbringt. An der l. Hand der ersteren wie an der r.

der letzteren Figur sieht man die Spuren einer im Altertum vorgenommenen Restauration.

Der Stil deutet auf eine griechische Originalarbeit aus den ersten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. Er zeigt mancherlei Berührungspunkte namentlich mit demjenigen rotfiguriger attischer Vasenbilder, welche jener Zeit angehören. Gewisse Teile, wie der nackte Körper der Flötenspielerin und die Kissen, auf denen die auf den Nebenseiten dargestellten Figuren sitzen, sind mit großer Weichheit und beinah in der Weise der freien Kunst durchgebildet. Die Behandlung der Profile erscheint auffällig individuell.

Soweit unsere Kenntnis der Denkmäler reicht, entspricht die auf der Hauptseite angebrachte Scene, was die dargestellte Handlung betrifft, am meisten schwarz- wie rotfigurigen attischen Vasenbildern, deren Erklärung noch schwankt und die von einigen Archäologen auf die Anodos der Kora, d. i. das Wiedererscheinen der Göttin auf der Oberwelt, von anderen auf das Zutagetreten einer Quellnymphe, von anderen auf die Erdgöttin Ge oder Gaia gedeutet werden, wie sie aus dem Boden emportaucht. Doch stoßen die Versuche, die Mittelfigur unseres Reliefs mit der einen oder der anderen dieser Göttinnen zu identifizieren, besonders auf zweierlei Schwierigkeiten. Erstens sind die Figuren, welche auf jenen Vasenbildern die auftauchende Frau umgeben, andere und in anderer Handlung begriffen, als auf dem Relief. Zweitens läßt sich für das Tuch, mit welchem der Unterleib der Mittelfigur bedeckt wird, mag man dieselbe auf Kora, eine Quellnymphe oder Gaia deuten, keine einigermaßen befriedigende Erklärung ausfindig machen.

Ein Forscher vermutet, daß auf dem Relief die neugeborene Aphrodite dargestellt sei, wie sie, unterstützt von den Horen, aus dem Meere emportaucht, und daß das Tuch, welches die beiden angeblichen Horen halten, dazu diene, den Unterleib der Göttin züchtig zu verhüllen, weil der feine, vom Wasser durchdrungene Chiton die Formen durchschimmern lasse. Die Reliefs der beiden Seitenwände bezieht derselbe Gelehrte auf den Kultus, welcher der neu geborenen Göttin zu teil wird; die züchtig gekleidete weibliche Figur sei eine Braut, die, etwa für ihre bevorstehende Hochzeit, der Aphrodite ein Weihrauchopfer darbringt, die nackte Figur eine Hierodule, die zu Ehren der Göttin eine Flötenweise vorträgt. Doch unterliegt die für das Relief der Hauptseite vorgeschlagene Erklärung mancherlei Bedenken. Einerseits muß es befremden, daß der Bildhauer, wenn er die Geburt der Aphrodite darzustellen beabsichtigte, das Meer, aus dem die Göttin auftaucht, zu verdeutlichen unterlassen hat; denn der steinige Boden,

auf den die beiden angeblichen Horen treten, reicht doch in keiner Weise aus, um die Handlung als an der Seeküste vorgehend zu charakterisieren. Andererseits scheint mir die Annahme, daß der untere Teil der Liebesgöttin aus Anstandsrücksichten mit einem Tuche verhüllt werde, nicht antiker sondern moderner Auffassung zu entsprechen.

Nach einer anderen Ansicht stellt das Relief der Hauptwand eine Frau dar, die im Begriff ist, knieend zu gebären, und dabei von zwei anderen Frauen unterstützt wird, während die auf den beiden Nebenseiten angebrachten Figuren die Gottheit durch ein Weihrauchopfer und durch Flötenmusik für die Gebärende günstig zu stimmen suchen. Das Tuch, welches die beiden Frauen auf der Hauptwand vor den Unterleib der Mittelfigur halten, würde unter der Annahme einer Geburtsscene eine ganz natürliche Erklärung finden. Es wäre die Windel, welche zur Aufnahme des neugeborenen Kindes dienen soll. Aber die Möglichkeit, daß eine Geburtsscene dargestellt sein könne, wird von einem Gynäkologen auf das entschiedenste in Abrede gestellt. Außerdem hätte der Bildhauer den Umstand, daß die Mittelfigur kniet, in ganz verfehlter Weise zum Ausdruck gebracht; denn die Kniee würden nach der normalen Länge der Oberschenkel nicht auf dem Boden, auf dem sich die beiden um die Mittelfigur beschäftigten Frauen bewegen, sondern unterhalb desselben zu stehen kommen.

Der Gelehrte, der in unserem Marmor eine Thronlehne erkennt und die Reliefs auf Aphrodite bezieht, hat hieran eine weitere Kombination angeknüpft. Er vermutet, daß der Thron zu der mutmaßlich akrolithen Statue gehört habe, von welcher der Kopf n. 927 herrührt. Diese Statue sei als Kultusbild für den auf dem Eryx gelegenen Tempel der Aphrodite gearbeitet, von dort nach Rom übertragen und hier in dem 181 v. Chr. der Venus Erucina geweihten Tempel aufgestellt worden, welcher vor der Porta Collina, also etwa 800 Meter von der Fundstelle unseres Marmors entfernt lag. Doch sind demselben Gelehrten auch die Schwierigkeiten nicht entgangen, welche seiner Kombination entgegenstehen. Da die Provenienz des Kolossalkopfes n. 927 nicht überliefert ist, so bleibt es ungewiß, ob er aus derselben Gegend wie die angebliche Thronlehne oder anderswoher stammt. Außerdem sind die beiden Stücke in verschiedenem Marmor ausgeführt, und zwar ist für den Kopf trotz seiner derberen Formengebung eine feinkörnigere Gattung zur Anwendung gekommen, als für das mit Reliefs verzierte Stück, ein Verfahren, welches in hohem Grade befremden müßte, falls es sich um Bestandteile eines und desselben Sitzbildes handelte. Allerdings deutet der Stil hier wie dort auf dieselbe Periode, erscheint jedoch in den Reliefs fort-

geschrittener als an dem Kopfe. Man müßte demnach, um die in Rede stehende Vermutung aufrecht zu erhalten, annehmen, daß die Statue der Göttin von einem älteren Bildhauer, der noch an der herkömmlichen Überlieferung festhielt, der Thron hingegen von einem jüngeren, aufstrebenden Kollegen gearbeitet wurde, der bereits den Einfluß einer sich neu anbahnenden Entwicklung erfahren hatte. Mag man dies auch als möglich zugeben, immerhin gerät die ganze Kombination dadurch ins Schwanken, daß die Beziehung des Hauptreliefs auf Aphrodite gerechtfertigten Bedenken unterliegt.

Bull. della commissione arch. comunale 1887 T. XV, XVI p. 267—274. Zeitschrift für bildende Kunst herausg. von Lützow n. F. I (1890) p. 153 Fig. 14. Denkmäler herausg. vom arch. Institut II (1891—92) T. 6—7 p. 3. Römische Mittheilungen VII (1892) T. II p. 82 ff., wo p. 82 die ganze bisherige Litteratur zusammengestellt ist. Morgouliëff étude sur les monuments antiques repr. des scènes d'accouchement (Paris 1893) p. 45—47 Fig. 13 (hier nur das Relief der Hauptwand). Petersen vom alten Rom p. 113 n. 93. Vgl. *Ἐφημερίς ἀρχ.* 1892 p. 227—229. Über das Weihrauchopfer: Von Fritze die Rauchopfer bei den Griechen p. 30. Über die Vasenbilder mit der auftauchenden Göttin haben zuletzt gehandelt Robert archæol. Märchen p. 179 ff. und Furtwaengler im Jahrbuch d. arch. Inst. VI (1891) p. 112 ff.

Villa Borghese.

Der neueste Katalog: Venturi il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1898.

Vorhalle.

939—941 Drei Fragmente großer Reliefs.

Das eine (n. 28) ist oben in die r., das andere gegenüber in die l. Wand eingemauert; das dritte (n. 29) steht links vor der Hinterwand auf dem Fußboden.

Die Reliefs, von denen die drei Fragmente herrühren, verzierten einen antiken Bogen, dessen Ruinen noch im fünfzehnten Jahrhundert auf der Piazza Sciarra standen. Wie sich aus der 1641 daselbst aufgefundenen Weihinschrift ergibt, war dieser Bogen im elften Jahre der Regierung des Claudius (51—52 n. Chr.) vom Senat und vom römischen Volke zur Erinnerung an die unter diesem Kaiser in Britannien erfochtenen Siege errichtet. Er scheint zugleich dazu gedient zu haben, die Aqua virgo über die Via lata zu leiten. In der mit Panzer, Mantel und reich verzierten Stiefeln ausgestatteten Figur, welche in der Mitte des links eingemauerten Reliefs sichtbar ist, haben wir offenbar den Kaiser Claudius zu erkennen. Unmittelbar um ihn herum sind drei Offiziere gruppiert, wie der Kaiser unbedeckten Hauptes. Weiter oben ragen, in zwei Reihen über einander geordnet, die behelmten Köpfe mehrerer Soldaten hervor. Die Stäbe, welche hinter den Köpfen der oberen Reihe emporreichen, scheinen Schäfte von Feldzeichen, die wir uns von den Soldaten geschultert zu denken haben. Auf dem gegenüber eingemauerten Relief, dessen Figuren etwas größere Dimensionen zeigen als die des soeben besprochenen, sieht man zwei Soldaten, von denen jeder in der l. Hand ein Feldzeichen hält. Das Feldzeichen des zur Linken dargestellten Soldaten endet in einen Adler, der auf einem Bündel von Blitzen sitzt. An dem Schafte des Feldzeichens, welches der rechts stehende Soldat trägt, sind zwei runde Porträtbilder (*imagines clipeatae*) befestigt, von denen das obere Claudius darzustellen scheint, das untere auf den bekannten Freigelassenen dieses Kaisers, Narcissus, gedeutet wird.

Die Krönung des Schaftes ist unkenntlich. Ein drittes Feldzeichen, dessen Träger verloren gegangen ist, hat sich an dem l. Rande des Reliefs erhalten. Es ist von einer offenen Hand gekrönt, während der Schaft wiederum mit einem Rundbilde, vermutlich des Claudius, geschmückt ist. Da mit derartigen Rundbildern geschmückte Feldzeichen für die Praetorianer bezeichnend waren, so haben wir in ihren Trägern Praetorianer zu erkennen. Hinter den Fahnenträgern sieht man die unbedeckten Köpfe zweier Offiziere, darunter die behelmten Köpfe dreier Soldaten, von denen zwei, da die Backenschirme ihrer Helme mit Donnerkeilen verziert sind, vielleicht der zwölften Legion (*fulminatrix*) angehören. Auf dem dritten am Boden stehenden Fragmente haben sich nur zwei unbehelmete und vier behelmte Köpfe, eine Standarte (*vexillum*) und unbedeutende Reste anderer Feldzeichen erhalten. Bei der Reliefbildung sind zwei Pläne zur Anwendung gekommen, ein sehr flacher und ein stark erhabener, während der Bildhauer, welcher ungefähr dreißig Jahre später die Reliefs des Titusbogens arbeitete, bereits über drei Pläne verfügte. Die Formengebung zeigt noch eine gewisse Strenge. Besonders auffällig ist es, daß die Augen der im Profil dargestellten Köpfe fast durchweg mehr oder minder in der Vorderansicht wiedergegeben sind.

Abhandl. der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wissenschaften VI (1872) T. I p. 271 ff. Mon. dell' Inst. X T. XXI 1—3, Ann. 1875 p. 42—48. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 408. Das an zweiter Stelle besprochene Relief auch bei Schneider das alte Rom T. X 8. Die darauf dargestellten Feldzeichen mit den *imagines clipeatae*: Abhandlungen des archäol.-epigraph. Seminars der Universität Wien V (1885) p. 63 Fig. 79 a b. Über den Bogen des Claudius: Bull. della commissione archeologica comunale VI (1878) p. 15 ff., p. 20.

In der l. Ecke:

942 (7) **Pallastorso.**

Dieser Torso rührt von einer Nachbildung der Athena Parthenos des Pheidias her. Die Ausführung ist sorgfältig und auf der Rückseite beinahe ebenso eingehend wie auf der Vorderseite. Die zwischen der großen und der folgenden Zehe angebrachten Vertiefungen scheinen zur Befestigung von aus Metallblech gearbeiteten Sandalenriemen gedient zu haben. Vgl. n. 622, 914.

Abhandlungen der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1888) T. IV H p. 527. Reinach répertoire II 1 p. 294 n. 4. Vgl. Arch. Zeitung XLI (1888) p. 210.

Der Hauptsaal.

Die in den Fußboden dieses Saales eingelassenen **Bruchstücke eines großen Mosaiks** stammen aus einer Ausgrabung, die der Fürst Borghese 1834 in der unterhalb des Hügels von Tusculum gelegenen Tenuta di Torre nuova vornehmen liefs. Man stiefs dabei auf die Ruinen einer umfangreichen antiken Villa, welche nach der Ansicht der römischen Topographen der Familie der Pupinii gehörte.¹⁾ Das Mosaik, von dem diese Bruchstücke herrühren, schmückte den Fußboden einer der Hallen, welche das Peristyl jener Villa umgaben. Es stellte ein großes, mit Tierhetzen (venationes) verbundenes Gladiatorenschauspiel (munus gladiatorium) dar, vermutlich ein Schauspiel, welches der Besitzer der Villa veranstaltet hatte. Die dabei auftretenden Kämpfer waren nach den Typen, die wir auf den erhaltenen Fragmenten wahrnehmen, durchweg barbarischer Herkunft, wie auch die ihnen beigeschriebenen Namen entweder auf Barbaren oder auf Sklaven hinweisen. Die Ausführung ist roh, vergegenwärtigt aber in treffender Weise die Ausrüstung der verschiedenen Kämpfer, ihre Auslagen, ihre Angriffs- und Deckungsweise — kurz alles das, was den dem Gladiatorensport ergebenden Römer besonders interessierte. Die Buchstabenformen und die Orthographie der Beischriften deuten auf die Zeit Diocletians oder Constantins des Großen, eine Datierung, welcher der Kunstcharakter der Bilder in keiner Weise zuwiderläuft. Leider ging der Restaurator, welcher die Fragmente für den Saal der Villa Borghese zusammensetzte, vorwiegend auf eine dekorative Wirkung aus und hat infolge dessen bisweilen nicht zusammengehörige Stücke aneinander gefügt.

Die dem Eingange zunächst in der Mitte des Saales eingelassene Tafel giebt einen Begriff von den verschiedenartigen Tieren, welche für die venationes aus den verschiedensten Weltgegenden nach Rom gebracht wurden. Wir sehen darauf, um nur auf die Tiere hinzuweisen, deren Species deutlich erkennbar ist, einen Löwen und einen Strauß, Tiere afrikanischer Herkunft, neben

1) Nibby *analisi* III p. 238 ff.

einem aus den germanischen Wäldern stammenden Elentier. Die Kämpfer (*bestiarii*) sind mit kurzen, an einzelnen Stellen durch Stickerei verzierten Röcken bekleidet und an jeder Schulter mit einer Schutzscheibe aus Leder oder Metall ausgestattet; die Festigkeit ihrer Hand-, Knie- und Fußgelenke ist durch umgelegte Riemen verstärkt. Einer der Kämpfer stößt den Speer in die Brust eines gegen ihn anspringenden Löwen, ein anderer in die Brust eines anstürmenden Stieres. Weiter links sieht man einen dritten Kämpfer, der einen Stier bei den Hörnern gepackt hat, und um ihn herum eine Gruppe von toten oder verwundeten Kameraden.

Eine andere Episode aus der Tierhetze ist auf einer der weiter hinten in zweiter Reihe eingelassenen Platten dargestellt. Zwei Panther werden im Ansprunge von zwei Kämpfern mit Jagdspießen durchbohrt, während vier Tiere derselben Gattung bereits getötet am Boden liegen und zwei andere in der Arena herumwandeln. Offenbar gehörte zu dieser Darstellung auch ein Fragment, auf dem sich zwei weitere mit Panthern kämpfende Männer erhalten haben, welches jedoch von dem Restaurator fälschlich mit der links unterhalb des kolossalen Satyrs n. 944 (XXXVI) eingelassenen Platte verbunden worden ist.

Diese letztere Platte zeigt in der Mitte die Schlussszene eines Gefechtes zwischen einem leicht gerüsteten, mit Netz, Dreizack (*tridens*, *fuscina*) und kurzem Schwerte kämpfenden Gladiator (*retiarius*) Namens *Alumnus* und einem schwerer gerüsteten, mit einem Visierhelme ausgestatteten Gegner (*secutor*), dessen Name *Mazicinus* lautet. *Alumnus*, den die Beischrift *VIC(tor)* als Sieger bezeichnet, hält das blutige Schwert, mit dem er seinem Gegner den Todesstoß versetzt hat, triumphierend in die Höhe, während zu seinen Füßen, bedeckt von einem großen viereckigen Schilde, die Leiche des *Mazicinus* liegt. Der Dreizack, den der Retiarius, da er seiner bei dem entscheidenden Nahkampf nicht mehr bedarf, auf den Boden geworfen hat, ist von dem modernen Restaurator irrtümlich in eine Stange verwandelt worden. Von zwei anderen Kämpferpaaren hat sich nur je ein behelmter Gladiator erhalten, beide durch die Beischrift *VIC(tor)* als Sieger bezeichnet, der eine den Angriff eines Retiarius erwartend, der andere seinen fliehenden Gegner verfolgend. Zu einem dritten Paare gehörte *Callimorfus*, der oben schwer verwundet am Boden liegt. Der im Hintergrunde dargestellte Mann, der mit der erhobenen R. ein Fähnchen oder eine Peitsche schwingt, ist ein Kampfwart (*lanista*) oder einer der *lorarii*, welche die säumigen Gladiatoren mit Peitschenhieben zum Kampfe nötigten.

Auf dem hinter dem mittleren Mosaik eingelassenen Frag-

mente haben sich drei Kämpferpaare vollständig erhalten. Der behelmte Gladiator Bellerephos ist im Begriff, dem vor ihm liegenden Retiarius Cupido das Schwert in die Gurgel zu stoßen. Das dem Namen des letzteren beigeschriebene Theta, der Anfangsbuchstabe des Wortes *θάνατος* (Tod), bezeichnet Cupido als dem Tode verfallen. Ein anderer Retiarius, Aurius, ist seinem Gegner Talamonius erlegen, welcher neben der Leiche steht und, wie es scheint, irgend welchem Befehle entgegensieht. Die dritte Gruppe zeigt den Retiarius Meleager, wie er, auf das l. Knie gestützt, sein blutiges Schwert emporhebt. Vermutlich erwartet er von den Zuschauern Bescheid, ob er seinem hinter ihm liegenden schwer verwundeten Gegner den Todesstoß versetzen soll. Im Hintergrunde über dem Verwundeten sieht man einen Mann und ein Pferd, welches letztere dazu bestimmt scheint, die gefallenen Gladiatoren aus der Arena zu schaffen. Rechts hat sich die Figur eines schwer bewaffneten Gladiators, Pampineus, erhalten.

Auf der letzten in zweiter Reihe rechts befindlichen Tafel sieht man drei Kämpfe, in denen durchweg der Retiarius die Oberhand hat. Licentiosus, der durch einen Dreizackstoß den Purpureus niedergestreckt hat, geht, nachdem er den Dreizack geworfen, seinem vor ihm liegenden Gegner mit dem kurzen Schwerte zu Leibe. Ein anderer Retiarius, Entinus, stößt dem vor ihm fliehenden Baccibus das Schwert in den Rücken. Astacius stürzt mit gezücktem Schwert auf den gefallenen Astivus los, dessen bevorstehender Tod durch das beigefügte Theta angedeutet ist. Von einer vierten Gruppe hat sich nur die ebenfalls von dem Theta begleitete Figur eines Retiarius Rodanus erhalten. Links unten ist die Figur eines lanista oder lorarius beigefügt. Zwei ähnliche Figuren sieht man oben im Hintergrunde.

Henzen *explicatio musivi in Villa Burghesiana asservati, Romae 1845* (auch in den *Dissertationi della pontef. Accademia romana XII p. 73 ff.*). Vgl. Braun *Ruinen und Museen p. 521 n. 1. Corpus inscr. lat. VI 2 n. 10206*. Eine Übersicht über die hinsichtlich der römischen Gladiatoren gewonnenen Resultate: P. J. Meier, *de gladiatura romana, Bonnae 1881*.

Die Betrachtung der Skulpturen beginnt an der l. Seitenwand.

943 (XXXV) Kolossalkopf der Isis (?).

Ergänzt die Lotosblume, die Augenknochen, der vordere Teil der Nase, die Unterlippe, das untere Stück des Halses, die unteren Hälften der beiden längs des Halses herabfallenden Locken.

Die Benennung gründet sich auf eine über der Stirn vorhandene Ansatzspur, die recht wohl von einer an dieser Stelle angebrachten Lotosblume herrühren kann. Wenn hiernach der Kopf mit Recht auf Isis gedeutet worden ist, so zeigt er einen anderen Typus als die vatikanische Kolossalbüste n. 107, einen Typus, in

dem die ägyptische Kopfbedeckung aufgegeben und der düstere Charakter durch einen ruhig-majestätischen ersetzt ist.

Nibby T. 7 p. 40.

944 (XXXVI) Kolossaler Satyr.

Vormals in Palazzo Cevoli (jetzt Sacchetti) in der Via Giulia. Ergänzt der Kopf, der r. Arm mit dem Pedum, der l. mit dem ihn umgebenden Teile der Nebris, die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Der heftig bewegte Torso zeigt eine vortreffliche, von Leben sprühende Ausführung. Die Ergänzung ist nach Bronzefiguren ausgeführt, deren Rumpf in der gleichen Weise bewegt ist wie derjenige der Kolossalstatue, und scheint im ganzen richtig. Der Satyr scherzt mit einem Panther, der auf der Plinthe beigefügt war oder den sich der Betrachter hinzuzudenken hatte, und bedroht das Tier mit erhobenem Pedum.

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II T. 75. Nibby T. 8 p. 41. Clarac IV pl. 717 n. 1714. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 235 n. 4. Braun Ruinen und Museen p. 524 n. 2. Jahrbuch des arch. Inst. VI (1891) p. 170 e (wo weitere ältere Litteratur angeführt ist).

Über das in die Basis dieser Statue eingelassene Relief s. n. 948.

945 (XXXIX) Männliche Statue mit einem Adler auf der Plinthe.

Ergänzt der Kopf, welcher die Züge des Tiberius zeigt, der r. Vorderarm, der l. Vorderarm mit dem größten Teile des ihn umgebenden Gewandstückes und dem Schwerte, der l. Unterschenkel, der r. Fuß, die Plinthe. Von dem Adler ist nur der am r. Unterschenkel der Statue anhaftende Teil des l. Flügels antik.

Die geläufige Deutung auf Tiberius bedarf keiner Widerlegung, da der der Statue aufgesetzte Kopf offenbar modern ist. Nach dem auf der Plinthe beigefügten Adler würde die Annahme einer Zeusstatue nahe liegen. Doch sind die Anordnungen des Himations und die Stellung der Arme, die wir an unserer Statue wahrnehmen, für keine sicher beglaubigte Darstellung des Zeus nachweisbar, kommen hingegen häufig an Porträtfiguren vor (vgl. z. B. n. 657). Die Statue scheint demnach in der That einen römischen Kaiser dargestellt zu haben, der durch den auf der Plinthe angebrachten Adler zu Zeus in Beziehung gesetzt war (vgl. n. 312).

Nibby p. 43 n. 7. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 148 n. 14.

946 (XL) Statue des Meleagros.

Ergänzt der Kopf mit dem Halse und dem über die Chlamys hervorragenden Stücke der Brust, der r. Arm, die Finger der l. Hand, ein Stück der flatternden Ohlamys, das r. Bein zum größten Teil, am Speere die Spitze und der untere Teil des Schaftes (von der l. Hand abwärts), an dem Hunde der Kopf, der Hals, beide Vorderpfoten, außerdem der vordere Teil der Plinthe.

Die Statue geht auf dasselbe Bronzeoriginal zurück wie die vatikanische n. 137. Während jedoch der Bildhauer der letzteren bemüht war, sein Vorbild möglichst getreu wiederzugeben, und sich zu diesem Zwecke nicht scheute, an seiner Figur mehrere sehr nachteilig wirkende Stützen anzubringen, sind an dem borghesischen Exemplare mancherlei Motive abgeändert, um die Ausführung in Marmor ohne derartige Notbehelfe zu ermöglichen. Der l. Arm ist dem Körper näher gerückt; der flatternde Teil der Chlamys steht weniger weit von diesem Arme ab und bedarf deshalb keines Haltes. Außerdem zeigt der ganze Körper gedrungene Formen. Welches der beiden Exemplare hinsichtlich der Körperbildung die Originalfigur genauer wiedergibt, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls hat der Charakter elastischer Kraft, der vortrefflich auf den rüstigen Jäger paßt und in der vatikanischen Statue auf das nachdrücklichste zum Ausdruck gebracht ist, in der borghesischen Wiederholung beträchtliche Einbuße erfahren.

Nibby p. 43 n. 8. Ann. dell' Inst. 1843 Tav. d'agg. I p. 258—260. Reinach *répertoire* II 2 p. 555 n. 1. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 220 n. 7. Furtwaengler *Meisterwerke* p. 361 Anm. 1.

947 (IXL) Statue des Augustus.

Der Kopf aufgesetzt, aber entschieden antik und zugehörig. Ergänzt die Nase, Stücke an der Gewandung, der r. Vorderarm mit der Schale, die l. Hand mit der Rolle.

Die Statue stellt nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Caligula, sondern Augustus dar. Die über den Hinterkopf gezogene Toga beweist, daß der Kaiser opferte (vgl. n. 327). Der Ergänzter hat ihm demnach mit Recht eine Schale in die r. Hand gegeben. Die l. Hand war vermutlich ohne Attribut.

Nibby T. 10 p. 40—44. Reinach *répertoire* II 2 p. 578 n. 8. Bernoulli *römische Ikonographie* II 1 p. 32 n. 25.

Über der in der Hinterwand angebrachten Thüre:

948 (VIII) Friesplatte, bakchische Darstellung.

Die vortrefflich gearbeiteten Reliefs zeigen links einen jugendlichen Satyr, welcher, die Syrinx blasend, auf einem mit einer Nebris bedeckten Felsen sitzt, während ein bärtiger Genosse, der mit der L. eine Handpauke (Tympanon) erhebt, auf ihn zueilt. Rechts sind ein Satyr und eine Bakchantin beschäftigt eine mit einem langen Chiton und einem knappen Mantel bekleidete Statue des bärtigen Dionysos zu reinigen. Der Satyr gießt aus einem topfartigen Gefäße Wasser in einen Behälter; die Bakchantin hält über dem letzteren mit der gesenkten R.

einen Schwamm und legt die L. an die Wange der Statue. Diese Platte gehörte zu einem größeren Frieze, der bakchische Scenen darstellte. Es haben sich davon noch mehrere andere Fragmente erhalten, die von dem modernen Restaurator, wie sich aus alten Handzeichnungen ergibt, in willkürlicher Weise zusammengesetzt worden sind. Die betreffenden Stücke sind eingelassen in die Basis des Satyrs n. 944 (XXXVI), in die des Dionysos n. 951 (II) und in eine der Wände des links vom Salone befindlichen Raumes oberhalb des Pluton n. 985 (CCXXXIII).

N. 948 (VIII) und das über dem Pluton eingemauerte Stück sind unpubliziert. Die anderen beiden bei Nibby T. 9 p. 41, p. 51. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 525 n. 3. Römische Mittheilungen V (1890) p. 70.

949 (VI) Kolossale Satyrstatue.

Dafs die Statue einen Satyr darstellte, beweist der am Rücken erhaltene Ansatz des Satyrschwanzes. Das ursprüngliche Motiv läfst sich nicht bestimmen, da nur der Torso antik ist.

Nibby p. 125 n. 4.

950 (III) Kolossalkopf des Hadrian.

Vermuthlich identisch mit einem vormalis im Palazzo Borghese befindlichen Exemplare.

Er gehört nächst n. 305 zu den besten idealisierenden Porträts dieses Kaisers.

Nibby T. 12 p. 49. Vgl. Winckelmann Gesch. d. Kunst XII 1 § 21. Visconti Museo Pio-Clem. VI p. 195. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 112 n. 87, p. 119.

951 (II) Kolossaler Dionysos.

Sicher antik ist nur der Torso, vielleicht auch der linke und die obere Hälfte des rechten Oberschenkels. Es bleibt somit fraglich, ob sich die Figur, wie der Ergänzter angenommen hat, mit dem l. Arme auf einen Baumstamm stützte. Man kann mit gleichem Rechte annehmen, dafs dem Gotte ein Satyr als Stütze diene, wie bei n. 112 und 931.

Nibby T. 11 p. 50.

Über das in die Basis dieser Statue eingelassene Relief s. n. 948.

952 (L) Kolossalkopf des Antoninus Pius.

Vormalis im Palazzo Borghese.

Der durch seine vortreffliche Erhaltung ausgezeichnete Kopf ist leider so stark abgeputzt, dafs er eher den Eindruck einer modernen als einer antiken Arbeit macht.

Nibby T. 12 p. 51. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 203. Bernoulli röm. Ik. II 2 p. 142 n. 21, p. 149.

Helbig, Führer. II.

Das erste Zimmer rechts vom Saale.

953 (LXXII) Marmorner Baumstamm.

Der Stamm, welcher wie das ähnliche Exemplar n. 924 zum Schmucke einer Gartenanlage gedient zu haben scheint, ist von mit Eickeln versehenen Eichen- und anderen Zweigen umrankt. Auf ihm steht ein Korb mit zwei Pinienzapfen.

954 (LXXI) Relief, Artemis Kurotrophos (?).

Gefunden zu Anfang 1760 in der Tenuta Torre Nuova (vgl. oben S. 124). Ergänzt ein dreieckiges Stück des Reliefgrundes hinter dem Nacken der sitzenden Figur, die Nasenspitzen der beiden Frauen, die Schnauze des Tieres, die beiden freistehenden Stuhlbeine, das untere Stück der 1. Rahmenleiste.

Eine jungfräuliche Gestalt sitzt auf einem lehnelosen Sessel, unter dem eine Hirschkuh oder ein Reh liegt, und nimmt aus den Händen einer vor ihr stehenden Frau ein Wickelkind in Empfang. Das Relief erweckt den Eindruck, als liege ihm eine um das Ende des fünften oder den Anfang des vierten Jahrhunderts v. Chr. erfundene, griechische Komposition zu Grunde, doch sei dieselbe im Sinne des hellenistischen oder römischen Geschmacks umgearbeitet. Die elegante aber leblose Ausführung der nackten Teile und die ebenso kleinliche wie unruhige Behandlung der Falten deuten frühestens auf hadrianische Zeit. Da über den Chiton der sitzenden Figur von der r. Schulter nach der l. Seite hinab ein schmales Band läuft, so hat man hierin ein Köcherband erkannt und die Figur auf Artemis gedeutet, die in mehreren Kulte als eine der Kinderpflege beflissene Göttin (Kurotrophos) verehrt wurde. Hiernach wäre das Vorbild ein Votivrelief gewesen, welches eine Mutter darstellte im Begriff, ihr neugeborenes Kind der Artemis Kurotrophos zu übergeben, und die Komposition desselben später, mehr oder minder modifiziert, lediglich in dekorativem Sinne reproduziert worden.

Winkelman mon. ant. ined. II T. 71 p. 96. Visconti illustrazioni dei monumenti scelti Borghesiani II 9 p. 27. Nibby T. 18 p. 63. Ann. dell' Inst. 1830 Tav. d'agg. G p. 154—157. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 580 n. 6. Weiteres in den Römischen Mittheilungen VI (1891) p. 177—182.

955, 956 (LXIX, LXV) Zwei Statuetten, Strafsenjungen.

Die beiden Figuren standen zu Ende des vorigen Jahrhunderts in dem Parke der Villa (Visconti sculture del palazzo della villa Borghese datte Rinaldis II, Roma 1796, p. 40), wurden dann in die im Souterrain des Casino befindlichen Magazine versetzt und erst 1889 in dem Casino aufgestellt. Ergänzt an beiden Figuren die Nase, an n. LXIX außerdem die l. unter dem Mantel befindliche Faust, die Füße, die Plinthe, an n. LXV das unterste Stück des über den l. Arm herabfallenden Mantels.

Dafs Knaben aus den untersten Schichten der Gesellschaft dargestellt sind, beweisen die gemeinen Gesichter, die für die niederen Stände bezeichnenden Filzkappen (*pilens*) und die nicht aus Leibrock und Mantel sondern nur aus einem groben Mantel bestehende Bekleidung. Beide Figuren gehen auf ein vortreffliches Original vermutlich aus hellenistischer Zeit zurück. Die Naturwahrheit, mit der der freche, verschmitzt lächelnde Ausdruck des Gesichtes wiedergegeben ist, kommt auch in den nur dekorativ ausgeführten Kopien zu nachdrücklicher Geltung.

Das beste Exemplar dieses Typus befand sich früher ebenfalls im Casino Borghese und wurde 1806, nachdem Napoleon I. die daselbst aufgestellten Skulpturen erworben hatte, nach Paris gebracht (*Visconti sculpture del palazzo della villa Borghese II stanza VI n. 2. Clarac III pl. 384 n. 1165. Panofka Asklepios und die Asklepiaden in den philolog. und histor. Abhandlungen der Berliner Akademie 1845 T. VIII S. p. 323.*) Der gekauften Deutung auf den Heildämon Telesphoros widersprachen der gemeine Typus und der freche Ausdruck des Gesichtes.

957 (LXIV) Relief, Aias und Kassandra.

Ergänzt die Nasenspitze und die l. Schulter des Aias, die Nase der Kassandra, ausserdem ein Streifen an der oberen l. Seite der hinter Aias befindlichen Säule.

Die großartige Komposition stellt Aias dar, wie er Kassandra von dem Standbilde der Pallas, das sie schutzziehend umfaßt hat, gewaltsam wegreißt. Die starre Ruhe des altertümlichen Götterbildes und die heftige Bewegung, in welcher die Figuren des Jünglings wie der Jungfrau wiedergegeben sind, bilden einen höchst effektvollen Gegensatz. Die Weise, wie der Bildhauer die fliegenden Haare der Kassandra und die Gewänder behandelt hat, läßt auf ein malerisches Vorbild schließen, und es wäre möglich, dabei an die Kassandra des Theon zu denken, eines Malers, dessen Kompositionen sich wie diejenige unseres Reliefs durch die packende Kraft der Darstellung auszeichneten (vgl. n. 355). Das Relief wirkt bei seiner derben Ausführung am besten, wenn man dasselbe aus gröfserer Entfernung betrachtet. Es scheint demnach für eine hohe Stelle, etwa für einen Fries, berechnet gewesen zu sein. Die Frage, ob die in den Grund eingemeißelten Buchstaben SA von antiker oder moderner Hand herrühren und ob sie Reste des Namens CASSANDRA sind, mögen die Epigraphiker entscheiden.

Nibby T. 16 p. 81. Gerhard antike Bildwerke T. 27, Prodromus p. 272. Overbeck Galerie T. 27, 5 p. 651 n. 138. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 240 n. 12. Braun Ruinen und Museen p. 532 n. 7.

958 (LXI) Seitenfläche eines Sarkophages.

Ergänzt an der Figur des Eros der Kopf und der Palmenzweig — das ursprüngliche Attribut scheint ein Bogen gewesen zu sein — an dem Manne und an der Frau die Nasenspitze:

Eine Zeichnung in der Berliner Kupferstichsammlung beweist, daß diese Platte die rechte Seitenfläche des vormalig in der Villa Borghese, gegenwärtig im Louvre befindlichen Pasiphae-Sarkophages bildete. Vor einem Tempel stehen ein vollständig bekleideter bärtiger Mann, der betend die R. erhebt, und eine alte Frau, die mit beiden Händen eine Fruchtschale hält. Der Tempel scheint einer Seegottheit geweiht, da innerhalb seines Giebels ein Triton angebracht ist, der in eine Trompete stößt. Wie sich aus Zeichnungen ergibt, die ausgeführt wurden, als das Relief noch besser erhalten war, hatte der Bildhauer vor den Säulen zwei Erosfiguren dargestellt, während gegenwärtig nur eine erhalten ist. Ob er sich diese Erosen als vor den Säulen stehende Statuen oder als auf den Säulen angebrachte Relieffiguren dachte, wage ich nicht zu entscheiden. Da auf der Hauptseite des Sarkophages der Pasiphaemythos dargestellt war, so hat man mit großer Wahrscheinlichkeit auf dieser Nebenseite den Gemahl der Pasiphae, Minos, erkannt, wie er in Begleitung einer alten Frau, etwa seiner Mutter Europa, dem Poseidon ein unblutiges Opfer darbringt, während er nach dem Gebote des Gottes den von demselben gesendeten Stier hätte opfern sollen. Die Darstellung ist vielleicht durch die Kreter des Euripides bestimmt, eine Tragödie, in der Minos als Myste des idäischen Zeus und als Vegetarianer aufgetreten zu sein scheint.

Nibby T. 16 p. 59. Robert der Pasiphae-Sarkophag, 14. Hallisches Winckelmannsprogramm (Halle 1890), T. I, II 3, 3^a, T. III, IV 3^c p. 14, p. 19 ff.; die antiken Sarkophag-Reliefs III T. X, XI n. 35 b, 35¹ b p. 50.

959 (LVIII) Statue der Aphrodite.

Ergänzt der Kopf, die r. Hand mit dem von ihr gehaltenen Zipfel des Mantels, der l. Vorderarm, soweit er aus dem Gewande heraustritt, allerlei Stücke an den Gewändern, der r. Fuß mit dem ihn bedeckenden Teile des Chitons, Splitter am l. Fuße, die Plinthe.

Die mittelmäßig ausgeführte und schlecht erhaltene Statue giebt von dem eigentümlichen Reize des Typus, den sie reproduziert, nur einen dürftigen Begriff. Aphrodite ist bekleidet mit einem feinen Chiton, welcher die l. Brust bloß läßt und durch den die Formen des jugendlich schönen Körpers allenthalben durchscheinen; mit der anmutig erhobenen R. zieht sie den Mantel, welcher, mit einem Ende um den l. Arm gewickelt, ohne die Vorderseite des Körpers zu verdecken, über den Rücken herabfällt, in zierlicher Weise über die Schulter empor; die l. Hand scheint einen Apfel gehalten zu haben. Die Vermutung, daß es sich um eine Kopie nach einer berühmten Aphroditestatue des Alkamenes handele, läßt sich nicht mehr aufrecht erhalten, seitdem ein Forscher einen Athenatypus, über den unter n. 67 die Rede war,

als eine Schöpfung dieses Künstlers nachgewiesen hat. Alkamenes war ein Schüler des Pheidias und in jenem Athenatypus erscheint er recht eigentlich als ein Fortsetzer der von seinem Meister vertretenen Kunstrichtung. Hingegen entbehrt die in Rede stehende Aphroditefigur der großartigen Auffassung und Formengebung, welche für die Schöpfungen des Pheidias charakteristisch waren. Vielmehr deutet sie auf einen Künstler, dessen Typen sich, wie es die Überlieferung für diejenigen des Kalamis bezeugt, besonders durch zierliche Anmut auszeichneten. Außerdem zeigt die beste Wiederholung dieses Typus, eine im Louvre befindliche Statue, einen Stil, der für die Schule des Pheidias zu gebunden scheint und auf eine frühere Zeit, etwa die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr., zurückweist.

Nibby T. 15 p. 58. Braun Vorschule T. 78. Beinach répertoire II 1 p. 332 n. 1. Weiteres bei Bernoulli Aphrodite p. 87 n. 3. Vgl. Gazette archéologique XII (1887) p. 250 ff., p. 271 ff. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 412—413. Athenische Mittheilungen XII (1887) p. 383, XIV (1889) p. 199 ff. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 72—73. Fünfsigstes Programm zum Winkelmannsfeste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin (1890) p. 118—121. Eranos Vindobonensis (Wien 1893) p. 18—20. Alles Weitere bei Klein Praxiteles p. 55 ff.

Zweites Zimmer.

960 (LXXVIII) Pansherme.

Ergänzt die Nasenspitze.

Sie giebt den unter n. 395 besprochenen, aus dem polykletischen abgeleiteten Typus wieder.

Nibby T. 31, 1 p. 67. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 363. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 531.

961 (LXXIX) Vorderseite und gegenüber 962 (VC) Rückseite eines Sarkophages, Heraklesthaten.

Die zahlreichen Ergänzungen werden durch eine in einem Berliner Codex erhaltene Zeichnung verdecklicht, welche den Sarkophag un-restauriert wiedergiebt (Robert die antiken Sarkophagreliefs III T. XXXVIII n. 127¹, 127^{1a}). Die Aufzählung aller würde zu weit führen. Ich begnüge mich damit, in dem Folgenden diejenigen hervorzuheben, in denen das ursprüngliche Motiv gefälscht ist.

Die beiden erhaltenen Langseiten sind mit einer Dekoration versehen, welche eine korinthische Halle und unter jedem Bogen derselben eine Heraklesthata wiedergiebt. Nach Maßgabe eines analogen, im Museo Torlonia befindlichen Sarkophages dürfen wir annehmen, daß auch die Dekoration der beiden Schmalseiten in ähnlicher Weise angeordnet war. Es hat sich von ihr nur je ein Fuß hinter den beiden die Vorderseite abschließenden Eck-säulen erhalten. Die Vorderseite zeigt folgende Thaten in der bei dieser Gattung von Sarkophagen üblichen Reihenfolge

nameischer Löwe, Hydra, Eber, Hirschkuh, stymphalische Vögel. Auf der gegenüber aufgestellten Rückseite sieht man Herakles, wie er den kretischen Stier bezwingt; seinen Sieg über den Thraker Diomedes und über die Amazonenkönigin. Hierauf folgen zwei von dem Ergänzer mißverstandene Gruppen. Sie stellten ursprünglich das Geryoneus- und das Kerberosabenteuer dar. Das erstere ist von dem Ergänzer in den Kampf des Herakles gegen einen Drachen, das letztere in den Kampf des Helden gegen einen Kentauren verwandelt worden. Die beiden fehlenden Thaten, die Reinigung des Augiasstalles und das Hesperidenabenteuer, dürfen wir nach Analogie des Torloniaschen Sarkophages auf der r. Schmalseite voraussetzen. Das Relief der l. Schmalseite wird Herakles in Beziehung zu der in dem Sarkophag beigeetzten Person dargestellt haben, eine Beziehung, die vielleicht durch die dem Helden in dem Alkestismythos zugewiesene Rolle bestimmt war. Der Sockel zeigt Jagdszenen auf felsigem Hintergrunde.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs III T. XXXVIII p. 147—148.

Auf die Sarkophagvorderseite n. 961 (LXXIX) ist aufgesetzt: 963 (LXXX) Sarkophagdeckel, die Amazonen in Troja.

Die beiden Eckmasken sind größtentheils antik, aber nicht zugehörig. Daß dieser Deckel nichts mit dem Heraklessarkophag zu thun hat, auf dessen Vorderseite er gegenwärtig aufgesetzt ist, beweisen seine Dimensionen, der auf ihm dargestellte Gegenstand und die verschiedene Weise der Ausführung. Die Reliefs des zugehörigen Behälters stellen vermutlich eine Handlung dar, welche zu den auf dem Deckel wiedergegebenen Szenen in Beziehung stand, etwa den Kampf zwischen Achilleus und Penthesileia (vgl. n. 147).

Auf der l. Seite ist dargestellt, wie die Amazonen in Troja eintreffen, während daselbst Hektor betrauert wird. Links sitzt Andromache und blickt schmerzlich abwärts zu dem kleinen Astyanax, den sie auf dem Schoße hält. Vor ihr stehen zwei trauernde Frauen, etwa Dienerinnen oder Schwägerinnen von ihr, während eine Alte (Hekabe?) in gebeugter Haltung sich von hinten der Andromache nähert und ihr, die R. erhebend, eine Mitteilung zu machen scheint. Vermutlich meldet sie die Ankunft der Amazonen, welche Gegenstand der rechts folgenden Darstellung ist. Penthesileia, die, begleitet von einer anderen Amazone, ihr Streitroß am Zügel hinter sich führt, wird von Priamos mit Handschlag empfangen. Hinter Priamos stehen vier bärtige und ein jugendlicher in tiefe Trauer versunkener Troer, in welchem letzteren man mit großer Wahrscheinlichkeit Paris erkannt hat. Die folgende Gruppe zeigt zwei trauernde Frauen, von denen die

eine dasitzt, die Aschenurne des Hektor auf dem Schofse haltend, während ein phrygisch gekleideter Jüngling auf sie zuschreitet und mit der vorgestreckten L. ihr Kinn faßt, als ob er ihr gesenktes Antlitz emporrichten wollte. Man hat die sitzende Frau auf Hekabe, den Jüngling auf deren jüngsten Sohn Polydörös gedeutet. Nach einer anderen Vermutung wären hier wiederum Andromache und Paris dargestellt. Die folgende, von dieser Gruppe durch einen Thorbogen getrennte Scene zeigt sieben Amazonen, die sich bereits zu dem bevorstehenden Kampfe rüsten. Die dem Bogen zunächst stehende Amazone, der eine Gefährtin den Schild zurecht rückt, scheint die Königin Penthesisleia.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II T. XXIV 59 p. 66.

964 (LXXXV) Kopf der Aphrodite (?).

Ergänzt der r. Augenknochen, die Nase, ein Stück der Unterlippe, die Büste.

Dieser schöne Typus scheint nach seinem Stile eine attische Schöpfung etwa aus dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts zu sein. Zahlreiche Wiederholungen, die sich davon erhalten haben, beweisen, daß er eines großen Rufes genoß. Das feine Oval wie der freundliche Ausdruck des Gesichtes, der verschwimmende Blick der nicht vollständig geöffneten, mandelförmigen Augen — alles dies sind Züge, die auf Aphrodite passen. Ein Gelehrter nimmt als Original eine berühmte Aphroditestatue des Pheidias an, die zu Rom im Bereiche der Porticus der Octavia stand (Plin. n. h. 36, 15). Vgl. n. 973.

Furtwaengler Meisterwerke p. 98—100. Den hier p. 98 Anm. 2 angeführten Repliken ist ein vortreffliches Exemplar beizufügen, das sich im Besitze des Duca di Poggio Nativo befindet.

965 (IVC) Sarkophagdeckel.

Die Ergänzungen lassen sich schwer feststellen, da der Restaurator die ganze Platte mit einer künstlichen Patina überschmiert hat. Deutlich erkennbar sind als solche die beiden Rückenlehnen, der der l. (vom Betrachter) Maske benachbarte Rand des Reliefs, der r. Arm der auf der Schulter des knieenden Riesen sitzenden Frauengestalt, der Kopf und der r. Arm — abgesehen von der Hand — der folgenden, größtentheils nackten Frauengestalt, beide Vorderarme und der Speer der Pallas, an dem rechts von Zeus stehenden Mädchen der Kopf, beide Vorderarme, die Schachtel, das l. Bein. Zwischen der Figur dieses Mädchens und derjenigen des Zeus hat der Restaurator ein längliches, vertikal herabreichendes Fallstück eingesetzt und darauf die angebühlich verlängerte Rückenlehne des Sessels und den einen Stützhaltenden r. Arm des Zeus wiedergegeben. Die rechts dargestellte Scene: Ergänzt an der rechts sitzenden Göttin der Kopf und die r. Hand, an dem hinter ihr vorwärts eilenden Mädchen der l. Arm. An der links sitzenden Göttin sind antik nur das l. Bein mit der

darauf ruhenden Hand und der r. Unterschenkel, an dem im Hintergrunde zwischen den beiden sitzenden Göttinnen erscheinenden Mädchen nur der Unterkörper von der Taille abwärts und der herabreichende r. Vorderarm.

Unter den mannigfachen Deutungen, welche für die Reliefs dieses Deckels versucht worden sind, befriedigt am meisten die letzthin vorgeschlagene auf die Geburt des Apollon und der Artemis. Hiernach wäre die in drei Scenen zerfallende Darstellung folgendermaßen zu erklären: Links sieht man Leto, wie sie umherirrt, um ein Land zu finden, wo ihre Niederkunft stattfinden kann. Auf der Schulter eines knienden Riesen, in dem man einen Vertreter des aegaeischen Meeres erkennen will, sitzt die Nymphe von Delos, welche, beide Arme nach Leto ausstreckend, darum bittet, daß ihrer Insel die Ehre der Göttergeburt zu teil werde. Der ganz links auf einem Felsen sitzende, bärtige Mann wird in der Regel für den delischen Berggott Kythnos erklärt. Doch hat neuerdings ein Gelehrter die Frage aufgeworfen, ob nicht diese Figur, die den Kopf nach rückwärts wendet, vielmehr für Poseidon zu erklären und hinter ihr auf dem verloren gegangenen l. Eckstücke der Platte der delphische Drache voraussetzen sei, vor dessen Angriff Poseidon nach einer gewissen Version des Apollonmythus die schwangere Leto schützte. Die auf der r. Seite angebrachte Scene wird auf Iris gedeutet, wie sie in den Olymp kommt, um die Geburtsgöttin Eileithyia zu veranlassen, der kreisenden Leto Hilfe zu leisten. Das am r. Ende der Platte dargestellte Mädchen, welches, die Hände vorwärts streckend, auf die beiden sitzenden Göttinnen zueilt, wäre Iris. Die rechts sitzende Göttin ist durch den Korb, auf den sie den l. Unterarm stützt, deutlich als Demeter erkennbar. Eileithyia will man bald in der links sitzenden Göttin, bald in der im Hintergrunde zwischen den beiden Göttinnen erscheinenden Figur erkennen.

Die Mittelszene scheint die Aufnahme des Apoll und der Artemis in den Olymp darzustellen, der durch die drei kapitolinischen Gottheiten vertreten ist. Der Knabe Apoll lehnt sich mit dem r. Ellenbogen auf den Schenkel des thronenden Zeus; die kleine Artemis, die bereits mit dem für die Jagdgöttin bezeichnenden, kurzen Chiton bekleidet erscheint, steht zwischen dem Göttervater und Pallas; Hera scheint unmittelbar rechts von Zeus auf dem verloren gegangenen Stücke der Platte dargestellt gewesen zu sein; die vollständig bekleidete, ein Scepter in der l. haltende Frau wäre Leto, die ihre Kinder dem Göttervater zugeführt hat.

Drittes Zimmer.

966 (CXX) Kolossalkopf.

Ergänzt die Nase, der größte Teil der Lippen, das Kinn, der untere Teil der über den Nacken herabfallenden Locken, die Büste.

Obwohl der Hals weibliche Formen zeigt und der Ergänzter deshalb eine weibliche Büste beigelegt hat, scheint der Kopf nach der Anordnung des Haares und der dasselbe umgebenden Binde doch vielmehr männlich. Er wird demnach einen jener von der spätgriechischen Kunst gestalteten Typen wiedergeben, in denen die jünglingshafte Bildung, um den Eindruck der Zartheit zu steigern, mit weiblichen Formen durchsetzt war (vgl. n. 385). Die Iris ist durch einen eingeritzten, vollständig geschlossenen Kreis, die Pupille durch eine oben offene elliptische Linie wiedergegeben.

967 (CXVII) Statue des Apollon.

Ergänzt der r. Arm mit dem ihn bedeckenden Ärmel, der r. Fuß, der größte Teil der Pithos, an dem Greife der Vorderteil mit den Flügeln — doch ist die r. Vordertatze antik und hat sich von der l. der Ansatz erhalten —, außerdem der Schweif, an dem Dreifüße der obere mit Akroterien besetzte Reifen, der darunter befindliche Hirsch mit Ausnahme der Beine, der obere Teil der hinter dem Hirsche angebrachten Lyra, der größte Teil der horizontalen Gürtel, die Stützen abgesehen von den Klauenfüßen, der Kopf und der Schwanz der Schlange. Der durch einen modernen Hals mit der Statue verbundene Kopf ist antik aber nicht zugehörig (erg. die Nase, Splitter an den Ohren, das Kinn, die längs des Halses herabreichenden Locken).

Die Statue scheint eine im Sinne der späteren Kunst modifizierte Kopie nach einem alten Kultusbilde des Apollon. Sie zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit n. 398. Doch ist ihre Formengebung freier und erscheint der Greif in noch engere Beziehung zu dem Gotte gesetzt, da ihn der letztere mit dem l. Arme an sich drückt. Die ursprüngliche Stellung des r. Armes und das Attribut, welches dasselbe gehalten haben wird, lassen sich nicht bestimmen. Die Ausführung ist sorgfältig und fein.

Nibby T. 32 p. 107. Overbeck Kunstmythologie IV p. 177 n. 1; Atlas XXI 38.

968 (CXV) Statuette, Knabe mit einem Vogel spielend.

Vormals in der Sammlung des 1597 verstorbenen Bildhauers G. B. della Porta (Röm. Mitth. VIII 1893 p. 244 n. 42). Ergänzt der l. Vorderarm nebst dem r. Flügel des Vogels, die Unterschenkel des Knaben, der Schwanz des Vogels, der Stamm, beinahe das ganze darüber herabfallende Gewand, die Pithos.

Auch diese Figur weist auf ein vortreffliches, vermutlich in hellenistischer Zeit geschaffenes Original zurück (vgl. n. 955, 956). Das Vergnügen, welches der Kleine bei seinem grausamen Spiele

empfindet, ist in seinem Gesichte ebenso naturwahr wie humoristisch zum Ausdruck gebracht.

Visconti illustrazioni dei monumenti scelti Borghesiani II. 29 p. 67. Reinach *répertoire* II 2 p. 465 n. 5.

969. (CXIII) Statuette, gefesselter Knabe.

Ergänzt die r. Hand abgesehen von einem Stücke des Zeigefingers und des Daumens, die untere Hälfte des l. Vorderarmes nebst der Hand und dem von ihr gehaltenen Gewandzipfel, das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, das l. Unterschenkel, die Füße, der Stamm, die Plinthe.

Die antike Kunst stellte öfters Eros dar, wie er zur Strafe für seine losen Streiche gefesselt und zu harter Arbeit verdammt ist, gab aber auch gewöhnliche Knaben in der gleichen Situation wieder. Die Statuette gehört zu der letzteren Gattung. Der Knabe steht weinend da und wischt sich mit der R. die Thränen aus dem r. Auge. Die längs des l. Beines herabreichende Kette ist oben an einem den Unterleib umgebenden Gurt, unten an einem über dem Fußknöchel angebrachten Ringe befestigt. Die l. Hand stützte vielleicht ein Arbeitsgerät, eine Hacke oder eine Schaufel, auf den Boden.

Visconti illustrazioni dei mon. Borgh. II 30 p. 67. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* p. 547 n. 19. *Ann. dell' Inst.* 1866 p. 85. *Birt de Amorum in arte antiqua simulacris* (Marpurg 1892) p. XXII, p. XXIX.

970 (CVIII) Marmorner Gartenschmuck, Leben am Strande.

Ergänzt an der auf dem Felsen sitzenden männlichen Figur der Kopf, der r. Unterarm, die vordere Hälfte des l. Unterarmes, beide Hände nebst der Muschel. Von den beiden dahinter stehenden männlichen Figuren haben sich nur Stücke der Füße, von der obersten Ziege nur die Klauen erhalten. Auch an den anderen Ziegen sind mancherlei Stücke restauriert.

Dieses Marmorwerk diente wie n. 174 zur Verzierung eines vermutlich in einem Peristyl angebrachten Gärtchens, die ungefähr in der Mitte der Vorderseite angebrachte Öffnung zur Aufnahme einer Röhre, aus der sich ein Wasserstrahl ergoß. Die Dekoration zeigt jene Vermischung von plastischen und malerischen Elementen, welche die hellenistische Kunst in maßvoller Weise, die griechisch-römische unter fortwährend zunehmender Zuchtlosigkeit verwendete. Der Fels, welcher den Kern der Darstellung bildet, ist unten umspült von malerisch behandelten Meereswogen, auf welchen zwei Nachen, jeder mit zwei Insassen, einherfahren. Einer der in dem l. Nachen befindlichen Männer stößt mit einem Dreizack nach einem Fische. Über demselben Nachen sitzt eine weibliche Figur, welche in der R. ein Ruder hält und die L. auf einen See-Drachen stützt, entweder die Göttin des Meeres, Amphitrite,

oder die Personifikation jenes Elementes, Thalatta, ihr gegenüber
 oberhalb des r. Nachens ein bärtiger Flusgott, in der R. einen
 Schilfzweig, den l. Ellenbogen auf eine Urne stützend, aus der
 sich das Süßwasser in das Meer ergießt. Auf dem Felsen sitzt
 ein Fischer, als solcher bezeichnet durch die neben ihm befind-
 lichen Geräte, eine Angelrute und einen mit Seetieren gefüllten
 Korb. Ob der Ergänzer ihn mit Recht eine geöffnete Muschel
 betrachten läßt, scheint zweifelhaft; die Vermutung ist nicht
 ausgeschlossen, daß der Mann vielmehr ein aus dem Meere auf-
 gefischtes Kleinod musterte. Die von hinten an den Fischer
 herantretenden Personen sind ebenfalls als Fischer ergänzt, werden
 aber vielmehr Hirten gewesen sein, da die auf dem Felsen herum-
 kletternden Ziegen nicht ohne Wächter gedacht werden können.
 Wie das Idyll und das idyllische Epigramm vielfach Hirten und
 Fischer zu einander in Beziehung setzt, sind die ersteren hier
 von der Bergeshöhe herabgekommen, um das Treiben des Fischers
 zu beobachten.

Galerie.

Die in dieser kostbar ausgeschmückten Galerie befindlichen Sculpturen aus bunten Steinarten, unter denen besonders die Porphyrbüsten der elf ersten Kaiser das Auge auf sich ziehen, sind Werke aus dem Ende des sechzehnten oder der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Die in den Nischen aufgestellten antiken Marmorstatuen haben wenig Interesse, da sie dem Inhalte wie der Ausführung nach unbedeutend und außerdem fast durchweg stark restauriert sind. Doch mag man einen Blick auf eine dieser Statuen werfen, welche innerhalb der in die Südwand ein gesprengten Nische steht.

971 (CLXI) Mädchenfigur mit Delphin.

Ergänzt der Kopf mit dem Halse, der r. Vorderarm nebst dem ihm benachbarten, oberen Teile des Delphins, Splitter an den Füßen.

Da in dem Munde des Delphins, auf dessen Schwanz das Mädchen die r. Hand gelegt hält, eine zur Aufnahme einer Wasser-röhre bestimmte Öffnung angebracht ist, so muß diese Statue als Fontänenfigur gedient haben. Die Weise, in welcher der Chiton die Formen des Oberkörpers durchschimmern läßt, und die reiche aber etwas gekünstelte Anordnung der Mantelfalten deuten auf ein Original aus hellenistischer Zeit. Die geläufige Erklärung für Thetis ist unbegründet. Die Originalfigur wurde in der Gegend, für die sie gearbeitet war, vermutlich mit dem Namen der Nymphe bezeichnet, zu deren Gewässer sie in Beziehung stand.

Nibby T. 23 p. 91. Clarac IV pl. 593 n. 1296. Vgl. Beschreibung Roms III S. p. 248 n. 39. Jahrbuch des arch. Inst. VII (1892) p. 90 n. Ib.

Zimmer des Hermaphroditen.

972 (CLXXXI) Weiblicher Kopf archaischen Stiles.

Ergänzt die Nasenspitze. Die Büste antik aber nicht zugehörig. Da der Kopf nach der Überlieferung der Custoden aus Anzio stammt, so ist er wahrscheinlich identisch mit dem in Bull. dell' Inst. 1834 p. 107 erwähnten, zwischen Nettuno und Astura gefundenen Exemplare.

Der Kopf macht den Eindruck einer Originalarbeit. Der auffällig individuelle Charakter des Gesichtes wie der Haar-

anordnung deutet auf ein Porträt. Leider fehlt es uns an den Mitteln den Kopf einer bestimmten Schule zuzuweisen. Besonders charakteristisch sind an ihm die mandelförmig geschlitzten Augen, der leise grinsende Ausdruck des Mundes und das die Unterlippe durchziehende Grübchen.

Brunn und Arndt griechische und römische Porträts n. 211, 212. Vgl. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 137. Overbeck Geschichte d. griech. Plastik I⁴ p. 243.

973 (CLXXIV) Kopf der Aphrodite (?).

Stark abgeputzt. Ergänzt die Nasenspitze und der ganze Hinterkopf mit der ihn bedeckenden Haube. Die Büste ist antik aber nicht zugehörig.

Er giebt denselben Typus wie n. 964 jedoch in etwas freierer Behandlung wieder. Der Hinterkopf ist fälschlich mit einer Haube ergänzt. Wie an n. 964 bestand auch hier der Schmuck aus einer dreimal umgelegten Binde.

Nibby T. 31 p. 105. Vgl. Abhandlungen d. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften VIII (1861) p. 722 Anm. 66.

974 (CLXXII) Schlafender Hermaphrodit.

Ergänzt vom Bildhauer Bergondi der Kopf nebst dem Halse, der r. Ellenbogen, die l. Hand, der l. Unterschenkel vom Gewande abwärts nebst dem l. Fuße, am r. Fuße die Ferse und die Zehen nebst dem von den letzteren berührten Teile des Betttuches, allerlei Stücke am Betttuche, die Matratze.

Um die Figur richtig zu würdigen, muß man besser erhaltene Wiederholungen berücksichtigen, namentlich eine früher ebenfalls in der Villa Borghese, gegenwärtig im Louvre befindliche und eine andere in Rom beim Baue des Theaters Costanzi gefundene Statue (n. 1127). Der Hermaphrodit ist, wie sich aus seiner Lage und anderen Anzeichen ergibt, wollüstig träumend dargestellt. Er gehört zu den sinnlich reizendsten Schöpfungen der antiken Kunst. Um den verführerischen Eindruck zu steigern, ist in der Körperbildung fast ausschließlich das weibliche Element hervorgehoben und das zarte Fleisch des Rückens wie des Gesäßes mit besonderem Raffinement behandelt. Nach allen diesen Eigentümlichkeiten kann das Original erst in der hellenistischen Zeit geschaffen sein. Wenn man als solches den von Plinius (n. h. 34, 80) erwähnten, berühmten Hermaphroditen des Polykles angenommen hat, so stößt diese Vermutung auf zweierlei Schwierigkeiten. Einerseits scheint die Thätigkeit des Polykles in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts hinaufgereicht zu haben und sein Stil demnach strenger gewesen zu sein als derjenige des in Rede stehenden Typus. Andererseits war der Hermaphrodit dieses Meisters aus Bronze gearbeitet. Hingegen scheint

unsere Figur für die Ausführung in Marmor berechnet, da der Marmor eine ungleich weichere Formengebung gestattet als die Bronze und demnach besonders geeignet war, den von dem Künstler beabsichtigten Reiz zu vollem Ausdrucke zu bringen.

Visconti illustr. dei mon. scelti I T. 27. Nibby T. 29 p. 99. Reinach répertoir II 1 p. 178 n. 1. Vgl. Ann. dell' Inst. 1892 p. 250a. Roscher Lexikon I 2 p. 2321—22, p. 2330—32. Kurtwaengler über Statuenkopfe im Altertum p. 58—61. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz, n. 141. Über das pariser Exemplar: Friederichs-Wolters Bausteine n. 1481.

Das folgende Eckzimmer.

975 (CFC) Asklepios mit Telesphoros.

Ergänzt an der Figur des Asklepios die Nase, der r. Arm, der Schlangenstab abgesehen vom unteren Ende, die l. Hand mit der Schale, am Telesphoros der Kopf. Die Oberfläche hat durch starkes Abputzen gelitten.

Der Kopf des Asklepios zeigt einen milden und zugleich leise affektierten Ausdruck, wie wir ihn bisweilen an attischen Typen des vierten Jahrhunderts wahrnehmen (vgl. 272, 273, 683). Es liegt nahe, dabei an die Asklepiosstatue des Kephisodotos, Sohnes des Praxiteles, zu denken, die sich in Rom in der Porticus der Octavia befand (Plin. n. h. 36, 24). Neben dem Gotte steht der Dämon der Genesung Telesphoros, wie gewöhnlich dargestellt als ein Knabe, der in einen dicken mit einer Kapuze versehenen Mantel gehüllt ist.

Beschreibung Roms III 3 p. 258 n. 15. Braun Ruinen und Museen p. 551 n. 24. Über den Typus des Asklepios: Athen. Mittheil. XVII (1892) p. 1 ff. Über Telesphoros: Bull. de correspondance hell. XIV (1890) p. 595—601. Athen. Mitth. XVII (1892) p. 241.

976 (CIXC) Wasserträgerin.

Vielleicht aus der Sammlung Della Porta (Röm. Mittheil. VIII 1893 p. 243 n. 20. Vgl. unsere n. 968). Ergänzt die Nase, das Kinn, beide Arme mit dem Gefäße — welches letztere jedoch durch eine über dem l. Knie vorhandene Ansatzspur gesichert ist —, der vordere Teil des r. Fußes.

Die Statue geht auf dasselbe Original zurück wie die vaticanische n. 214 und wird wie diese als Fontänenfigur gedient haben. Es hat sich an ihr der zugehörige Kopf erhalten, der einen anderen Typus zeigt als der der vatikanischen Figur aufgesetzte und somit einen weiteren Beweis liefert, daß an der letzteren Kopf und Körper nicht zusammengehören.

Nibby T. 33 p. 111. Beschreibung Roms III 3 p. 252 n. 8.

977 (CXC) Drei Frauen, ein Gefäß stützend.

Ich erwähne dieses Stück nur deshalb, weil es in auffälliger Weise aus der Formengebung der antiken Kunst heraustritt und

demnach den Betrachter in hohem Grade befremden wird. Doch schwindet dieses Befremden mit der Erkenntnis, daß es sich im wesentlichen um ein modernes Machwerk handelt. Die drei Frauenfiguren, welche den Hauptbestandteil des Werkes ausmachen, rühren zwar, wie es scheint, von einer antiken Darstellung der dreigestaltigen Hekate (vgl. n. 389) her, sind jedoch von moderner Hand vollständig überarbeitet. Hieraus erklärt sich die unschöne individuelle Bildung der Köpfe; von denen der eine einen mädchenhaften Typus, der zweite das Gesicht einer Frau in den mittleren Jahren, der dritte das runzliche Antlitz einer Alten zeigt; eine Zusammenstellung, durch welche der Restaurator offenbar die drei Menschenalter vergegenwärtigen wollte. In dieser Weise zugerichtet, wurde die Gruppe auf ein umgestürztes, antikes Blätterkapitäl gestellt, mit dem sie augenscheinlich nichts zu thun hat, und ihr schliesslich ein durchaus modernes Blätterkapitäl aufgesetzt, das von bärtigen Masken umgeben und von einem Pinienzapfen gekrönt ist.

Nibby T. 36 p. 122 u. 1. *Reinach répertoire II* 1 p. 322 n. 4. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 252 n. 7.

978 (CLXXXIII) Pallasstatue.

Ergänzt der r. Arm nebst dem größten Teile des r. Ärmels, der l. Arm von der Mitte des Oberarmes abwärts nebst der Hand und dem von dieser berührten Stücke des Schildes, die vordere Seite des r. Oberschenkels, die Zehen des r. Fußes mit der darunter befindlichen Feste der Plinthe, ein großer Teil des Schildes, der Kopf der Schlange. Der der Statue aufgesetzte Kopf ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig.

Offenbar war der r. Arm erhoben. Es ergibt sich dies auf das deutlichste aus der Weise, in welcher das auf der Rückseite erhaltene Stück des r. Ärmels und die Faltenbrechung am Überschlage des Chitons behandelt sind, ferner daraus, daß die r. Schulter etwas höher steht als die l. und die Aegis von der r. Schulter weg bis an den Hals geschoben erscheint, endlich aus der Richtung der Stütze, welche den r. Arm mit dem Körper verband. Hiernach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß sich die Göttin mit der erhobenen r. Hand auf einen Speer stützte. Ihre Tracht besteht aus einem ionischen Chiton mit langem Überschlage und einer Aegis, die schärpenartig um die Brust gelegt ist. Der Schild ruht auf einer Akanthosblume. Nach alledem stimmt die Statue in auffälliger Weise mit der Athena des Alkamenes überein, die unter n. 67 besprochen wurde. Die wesentlicheren Unterschiede, welche zwischen den beiden Typen obwalten, beschränken sich darauf, daß die Borghesische Statue eine freiere Behandlung der Falten zeigt und an ihr das schlichte, in der

Schule des Pheidias übliche Stellungsmotiv, welches Alkamenes seiner Athena gegeben hatte, mit einer Ponderation vertauscht ist, welche das Gewicht des Körpers auf dem linken Fusse ruhen läßt, während der rechte zur Seite gesetzt ist, eine Ponderation, die erst im vierten Jahrhundert aufkam und besonders in dem Kreise des Praxiteles beliebt war. Ein Gelehrter zieht aus allen diesen Thatsachen richtig den Schluß, daß der durch die Borghesische Statue reproduzierte Typus eine Umarbeitung war, welche ein Künstler des vierten Jahrhunderts v. Chr. mit der Athena des Alkamenes vorgenommen hatte.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1861 T. I, II p. 1—17, 1866 T. I 1—3 p. 40—48. Jahreshefte des Österreichischen Institutes in Wien I (1898) p. 74—76 Fig. 36, p. 55. Weiteres in der Arch. Zeitung VII (1867) p. 25—26. Vgl. Eranos Vindobonensis p. 21. Furtwaengler Meisterwerke p. 556. Amelung die Basis des Praxiteles p. 24. Klein Praxiteles p. 310 Anm.

Sogenanntes ägyptisches Zimmer.

979 (CCI) Statuette einer tanzenden Bakchantin.

Ergänzt der r. Arm, an der l. Hand der Daumen und Zeigefinger nebst dem zwischen diese Finger eingefügten bügelförmigen Attribute, der untere Teil des über die Rückseite der Beine herabfallenden Mantels, die Füße, der Stamm, die Plinthe. Der Kopf (erg. die Nase) ist aufgesetzt, aber doch wohl antik und zugehörig.

Das anmutige Motiv der Statuette ähnelt dem von n. 836. Doch ist die Stellung der Extremitäten vertauscht. Man erkennt deutlich, daß die l. Hand ein aus Bronze oder Holz gearbeitetes Attribut, als vermutlich einen Thyrsos, hielt, ein Umstand, der für die Ergänzung des gesenkten Armes von n. 836 wichtig ist.

Clarac IV pl. 775 n. 1984. Vgl. Brann Ruinen und Museen p. 552 n. 26.

980 (CCIII) Statue des Paris (?).

Ergänzt die r. Hand mit dem Apfel, beide Unterschenkel mit den Füßen, das untere Ende des hinter dem l. Beine herabfallenden Mantels, der Stamm, die Plinthe. Der aufgesetzte Kopf (erg. die Nase) ist antik und wahrscheinlich zu dem Körper gehörig; er hat durch rücksichtsloses Abputzen stark gelitten.

Die Benennung dieser Figur als Paris ist nur dann als gesichert zu betrachten, wenn man den Kopf als antik und zugehörig anerkennt. Der Sohn des Priamos würde dann in einer ähnlichen Situation dargestellt sein wie in der vatikanischen Statue n. 388, nämlich als Richter gegenüber den drei Göttinnen. Doch wäre die Stimmung, die ihn hierbei überkommt, eine verschiedene. Während Paris in der vatikanischen Statue träumerisch vor sich hinblickt, zeigt der dem Borgheseschen Exemplare aufgesetzte Kopf einen zugleich aufmerksam prüfenden wie un-

ruhigen Ausdruck, den man dahin zu deuten haben würde, daß sich der Jüngling mit Besorgnis dem verhängnisvollen Richter-
amte unterzieht.

Beschreibung Roms III 3 p. 254 n. 4. Braun Ruinen und Museen p. 552 n. 26.

981 (CCXVI) Weibliche Gewandstatue.

Ergänzt der obere Teil der Büste, die l. Hand und der r. Vorderarm, beide mit den benachbarten Gewandteilen, zwei Zehen des r. Fußes. Der Kopf (ergänzt die beiden längs des Halses herabreichenden Locken) ist antik aber stark abgeputzt und nicht zugehörig. Er erscheint im Vergleich mit dem Körper zu klein und ist mit dem letzteren durch ein modernes Büstenstück verbunden, welches vom unteren Ende des Halses bis etwas über den Halsauschnitt des Chitons herabreicht.

Die Statue zeigt ähnliche Eigentümlichkeiten wie n. 934 und scheint wie diese eine Originalarbeit aus dem Kreise, welchem die Giebelskulpturen des olympischen Zeustempels angehören. Der ebenfalls archaische Typus des nicht zugehörigen Kopfes erinnert an n. 972.

Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 261, 262. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 254 n. 14. Römische Mittheilungen II (1887) p. 55, XII (1896) p. 87.

Das folgende Eckzimmer.

982 (CCXXVII) Männliches Sitzbild, als Hermes ergänzt.

Modern der r. Arm mit dem Plektron, der l. Arm mit dem ihn bedeckenden Teile des Mantels, die Lyra wie die über die Lyra fallende Gewandmasse. Doch ist der unmittelbar unter der Lyra herabreichende Gewandstreifen antik und läßt die an seinem oberen Ende sichtbare Einbiegung darauf schließen, daß auf dem über den Sitz herabfallenden Gewande ein Gegenstand aufgestützt war. Der der Statue aufgesetzte Kopf (erg. der ganze Petasos, die Nase, das Kinn) ist antik aber nicht zugehörig. Er ist durch ein modernes Halsstück mit dem Körper verbunden und zeigt eine derbere Ausführung als dieser.

Die Erklärung für Hermes, der sich auf die von ihm erfundene Lyra stützt, bedarf keiner besonderen Widerlegung, da der von moderner Hand aufgesetzte Kopf nicht zu dem Körper gehört. Ebenso wenig haltbar ist die neuerdings versuchte Deutung auf Apoll. Sie geht von der falschen Voraussetzung aus, daß die Lyra antik sei, während die erhaltenen Teile der Figur uns darüber im Unklaren lassen, ob die l. Hand ein solches Instrument oder einen anderen Gegenstand, z. B. eine Schriftrulle, aufstützte. Außerdem erscheint der Körper für einen der freien Kunst angehörigen Apollontypus zu muskulös.

Nibby mon. scelti della Villa Borghese T. 38 p. 124. Braun Vorschule T. 95. Vgl. Overbeck Kunstmythologie IV p. 207 n. 12.

Helbig, Führer II.

983 (CCXLI) Gruppe, Dionysos und Mädchen.

Ergänzt an der sitzenden Figur die r. Hand abgesehen vom Daumen und Zeigefinger, am Mädchen der r. Arm, ein Stück der l. Hand mit dem Zeige- und Mittelfinger, der Vogel abgesehen vom Schwanz. Die beiden Köpfe sind antik; doch ist ihre Zugehörigkeit fraglich, da beide durch ein modernes Halsstück mit dem Körper verbunden sind. An dem der männlichen Figur aufgesetzten Dionysoskopfe sind ergänzt die Nase, das Kinn, Stücke am Kranze, die beiden längs des Halses herabfallenden Locken, an dem Kopfe des Mädchens die Nase.

Die sitzende männliche Figur scheint nach ihrer Körperbildung in der That Dionysos, wiewohl es ungewiss ist, ob der ihr aufgesetzte Kopf zu ihr gehört. Der Gott wäre demnach dargestellt in vertraulicher Beziehung zu einem kleinen Mädchen, welches neben ihm steht und ihr r. Ärmchen auf seinem Schofse ruhen läßt, während Dionysos seine l. Hand auf die Schulter der Kleinen legt. In der L. hält das Mädchen ihr Lieblingsspielzeug, einen Vogel. Die Gruppe ist einzig in ihrer Art und deshalb schwer zu erklären. Vielleicht darf man dabei an die häufig durch Sarkophag- und Aschenurnenreliefs (vgl. n. 440) symbolisierte Vorstellung denken, nach welcher die Verstorbenen im Gefolge des Dionysos eine selige Existenz führten, und vermuten, daß die Gruppe, über dem Grabe eines Mädchens aufgestellt, das innige Verhältnis des Seligkeit spendenden Gottes zu der Verstorbenen vergegenwärtigte. Unerklärlich bleibt, warum der Bildhauer das Mädchen wie eine Statue auf eine würfelförmige Basis gestellt hat.

Nibby T. 42 p. 136. Reinach répertoire II 1 p. 129 n. 4. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 257 n. 20. Braun Ruinen und Museen p. 552 n. 27.

984 (CCXXXVII) Männliches Sitzbild.

Ergänzt die l. Schulter und der l. Arm nebst dem über beide Teile herabfallenden Gewandstücke, die r. Hand mit der Rolle, der r. Fuß, der vordere Teil des l. Fußes, die Plinthe. Der durch ein modernes Halsstück mit dem Körper verbundene Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber nicht zugehörig. Er unterscheidet sich von dem Körper sowohl durch die Qualität des Marmors wie durch die Weise der Ausführung.

Die geläufige Deutung des Kopfes auf Periandros ist grundlos. Das Gesicht unterscheidet sich wesentlich von der inschriftlich bezeichneten Herme des korinthischen Staatsmannes (n. 285), entspricht vielmehr einem Porträt, welches man neuerdings nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf Thukydides bezogen hat. Die antike Statue, welcher der Restaurator diesen Kopf aufgesetzt hat, stellt einen Mann dar, der in der Haltung des Zeus auf einem vorn mit Löwenklauen, an den beiden Seitenflächen mit Greifen verzierten Sessel sitzt. Auch das Himation ist ähnlich angeordnet

wie an Sitzbildern des Göttervaters, bedeckt jedoch nicht wie an diesen lediglich die Beine, sondern erscheint bis zu dem unteren Rande des Brustkastens emporgezogen und verrät somit eine auffällige Übereinstimmung mit der Anordnung, der wir an der sogenannten Menandrosstatue des vatikanischen Museums (n. 205) begegnen. Dafs wir es mit einer Porträtstatue zu thun haben, beweist die individuelle Körperbildung wie das etwas welke Fleisch. Die L. war offenbar auf ein Scepter gestützt. Die Annahme, dafs ein Römer dargestellt gewesen sei, stöfst auf zweierlei Schwierigkeiten. Einerseits pflegte die griechisch-römische Kunst die Körper derartiger Sitzbilder, abgesehen von ganz vereinzelten Ausnahmen (vgl. n. 310), ideal zu gestalten. Andererseits dürfte die feine naturalistische Durchbildung, welche unsere Statue, obwohl sie durch Abputzen stark gelitten hat, noch deutlich genug erkennen läfst, in dieser Kunst schwerlich eine treffende Analogie finden (vgl. n. 226). Hiernach fragt es sich, ob die Figur nicht vielmehr einen hellenistischen Herrscher in der Weise des Zeus thronend darstellte.

Nibby T. 40 p. 124. Clarac V pl. 848 n. 3141. Vgl. Beschreibung Rome III 3 p. 256 n. 15. Braun Ruinen und Museen p. 557 n. 32. Über das Porträt des Thukydides s. n. 500.

985 (CCXXXIII) Statue des Pluton.

Ergänzt der r. Vorderarm mit der Schale, der l. Vorderarm mit dem Scepter, der vordere Teil des r. Fußes nebst dem darunter befindlichen Stücke der Plinthe, der größte Teil der Rücklehne des Sessels. Der der Statue aufgesetzte Kopf (exg. Nase und Oberlippe) stellt sicher denselben Gott dar. Doch ist seine Zugehörigkeit fraglich, da das Halsstück, welches ihn mit dem Körper verbindet, von moderner Hand herrührt.

Wie bei Poseidon (vgl. n. 113, 688) begegnen wir auch bei Pluton einer entschiedenen Familienähnlichkeit mit Zeus. Doch zeigt der Kopf weniger grofsartige Formen und einen nachdenklich-traurigen Ausdruck, welcher letzterer durch das über die Stirn herabfallende Haar gesteigert wird. Außerdem erscheint der Herrscher der Unterwelt nicht nur mit dem Mantel, sondern auch mit dem Chiton bekleidet. Der neben dem Gotte sitzende Kerberos ist mit zwei Hundsköpfen ausgestattet, einem gröfseren mit zottigem Haare und einem kleineren, dessen Typus demjenigen eines Windhundes entspricht. Um seinen Leib sind zwei Schlangen gewunden.

Nibby T. 39 p. 127. Braun Vorschule T. 22. Müller-Wisseler Denkmäler der alten Kunst II 67, 858. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 620 Fig. 690. Roscher Lexikon I 2 p. 1808. Bataillon répertoire de la statuaire II 1 p. 19 n. 3. Vgl. Beschreibung Rome III 3 p. 256 n. 8. Braun Ruinen und Museen p. 556 n. 31. Journal of hellenic studies VI (1885) p. 294.

986 (CCXXXII) **Satyrstatue nach Praxiteles.**

Ergänzt der Kopf, der Hals, die r. Hand, die Finger der l. Hand, der l. Fuß, vielleicht auch der r., sicher Stücke an den Zehen des r. Fußes, der Stamm, die Plinthe.

Sie ist hinsichtlich der Ausführung dem kapitolinischen Exemplare (n. 539) überlegen. Näheres über diesen Typus unter n. 539.

Nibby p. 126. Beschreibung Roms III 3 p. 256 n. 7. Furtwaengler Meisterwerke p. 560 Anm. Klein Praxiteles p. 204 n. 20.

987 (CCXXV) **Satyrstatue.**

Gefunden 1824 auf Monte Calvo (bei Rieti) in der Sabina. Ergänzt unter Leitung Thorwaldsens die Arme mit den Becken, die untere Hälfte des r. Unterschenkels — doch ist der vordere Teil des Fußes antik — und des Schwanzes, der untere Teil des Stammes mit dem Kopfstücke und den anderen an diesem Teile anliegenden Stücken des Felles, die hintere Seite und die Ränder der Plinthe.

Die Statue ist falsch ergänzt. Wie mehrfache Wiederholungen der Figur beweisen, schlug der Satyr nicht die Becken, sondern spielte die Doppelflöte. Nur unter dieser Voraussetzung erklären sich an unserer Statue die aufgeblähten Backen und die Behandlung des Mundes, welche deutlich darauf schließen läßt, daß in jeden Winkel desselben eine aus Bronze oder Holz gearbeitete Flöte eingriff. Der Satyr dreht sich nach seiner Musik um sich selber, seinen Körper reckend und sich auf den Fußspitzen erhebend. Wie häufig bei Athleten, Schauspielern und Flötenspielern, ist sein Geschlechtsglied emporgebunden, ein Verfahren, von dem wir noch nicht mit Sicherheit wissen, ob es einen medizinischen oder einen ästhetischen Zweck hatte. Daß die Statue auf ein Bronzeoriginal zurückgeht, ergibt sich aus der kantigen Behandlung des Nackten, aus der Stilisierung der Schamhaare wie aus den am r. Beine, zwischen den Unterschenkeln und unter den Füßen angebrachten Stützen, welche den Eindruck der Bewegung beeinträchtigen und deren Beifügung sich nur aus dem Zwange der Marmortechnik erklären läßt. Die dem Satyr gegebene Bewegung wie die Charakteristik seines Haupt- und Barthaares setzen die von Lysippos vertretene Kunstrichtung voraus (vgl. n. 32), wogegen die grobsartige und noch eine gewisse Stilstrenge bekundende Formengebung des Körpers an Werke aus der Blütezeit des fünften Jahrhunderts erinnert. Hiernach dürfen wir das Original vielleicht einem hellenistischen Künstler zuschreiben, der in der Behandlung des Nackten auf die ältere Kunstweise zurückgriff.

Mon. dell' Inst. III 59, Ann. 1843 p. 266 ff. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 89, 463. Brunn-Bruckmann-Arndt Denkmäler gr. u. röm. Sculptur n. 435. Reinach répertoire II 1 p. 50 n. 8. Vgl. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 94.

Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 28. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1427. Über das emporgebundene Glied: Stephani *Compte-rendu pour 1869* p. 149 ff.

In dem oberen Stockwerke, im ersten Zimmer:

988 (CCXLV) Gruppe, Amazone zwei Krieger überreitend.

Sicher ergänzt sind an der Amazone der Vorderteil des Helmbusches, die Nasenspitze, die r. Hand mit der Streitaxt, der l. Arm, an dem Pferde das r. Ohr, die frei hängenden Teile der Zügel, der Schwanz, an dem unter dem Pferde liegenden Krieger der r. Arm, die untere Hälfte des l. Unterschenkels mit dem Fusse, an dem anderen Krieger der vordere Teil des Helmbusches, der l. Arm und der l. Unterschenkel abgesehen vom Fusse.

Die Amazone, die soeben den unter ihrem Rosse liegenden Gegner überritten hat, holt mit der R. zum Hiebe aus gegen einen zweiten Krieger, der zwischen den Vorderbeinen des Pferdes auf das r. Knie zusammengebrochen ist. Der l. Arm der Amazone wie des vorderen Kriegers war mit einem Schilde bewehrt, den der Krieger, um seinen Kopf zu decken, emporhielt. Eine eingehende stilistische Untersuchung ist unmöglich, da der Ergänzter die antiken Teile durchweg mit Säuren gereinigt und überarbeitet hat. Doch erinnert die Gruppe in der ganzen Formgebung wie in den Dimensionen der Figuren auffällig an bekannte Marmorstatuetten, die zu dem von König Attalos I. den Athenern geschenkten Cyklus in Beziehung stehen (vgl. n. 391). Wenn man deshalb in dem borghesischen Exemplar schlechthin eine Kopie nach einer Gruppe aus der zu jenem Cyklus gehörigen Amazonenschlacht erkannt hat, so widersprechen dieser Auffassung die gemeinen Gesichter der beiden Krieger wie das Tierfell, welches das Haupt des unter dem Pferdeleibe liegenden bedeckt. Ein griechischer Künstler konnte unmöglich Athener, welche gegen die Amazonen kämpfen, unter so hässlichen Typen und mit einer barbarischen Kopfbedeckung darstellen. Hiernach scheint es vielmehr, daß der Bildhauer des borghesischen Exemplars, der jedenfalls der römischen Zeit angehörte, zwar eine pergamenische Gruppe zu Grunde legte, derselben jedoch durch Umarbeitung der Nebenfiguren einen verschiedenen Sinn unterschob. Vielleicht beabsichtigte er, dadurch die Göttin der männlichen Tüchtigkeit, Virtus (n. 424), oder eine ähnliche Göttin oder Personifikation darzustellen, welche, wie es öfters auf den Denkmälern römische Kaiser thun (vgl. Bd. I p. 257), über besiegte Barbaren hinwegreitet.

Jahrbuch des archäol. Instituts II (1887) T. 7 p. 77—85. Reinach *répertoire* II 1 p. 325 n. 7. Vgl. Baumeister *Denkmäler d. kl. Altertums* I p. 1246. *Revue archéologique* XIII (1889) p. 15. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 128. Habich die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks (Berlin 1896) p. 67—70.

Palazzo Spada.

Da die Litteratur, welche sich auf die im Palazzo befindlichen Denkmäler bezieht, von Matz und v. Duhn *antike Bildwerke in Rom I—III* (Leipzig 1881—82) gewissenhaft zusammengestellt ist, so verweise ich für dieselbe auf dieses Werk und füge nur bei, was nach dessen Erscheinen hinzugekommen ist.

In dem ersten Stockwerke sind in die Wände des langen, nach dem Hofe gerichteten Saales eingemauert:

989—996 Acht Reliefs.

Die Reliefs wurden 1629 bei Gelegenheit einer Restauration entdeckt, die der Kardinal Veraillo in S. Agnese fuori le mura vornehmen liefs. Sie waren daselbst als Baumaterial bei Herstellung der Treppe benutzt worden. Vgl. Bellori *bei Fes mss.* I p. CCL n. 100. *Arch. Zeitung XXXVIII* (1880) p. 150 Anm. 32, p. 153. Die Restaurationen sind im *Archäologischen Anzeiger XXII* (1864) p. 265*—266*, von Matz und v. Duhn *antike Bildwerke in Rom III* n. 3543—3570 und besonders genau von Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. III—X angegeben.

Die Reliefs bildeten, vielleicht mit noch anderen verloren gegangenen, einen zusammengehörigen Cyklus und waren offenbar als Mittelstücke der Wandfelder in einem Saale oder einer Halle angebracht. Da ihre Ausführung beträchtlich hinter der Schönheit der Motive zurücksteht, so können sie keine Originalarbeiten, sondern nur Kopien sein. Als Vorbilder dienten, wie es scheint, vorwiegend Prachtreiefs aus hellenistischer Zeit. In Übereinstimmung mit einer besonderen Richtung der damaligen Poesie stellt die Mehrzahl der Kompositionen die mythologischen Gestalten nicht in dramatisch bewegten Handlungen, sondern in genreartigen Situationen dar, die bald von einer sentimentalen bald von einer idyllischen Stimmung durchdrungen sind. Der landschaftliche Hintergrund ist überall sehr ausführlich und meist recht geschickt behandelt. Wo Berg und Fels zur Anwendung kommen, bilden sie gewissermaßen einen Rahmen um die figürliche Darstellung, dergestalt dafs der Eindruck der letzteren durch das Beiwerk in keiner Weise beeinträchtigt wird (vgl. besonders n. 996). Drei Reliefs (n. 989, 992, 995) zeigen im Hintergrund eine ländliche Kapelle mit dem zugehörigen heiligen

Baume, ein Motiv, welches seit der hellenistischen Zeit mit Vorliebe von der Poesie, wie von der bildenden Kunst verwendet wurde (vgl. n. 785, 852).

Vgl. arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 145 ff. Schreiber die Wiener Brunnensreliefs aus Palazzo Grimaldi besonders p. 9—11. Von Hantel und Wickhoff die Wiener Genesis p. 23—24. Jahrbuch des arch. Inst. XI (1896) p. 98—97.

Links 989 Paris und Eros.

Ergänzt der ganze l. Endstreifen der Platte mit dem Vorderteile der sich vorwärts beugenden Kuh, die r. obere Ecke mit dem Kopfe des Paris und dem oberen Teile des Eros (bis etwas unter die Flügel), beide Arme und das l. Bein des Paris, der l. Arm des Eros, der Kopf des Hundes, an dem liegenden Rinde der Kopf abgesehen vom l. Horne, der obere Teil des r. Vorderbeines, das r. Hinterbein, der Schwanz.

Der obere Teil der Darstellung ist aus einer größeren Komposition herausgelöst, die wir durch ein Relief im Museo Boncompagni (n. 938) kennen. Doch hat es der Bildhauer nicht verstanden, das entlehnte Motiv gehörig dem Raume anzupassen, der auf der l. Seite der Platte nur in dürftiger Weise durch ein im Hintergunde befindliches, ländliches Heiligtum und den dazu gehörigen Baum gefüllt erscheint. Paris ist in einem Momente wiedergegeben, welcher seinem Urteilspruche über die drei Göttinnen unmittelbar vorhergeht. Er wendet den Kopf rückwärts nach Eros, der hinter dem Jüngling auf dem Felsen steht und ihm zuredet, der Aphrodite den Preis der Schönheit zuzuerkennen. Der fehlende r. Arm des Paris hielt nicht, wie ihn der Restaurator ergänzt hat, eine Flöte. Vielmehr war der Vorderarm, wie auf n. 938, ohne ein Attribut zu halten, zurückgebogen und die Hand leicht an den Kopf gelegt. Der Bildhauer unseres Reliefs hat, damit die Platte in der Längenausdehnung den Gegenstücken entspräche, unten die Rinderherde des Paris beigelegt.

Matz-Duhn III n. 3569. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XI. Vgl. arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 157.

Gegenüber 990 Deidamos und Pasiphae.

Ergänzt der ganze l. Endstreifen der Platte mit dem größten Teile des r. Armes — doch ist die vordere Hälfte des Unterarmes antik — und dem r. Beine der Pasiphae wie dem hinteren Teile der Kuh (der Bruch zieht sich hinter dem l. Vorderbeine hin), außerdem an Pasiphae die Nasenspitze, das Kinn und die l. Hand, an der Kuh auch der größte Teil des Kopfes und das r. Vorderbein, an Deidamos der Kopf abgesehen von der Unterlippe, dem Kinnpartie und einem kleinen Stücke des Hinterkopfes; die l. Schulter und der l. Arm mit dem Griffe der Säge, das l. Bein, kleinere Stücke an den Sesselstützen, größere an dem im Hintergunde befindlichen Gebäude, der ganze unterste Streifen der Platte.

Um den König Minos von Kreta wegen eines nicht erfüllten Gelübdes zu bestrafen (vgl. n. 958), flöste Poseidon der Gattin desselben, Pasiphae, eine wahnsinnige Liebe zu einem schönen Stier ein. Auf Veranlassung der Königin zimmerte Daidalos eine hölzerne Kuh, und in dieser verborgen befriedigte Pasiphae ihre unnatürliche Leidenschaft. Das Relief zeigt Daidalos, wie er sich nach Vollendung des Kunstwerkes mit seiner Auftraggeberin unterhält. Er sitzt in der Tracht der Handwerker auf einem niedrigen Sessel, hält in der R. die Säge, deren er sich bei der Arbeit bedient hat, und scheint, indem er das Haupt und die r. Hand zu Pasiphae erhebt, der Königin die Einrichtung seines Werkes auseinander zu setzen. Vor ihm steht die hölzerne Kuh, hinter derselben Pasiphae, deren gesenkter Kopf und trüber Ausdruck deutlich erkennen lassen, daß sie sich der Ungeheuerlichkeit ihres Vorhabens bewußt ist.

Mais-Duhn III n. 3567. Roscher Lexikon I 1 p. 985—987. Schreiber die hell. Reliefbilder T. VIII. Vgl. Robert der Pasiphae-Sarkophag, 14. Hallisches Winckelmannsprogramm p. 19.

Links 991 Der Tod des Opheltes.

Ergänzt etwa die ganze obere Hälfte des r. Endstreifens des Reliefs — sodafs von dem rechts befindlichen Krieger nur die r. Schulter und die r. Hälfte des Körpers antik sind —, an Opheltes der Bauch mit den darauf liegenden Windungen des Schlangenleibes, die Brust, das Gesicht, an der Schlange der Kopf nebst dem benachbarten Stücke des Körpers und die Windungen, soweit sie unmittelbar auf dem Leibe des Knaben liegen, an dem l. befindlichen Krieger der r. Vorderarm, der Kopf und der vordere Teil des r. Fußes, an Hypsipyle die Nase und der r. Vorderarm, außerdem der ganze unterste Endstreifen der Platte mit dem größten Teile der Hydria.

Hypsipyle, die Tochter des Königs Thoas von Lemnos, war von den Lemnierinnen, die ihr nicht verzeihen konnten, daß sie bei dem von ihnen unternommenen Männermorde ihren Vater verschont hatte, an den König von Nemea, Lykurgos, verkauft worden und dieser hatte sie mit der Pflege seines Söhnchens Opheltes betraut. Als das Heer der Sieben auf dem Zuge gegen Theben stark durstend nach Nemea kam, führte Hypsipyle die Helden an eine Quelle und ließ den ihrer Fürsorge anvertrauten Knaben auf kurze Zeit allein. Während ihrer Abwesenheit wurde Opheltes von einer Schlange getötet. Die Helden erschlugen die Schlange, nannten den Knaben, da sie in seinem Tode ein Vorzeichen des ihnen bevorstehenden Verderbens erkannten, Archemoros, d. i. Vorgänger im Geschick, und stifteten ihm zu Ehren die nemeischen Spiele. Der Mythos wurde besonders durch eine Hypsipyle betitelte Tragödie des Euripides populär. Unser Relief stellt dar, wie die Helden, nach dem sie zu der Stelle gelangt

sind, an der Hypsipyle ihren Pflegling zurückgelassen hatte, die Leiche des letzteren von der Schlange umwunden vorfinden und sich anschicken, das Ungetüm zu töten. Der eine, den wir nach der Überlieferung Hippomedon benennen dürfen, schreitet mit vorgehaltenem Schilde auf die Schlange zu; den fehlenden r. Vorderarm hat der Ergänzter offenbar richtig mit einem gezückten Speere ausgestattet. Ein zweiter Krieger, vermutlich Kapaneus, ragt mit dem Oberleibe über den Felsen empor, vor dem sich die Schlange emporbäumt. Der Restaurator läßt ihn mit dem beinahe vollständig ergänzten r. Arm einen Speer schwingen. Doch scheint diese Figur mit der r. Hand vielmehr einen Stein erhoben zu haben, um denselben gegen die Schlange zu schleudern. Links weicht Hypsipyle zurück, indem sie entsetzt beide Hände erhebt und ihren Kopf nach der Schreckensscene umwendet.

Matz-Duhn III n. 3568. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 118 Fig. 49. Roscher Lexikon I 1 p. 478. Schreiber die hell. Reliefbilder T. VI.

Gegenüber 992 Amphion und Zethos.

Ergänzt an beiden Jünglingsfiguren die Nasenspitze, an der des Amphion außerdem der l. Arm, beinahe das ganze über den Rücken herabfallende Gewandstück und der Steg der Lyra, an der des Zethos beide Arme — doch ist ein Stück der an den Kopf gelegten r. Hand antik —, der größte Teil des r. Ober- und die obere Hälfte des r. Unterschenkels, der l. Fuß, der ganze r. und beinahe der ganze untere Endstreifen der Platte.

Euripides hatte in seiner Antiope die Söhne des Zeus und der Antiope, Amphion und Zethos, als Vertreter zweier verschiedenen Richtungen einander gegenüber gestellt. Amphion war in dieser Tragödie als ein Jüngling charakterisiert, welcher die geistige Bildung und namentlich die Musik über alles schätzte, während sein Bruder ausschließlich in körperlichen Übungen und besonders in der Jagd seine Befriedigung fand. Die Tragödie wurde durch ein Gespräch der beiden Brüder eröffnet, in dem jeder mit spitzfindiger Leidenschaft seine Anschauung verteidigte. Diese Scene, die im Altertum einer großen Berühmtheit genoß und auf welche die Schriftsteller öfters anspielen, scheint auch dem Erfinder unserer Reliefkomposition vorgeschwebt zu haben. Die Handlung geht in einer Gegend vor, in welcher der Jäger Zethos zu Hause ist; denn wir sehen im Hintergrunde ein ländliches Heiligtum der Artemis mit dem dazu gehörigen Eichbaum und innerhalb des Heiligtums ein in zierlichem archaisierenden Stile ausgeführtes Idol der Jagdgöttin. Amphion steht vor dem Bruder, indem er das Symbol seiner Lebensrichtung, die Lyra, in bedeutsamer Weise auf einen vor ihm befindlichen Pfeiler gestützt hält. Ihm gegenüber sitzt Zethos in nachlässiger Haltung

und blickt den Bruder mit einem Ausdrucke an, der auf das deutlichste Langeweile bekundet. Sein neben ihm stehender Jagdhund hebt den Kopf wie verwundert zu Amphion empor. Die verschiedenen Individualitäten der beiden Brüder sind in meisterhafter Weise vergegenwärtigt. Die einfach-edle Stellung des Amphion bildet einen scharfen Gegensatz zu der bäurisch-bequemen Haltung des Bruders; das feine Profil und der tiefe Schädel des ersteren lassen auf einen bedeutenden geistigen Inhalt, die derberen Züge und der kleine, schmale Kopf des Bruders auf eine beschränkte Intelligenz schließen; während das Gesicht des Amphion von langen Locken umwallt wird, ist das Haar des Zethos kurz geschnitten, wie es die der Gymnastik beflissenen Jünglinge zu tragen pflegten.

Matz-Duhn III n. 3565. Roscher Lexikon I t. p. 311—312. Schreiber die hell. Reliefbilder T. III. Im Museum von Ravenna befindet sich ein Fragment einer Wiederholung unseres Reliefs. Erhalten ist die l. untere Ecke mit dem Felsensitze und dem Unterteile des Zethos. Vor dem Felsensitze sieht man an einer Stelle, welche an dem Spadaschen Exemplare ergänzt ist, einen gelagerten Hund.

Links 993 Paris und Oinone.

Ergänzt der ganze l. Endstreifen des Reliefs, derartig daß an der Figur des Paris nur ein Stück der l. Brust, das Mittelstück des l. Unterarms, das l. Bein und der r. Fuß antik sind; außerdem sind modern an der Figur der Oinone der Kopf, die vordere Hälfte des r. Unterarms, die l. Hand, an dem Flusgotte der größte Teil der r. Hand, die vordere Hälfte des l. Unterarmes, der l. Unterschenkel mit Knie und Gewand, die untere Hälfte des r. Unterschenkels, beinahe die ganze Hydria.

Das Relief zeigt Paris und dessen Gattin Oinone unmittelbar vor der verhängnisvollen Fahrt, die der erstere, bethört durch die Versprechungen der Aphrodite, nach Griechenland zu unternehmen im Begriffe steht. Oinone warnt ihren Gemahl vor dem bedenklichen Unternehmen und weist dabei mit der l. auf das Schiff hin, welches, zum Auslaufen bereit, im Hintergrunde sichtbar ist. Dieses Schiff zeigt eine Anordnung der Ruder und mancherlei Eigentümlichkeiten der Konstruktion, die im dritten Jahrhundert v. Chr., also in hellenistischer Zeit, üblich waren. Auf dieselbe Zeit deutet auch die von einem Pinienzapfen gekrönte Kommandostandarte, die an der vielfach gegliederten Verzierung (Aphlaston) des Schiffshinterteiles angelehnt ist. Die Darstellung geht auf das gleiche Vorbild zurück, wie die eines im Hauptgebäude der vormaligen Villa Ludovisi — dem sogenannten Casino di Sora — befindlichen Reliefs. Doch giebt das letztere die Originalkomposition offenbar getreuer wieder als unser Exemplar. Die Beziehungen, welche zwischen den beiden dargestellten Personen obwalten, sind mit größerer Klarheit zum Ausdruck gebracht;

die Auffassung der Oinone ist großartiger; die lässige Haltung des Paris läßt deutlich erkennen, daß die Warnung, die seine Gattin an ihn richtet, vergeblich sein wird. Auf dem Spadaschen Relief ist unter der Gruppe des Ehepaares die Figur eines gelagerten Wassergottes, vermutlich des Skamandros, beigelegt, der den Kopf zu Paris emporrichtet und den Arm wie warnend erhebt, als wolle auch er den Jüngling von der Abfahrt zurückhalten. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß diese Figur nicht in der Originalkomposition vorhanden war, sondern von dem Bildhauer unseres Exemplares beigelegt ist, um die Dimensionen seiner Platte mit denjenigen der Gegenstücke in Einklang zu bringen. Die Figur fehlt auf der Ludovisischen Wiederholung; sie zieht die Aufmerksamkeit von der Hauptgruppe ab und ist in ungeschickter Weise dem Raume angepaßt.

Matz-Duhn III n. 5570. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) T. 13 n. 2 p. 145 ff. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums VII p. 1635 Fig. 1696. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. X. Jahrbuch d. arch. Inst IV (1889) p. 94—96 Fig. 4. Vgl. den zu demselben Bande gehörigen Archäol. Anzeiger 1889 p. 140—141. Das Ludovisische Relief: Schreiber die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi n. 149. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) T. 13 n. 1 p. 145 ff.

Gegenüber ein Gipsabguß des kapitolinischen Endymionreliefs n. 470.

Links 994 Der Raub des Palladiums.

Ergänzt an dem Tempel ein Stück des Daches, die beiden äußersten Triglyphen, die Spitze des Giebels, der vordere Teil des 1. Thürfüßels, an Odysseus die Nase und die vordere Hälfte des r. Unterarmes, an Diomedes die Nase, der größte Teil der l. Schulter, der l. Arm, beinahe die ganze r. Hand mit dem Schwerte, das l. Bein, der r. Unterschenkel, außerdem der basisförmige Gegenstand hinter Diomedes, das anterste Drittel des ersten Pilasters von links, der ganze unterste Endstreifen der Platte.

Nachdem Odysseus und Diomedes das Palladium, an dem das Schicksal der Stadt Troia hing, aus dem dortigen Athentempel entführt hatten, entbrannte ein Streit zwischen ihnen, da jeder der beiden Helden sich allein den Ruhm des gelungenen Unternehmens zueignen wollte. Der Vorgang wird in den Auszügen, die uns aus den verschiedenen auf jenen Mythos bezüglichen Dichtungen erhalten sind, verschieden erzählt und demnach auch von der bildenden Kunst in verschiedener Weise behandelt. Jedenfalls stellt auch das Spadasche Relief diesen Zwist der beiden Helden dar. Im Vordergrund sieht man einen Antentempel, der durch den Schmuck des Giebfeldes — links eine Schlange, in der Mitte ein mit einem Medusenhaupt verzierter Schild, rechts ein Helm — als Tempel der Athena kenntlich ist. Odysseus überschreitet, heftig gestikulierend und den

Kopf nach Diomedes umwendend, die Schwelle des Heiligtums. Diomedes steht außerhalb des Gebäudes und blickt, das blanke Schwert in der R., den sich ihm nähernden Helden mit drohendem Ausdrucke an. Da auf allen einigermassen gut erhaltenen Bildwerken, welche die gleiche Scene darstellen, das Streitobjekt, das Palladium, wiedergegeben ist, so wird es auch auf diesem Relief nicht gefehlt haben, sondern mit dem l. Schulterstück und dem l. Arm des Diomedes verloren gegangen sein. Wie es scheint, war der l. Vorderarm abwärts und etwas nach vorn zu gerichtet und hielt die l. Hand das untere Ende des Idols, während das obere Ende an der Schulter anlag. So oder zum mindesten ähnlich haben wir uns das ursprüngliche Motiv zu denken; denn bei jeder anderen Haltung müßte das Palladium Ansatzspuren entweder auf dem Körper des Diomedes oder auf dem Grunde der Platte hinterlassen haben. Die Dichtung, welche dem Erfinder unserer Reliefkomposition vorschwebte, würde also den Mythos etwa folgendermaßen erzählt haben: Es ist dem Diomedes gelungen vor Odysseus in den Tempel einzudringen und sich des Palladiums zu bemächtigen; der zu spät eingetroffene Odysseus macht ihm hierüber Vorwürfe und infolgedessen entbrennt der Streit. Der Gegensatz zwischen den Individualitäten der beiden Helden ist auf unserem Relief in der treffendsten Weise vergegenwärtigt. Der unter lebhafter Bewegung vorwärts schreitende Odysseus zeigt das feine gescheite Gesicht, welches für ihn in der antiken Kunst typisch ist (vgl. n. 127), während sein Körper mehr gewandt als muskelkräftig erscheint. Wenn er kleiner gebildet ist, als Diomedes, so hat man dies gewiss nicht nur daraus zu erklären, daß der Künstler ihn weiter im Hintergrunde dargestellt hat, sondern auch daraus, daß er sich ihn niedriger an Wuchs als jenen dachte. In vollständig verschiedener Weise ist Diomedes charakterisiert. Er zeigt einen verhältnismäßig kleinen Schädel, dessen geringe Tiefe auf eine beschränkte Entwicklung der geistigen Fähigkeiten schließen läßt, eine hohe von Kraft strotzende Gestalt und in seiner Haltung eine trotzig Ruhe.

Matz-Duhn III n. 3566. Roscher Lexikon I 1 p. 1025—1026. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. VII. Vgl. namentlich Ann. dell' Inst. 1858 p. 238—239. Arch. Zeitung XVII (1859) p. 93—95.

Links 995 Adonis verwundet.

Ergänzt der ganze r. Seitenstreifen der Platte mit dem Felsen, dem Feigenbaum und dem l. Vorderbeine des rechts dargestellten Hundes, der größte Teil des an dem Epistyl angebrachten Eberkopfes, an Adonis der Kopf, ein Stück der l. Brust, die l. Schulter, der l. Arm abgesehen von der Hand, beinahe das ganze über den

Rücken herabhängende Stück der Chlamys, der größte Teil des l. Oberschenkels und des l. Fußes, an den beiden Hunden die Köpfe — doch sind an dem rechts dargestellten Tiere beide Ohren, an dem linken das l. antik —, an dem linken Hunde auch das l. Vorderbein, endlich die l. untere Ecke der Platte mit dem unteren Ende und der Basis des Pfeilers.

Adonis stützt sich, von heftigen Schmerzen gepeinigt, auf seinen Jagdspieß, den er, um das verwundete r. Bein zu entlasten, mit der R. dicht unter der Spitze, mit der L. in der Höhe der Brust angefaßt hat, während sein r. Fuß nur mit dem Ballen den Boden berührt. Die Wunde ist durch den doppelten Verband angedeutet, der die r. Wade umgiebt. Die Hunde nehmen Teil an den Leiden ihres Herrn; der eine senkt traurig den Kopf, während der andere den seinigen nach der verwundeten Wade umwendet. Den Hintergrund bildet ein ländliches Heiligtum mit der zugehörigen Platane, das wir uns, wie der an dem Epistyl festgenagelte Eberkopf beweist, der Artemis geweiht zu denken haben. Der Betrachter wird hierdurch an die Göttin erinnert, deren Zorn den Untergang des Adonis veranlaßte.

Matz-Duhn III n. 3564. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. IV.

Gegenüber 996 Bellerophon den Pegasus trinkend.

Ergänzt ein schmaler Streifen am linken (bis etwa zur Schulterhöhe des Bellerophon herab), ein breiterer am rechten oberen Ende der Platte (etwa bis zur Nasenhöhe des Bellerophon), an der Figur des Bellerophon der Kopf, der r. Vorderarm — doch sind die Finger zum Teil antik —, das r. Bein abgesehen vom Fuße, der über den Rücken herabfallende Teil der Chlamys, am Pegasus das r. Ohr, der größte Teil des r. Hinterhufes, der Schweif.

Man hat vermutet, daß diese Darstellung durch eine Version bestimmt sei, nach welcher die Auffindung einer Quelle in dem Bellerophonmythos eine hervorragende Rolle spielte. Doch scheint es vielmehr, daß der Künstler, welcher die Originalkomposition entwarf, den Helden und sein Ross einfach in einer genrehaften Situation darstellen wollte. Auffällig ist der Gegensatz zwischen der idealen Gestalt des Bellerophon und der naturalistischen, man möchte geradezu sagen etwas gemeinen Bildung des Pferdes, welche den Eindruck erweckt, als habe der Künstler ein bestimmtes Pferd von keineswegs vornehmer Rasse getreu kopiert. Die dem trinkenden Tiere gegebene Stellung zeugt von einer sehr feinen Beobachtung der Natur. Die Anordnung der Komposition darf als eine musterhafte bezeichnet werden. Die Gruppe erscheint links von einem Baume, rechts von einem Felsen eingerahmt, während der Raum, welcher oben zwischen den landschaftlichen Bestandteilen offen lag, auf das passendste durch die Flügel des Pegasus ausgefüllt wird.

Matz-Duhn III n. 3563. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 300 Fig. 317. Roscher Lexikon I 1 p. 761—762. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 9 Fig. 5; die hellenistischen Reliefbilder T. III. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 578 Fig. 296. Vgl. Athenische Mittheilungen II (1877) p. 135.

In dem benachbarten sogenannten Thronsaale:

997 Angebliche Kolossalstatue des Gnaeus Pompeius Magnus.

Gefunden unter Julius III. (1550—1555) in einem Keller in der Via dei Leutari bei der Cancellaria (Fundbericht des Flaminio Vacca: Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 71 n. 37). Ergänzt der r. Arm, die Finger der l. Hand außer dem Daumen, des Schwertgriff. Der Kopf ist antik aber nicht gehörig.

Der ursprünglich zu der Statue gehörige Kopf war von einem Kranze oder einer Tünie umgeben; denn es haben sich an der Schultergegend und zwar links auf dem Wehrgehäkn, rechts auf dem Mantel, hinter der Spange, Reste von einem in ein ephraublattförmiges Motiv auslaufenden Bande erhalten, welches von dem Kopfe auf jede der beiden Schultern herabreichte. Der r. Arm stand, nach der Richtung der Schulter zu schließen, vermutlich etwas tiefer und in mehr horizontaler Richtung, als der moderne Ergänzter angenommen hat. Jedenfalls drückte die Bewegung dieses Armes aus, daß der dargestellte Mann eine Versammlung, die man sich vor ihm zu denken hat, beschwichtigt oder ihr Ruhe gebietet. Die vorgestreckte l. Hand hält einen Globus, auf dem die Figur einer Siegesgöttin gestanden zu haben scheint, da in dem Zenith eine viereckige Höhlung angebracht ist. Hiernach stellte die Statue einen Herrscher oder Feldherrn dar, dessen Machtsphäre einen bedeutenden Teil des Erdkreises umfasste. Die geläufige Deutung wurde, wie es scheint, zunächst dadurch veranlaßt, daß die Statue in der Nähe des Theaters des Pompeius gefunden ist. Man nahm darauf hin an, daß sie identisch sei mit der Statue des Pompeius, welche in der jenem Theater benachbarten Curia Pompei stand und zu deren Füßen Caesar ermordet wurde. Augustus ließ diese Curia als locus sceleratus vermauern und die Statue vor dem Theater gegenüber dem Hauptthore, welches von der Bühne nach dem Hekatestylon (vgl. Band I Seite 284 Tf. XVI) führte, aufstellen, also an einem Punkte, den man ungefähr hinter dem Chore von S. Andrea della Valle anzunehmen hat. Die Entfernung von hier bis zu der Via dei Leutari, in der die Spadasche Statue gefunden wurde, beträgt etwa 300 Meter und ist demnach zu beträchtlich, als daß der Fundort der Statue allein jene Identifizierung rechtfertigen könnte. Nachdem sich einmal die Überzeugung Bahn gebrochen hatte, daß Gnaeus Pompeius Magnus dargestellt sei, fand man, daß der ihr aufgesetzte Kopf dem Porträt dieses Mannes ent-

spreche, welches auf Münzen seiner Söhne, Gnaeus und Sextus, wiedergegeben ist. Doch wird sich jeder unbefangene Betrachter leicht davon überzeugen, daß diese Ähnlichkeit auf Einbildung beruht, und es scheint mir überflüssig, hierüber weitere Worte zu verlieren, da neuerdings ein Kopf zu Tage gekommen ist, der in jeder Hinsicht mit den Münzbildern übereinstimmt und demnach mit Sicherheit auf Pompeius gedeutet werden darf.

Der der Statue aufgesetzte antike Kopf zeigt ein uns unbekanntes Porträt. Daß er nicht der ursprünglich zugehörige ist, ergibt sich auf das entschiedenste daraus, daß die beiden Halsstücke nicht genau an einander passen, wie aus den an den Schultergegenden erhaltenen Bänderresten, welche beweisen, daß der ursprüngliche Kopf von einem Kranze oder einer Tanie umgeben war, während der gegenwärtige jeglichen Schmuckes entbehrt. Dazu unterscheidet sich der der Statue aufgesetzte Kopf von dem Körper durch die Qualität des Marmors wie durch die Arbeit. Der Körper zeigt eine gute, der Kopf eine schlechte dekorative Ausführung. Der freilich sehr anekdotenhaft abgefaßte Fundbericht giebt an, daß die Statue, als sie entdeckt wurde, unterhalb der Grenze zweier, verschiedenen Besitzern gehörigen Terrains lag und daß der eine dieser Besitzer das Eigentumsrecht des Leibes, der andere dasjenige des Kopfes beanspruchte. Dürfen wir diesem Berichte Glauben schenken, so wäre die Aufsetzung des fremden Kopfes schon im Altertum erfolgt und die Spadasche Statue würde uns demnach ein Beispiel bieten für das in der hellenistischen wie in der römischen Kaiserzeit bisweilen vorkommende Verfahren, Statuen die Köpfe abzunehmen und ihnen die Köpfe von Personen aufzusetzen, denen man gerade die Ehre der Porträtstatue zuteil werden lassen wollte.

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1622) II T. 74. Clarac V pl. 911 n. 2316. Bepoulis römische Ikonographie I T. VII p. 112 ff. Fig. 15. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1384 Fig. 1532, p. 1385 Fig. 1533. Weiteres bei Matz-Duhn I n. 1073 und bei Bernonlli a. a. O. I p. 112 Anm. 3. Die Angaben, welche *Fea osservazioni intorno alla celebre statua detta di Pompeo lette il dì 10 settembre nell' Acc. romana d'archeologia* (Roma 1813) p. 6—7 und *Notizia degli scavi nell' anfiteatro Flavio* (Roma 1813) p. 31—32 über die Reste der Haarbinde macht, sind in jeder Hinsicht richtig. Über das sicher beglaubigte Porträt des Pompeius: *Römische Mittheilungen* I (1886) T. II p. 37—41. Reinach *Mithridate* *Eupator* pl. IV. *Revue archéologique* XV (1890) pl. VIII p. 369—340. Über die im Obigen berührte Herstellung von Porträtstatuen: *Friedlaender Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* III p. 161—163. Vgl. *Bull. dell' Inst.* 1885 p. 95—96. *Berichte d. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften* 1891 p. 102 ff.

In der Bildergalerie:

998 Angebliche Statue des Aristoteles.

Sie ist vermutlich identisch mit dem kopflosen „*Aristide assiso*“, den Aldroandi bei *Mauro le antichità di Roma* p. 256 als „in casa

di M. Francesco di Aspra, presso a S. Macuto“ befindlich anführt (Römische Mittheilungen V 1890 p. 14, Anm. 2). Ergänzt der r. Vorderarm mit dem Ellenbogen und einem kleinen Stücke des Oberarmes, ein größeres Stück des Himations auf der Vorderseite, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts mit dem darüberliegenden Gewande. Der aufgesetzte Kopf (ergänzt die Nase) ist antik aber nicht zugehörig.

Die Statue stellt einen Mann dar, welcher mit vorgebeugtem Oberkörper, in Nachdenken versunken, dasitzt. Der ihr aufgesetzte Kopf ist zwar antik aber nicht zugehörig. Wir haben uns den ursprünglichen Kopf leicht an die Hand des aufgestützten r. Armes gelehnt zu denken. Die auf der Plinthe angebrachte Inschrift, von der sich die ersten fünf Buchstaben vollständig, ein Rest des nachfolgenden sechsten und nach einer Lücke, die für vier Buchstaben Raum läßt, der obere schräge Strich des Endbuchstabens, eines ξ , erhalten haben, wurde bis vor kurzem in der Regel $\text{API\text{E}TOTE\text{A}H\text{E}}$ gelesen und die Statue demnach auf den großen Philosophen Aristoteles gedeutet. Doch ist das eckige Omikron, welches man bei dieser Lesung annehmen muß, eine späte Form, die zu dem Charakter der übrigen Buchstaben nicht paßt, und bietet die in der Inschrift vorhandene Lücke für diesen und die vier folgenden Buchstaben einen zu beschränkten Raum dar. Die Ergänzung $\text{API\text{E}TEI\text{A}H\text{E}}$, die schon während des sechzehnten Jahrhunderts geläufig gewesen zu sein scheint und von einem Gelehrten des vorigen Jahrhunderts wieder aufgenommen wurde, stimmt zu dem epigraphischen Thatbestande. Da der Stil der Statue und die Buchstabenformen der Inschrift auf das letzte Jahrhundert der Republik oder spätestens auf den Anfang der Kaiserzeit hinweisen, so wäre der Gedanke an den zur Zeit der Antonine blühenden Sophisten Aristides (vgl. n. 475, 999) ausgeschlossen und die Figur auf den gleichnamigen athenischen Feldherrn und Staatsmann zu deuten. Aber ein antiker Künstler würde an einem Porträt dieses Mannes gewiß dessen Eigenschaft als Feldherr hervorgehoben und ihn nimmermehr in einer für einen Philosophen oder Gelehrten bezeichnenden Haltung wiedergegeben haben. Hingegen fallen alle Schwierigkeiten weg, wenn wir die Inschrift $\text{API\text{E}TIT\text{I}T\text{O}\text{E}}$ lesen und in der Figur eine Porträtstatue des aus der Schule des Sokrates hervorgegangenen kyrenäischen Philosophen Aristippos erkennen, welcher die Lust für das höchste Gut erklärte.

Dafs der der Statue aufgesetzte Kopf nicht zu ihr gehört, wird auch ein weniger geübter Beobachter sofort erkennen. Der Marmor ist von demjenigen des Körpers verschieden. Auf der r. Seite des Kopfes sucht man vergeblich nach einer Ansatzspur der r. Hand. Um die beiden Halsstücke in Übereinstimmung zu

bringen, hat der moderne Restaurator die Bruchflächen abgeglättet und das zum Körper gehörige Stück auf der Vorderseite etwas verdünnt. Dagegen ging er auf der Rückseite weniger sorgfältig zu Werke und es ragt hier das Halsstück des Kopfes um etwa einen halben Centimeter über dasjenige des Körpers hervor. Nach dem physiognomischen Typus, der Anordnung des Haares und dem Stile scheint der Kopf ein römisches Porträt aus dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit zu sein. Offenbar entschied sich der Restaurator zu der Beifügung gerade dieses Kopfes unter der Voraussetzung, daß die Statue Aristoteles darstelle; denn der Kopf zeigt in der That ein feines durchgearbeitetes Gelehrtengezicht, wie man es recht wohl dem großen Stagiriten zuschreiben könnte. Berücksichtigen wir jedoch bestimmte Angaben, welche über das Äußere des Aristoteles vorliegen, so stellt es sich heraus, daß dieselben nicht zu dem Kopfe stimmen. Aristoteles war, wie die Überlieferung berichtet, kahlköpfig und trug einen mit der Scheere zugeschnittenen Bart, den wir uns ähnlich demjenigen seines Altersgenossen Demosthenes (vgl. n. 31, 292) und seines Schülers Theophrastos (vgl. n. 831) zu denken haben. Die Frage, auf welchen Römer der interessante Kopf zu deuten sei, muß unbeantwortet bleiben. Es gab in der Übergangszeit von der Republik zu der Monarchie mancherlei Männer, die wir uns recht wohl mit einer derartigen Physiognomie vorstellen können. Ich erinnere Beispiels halber an den Altertumsforscher Marcus Terentius Varro.

Visconti *iconografia greca* T. XXab, vol. I p. 228 ff. Baumeister *Denkmäler des kl. Altertums* I p. 129 Fig. 134, 135. Brunn und Arndt *griechische und römische Porträts* n. 378—380. Weiteres bei Mats-Duhn I p. 343 n. 1174. Vgl. *Arch. Zeitung* XXXVIII (1880) p. 107. *Römische Mittheilungen* V (1890) p. 12 ff.

Die Antiken der vatikanischen Bibliothek.

Links vom Eingange zum Museo cristiano:

999 Statue des Sophisten Aelius Aristides.

Die Statue wurde nach der auf der Basis angebrachten Inschrift unter Pius IV. (1559—1566) gefunden und in der vatikanischen Bibliothek aufgestellt. Ergänzt die Nase, Stücke am l. Ohre und an der Plinthe.

Wie die auf der Plinthe eingemeißelte Inschrift bezeugt, stellt die Statue den zur Zeit des Marc Aurel viel gefeierten Sophisten Aelius Aristides dar (vgl. n. 475). Aristides war geboren 117 n. Chr. zu Adrianopolis in Bithynien. Wenn ihn die Inschrift als Smyrnäer bezeichnet, so erklärt sich dies daraus, daß ihn die Smyrnäer, weil er durch seine Beredtsamkeit den Kaiser Marc Aurel bestimmt hatte, beträchtliche Geldmittel zum Aufbau ihrer durch ein Erdbeben zerstörten Stadt beizusteuern, durch Verleihung ihres Bürgerrechtes wie durch den Titel eines Neugründers von Smyrna ehrten. Es scheint recht wohl möglich, daß die Statue von den Smyrnäern gestiftet und die Inschrift nach deren Anordnung abgefaßt ist.

Bellori veterum illustrium philosophorum postarum rhetorum et oratorum imagines (Romae 1685) T. 72. Visconti iconografia greca I T. XXXI 4, 5 p. 351—354. Reinach répertoire II 2 p. 630 n. 7. Vgl. Beschreibung Rom II 2 p. 329—330. Braun Ruinen und Museen p. 838 n. 4.

Zimmer der aldobrandinischen Hochzeit.

An den oberen Teilen der Wände:

1000 Landschaften mit Szenen aus der Odyssee.

Diese Bilder stammen aus einem größeren Gemache des vornehmen antiken Privathauses, welches 1848 auf dem Esquilin bei Gelegenheit einer in der Via Graziosa unternommenen Grundlegung entdeckt wurde. Sie waren daselbst mit anderen verloren gegangenen Bildern friesartig an den oberen Rändern der aus Netzwerk (opus reticulatum) aufgeführten Wände angebracht. Die friesartige Darstellung wird in symmetrischer Weise von hoch-

roten Pfeilern durchschnitten. Doch dienen diese Pfeiler keineswegs zur Einrahmung in sich abgeschlossener landschaftlicher Kompositionen. Vielmehr sind zwischen den verschiedenen eingerahmten Stücken mannigfache Übergänge in den Formen wie in den Farben bemerkbar. Infolge dessen macht diese Wanddekoration den Eindruck, als ob man aus einer Pfeilerhalle auf ein weites, in duftiger Ferne sich entwickelndes Panorama hinausblicke. Wie sich aus der perspektivischen Behandlung der Pfeiler ergibt, bildete das Kirkebild, welches gegenwärtig an der r. Wand des Zimmers angebracht ist, den Mittelpunkt der erhaltenen Reihe. Es war hierzu besonders geeignet, da es das einzige Bild ist, welches einen architektonischen Hintergrund hat. Die Ausführung der Dekoration darf mit Sicherheit in dem letzten Jahrhunderte vor oder spätestens im Anfange des ersten Jahrhunderts nach Christus angenommen werden. Auf diese Zeit deuten die Bauweise der Wände, an denen die Malereien angebracht waren, die Buchstabenformen der den Figuren beigefügten Inschriften und der Stil der Dekoration, ein Stil, der in den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts v. Chr. aus dem hellenistischen Osten nach Italien verpflanzt und daselbst um den Anfang des ersten Jahrhunderts n. Chr. durch einen jüngeren Stil verdrängt wurde. Wie das dekorative Ensemble, innerhalb dessen wir ihnen begegnen, gehen auch die Bilder auf hellenistische Originale zurück. In Übereinstimmung mit dem vielseitigen Interesse, welches die damaligen Griechen den homerischen Dichtungen entgegen brachten, war der Künstler, der diesen Cyklus von Landschaften erfand, bemüht die epische Schilderung möglichst getreu wiederzugeben. Die figürlichen Bestandteile seiner Schöpfung sind beinahe durchweg genaue Illustrationen zur Odyssee. Bezeichnend für sein Verfahren ist es, daß er auf dem ersten und zweiten Laistrygonenbilde die Rinder- und Schafherde beigefügt hat, Motive, welche mit der dargestellten Handlung in keinem unmittelbaren Zusammenhange stehen, sondern deren Beifügung durch einen ganz beiläufigen Hinweis des Epos veranlaßt ist. Der Dichter wollte an die hellen Nächte des hohen Nordens erinnern, in welcher Gegend er das Laistrygonengestade annahm, und fügte deshalb die Bemerkung bei, daß daselbst zur Stunde, in der ein Hirt seine Heerde heimtreibe, bereits ein anderer seine Heerde zur Weide führe. Wenn der Maler eine solche nebensächliche Anspielung berücksichtigt hat, so beweist dies die Genauigkeit, mit der er den einzelnen Angaben des Epos Rechnung trug. Die wenigen Fälle, in denen seine Staffage von der Dichtung abweicht, werden bei der Betrachtung der einzelnen Bilder Erwähnung finden. Hinsichtlich

der Landschaft durfte der Künstler freier verfahren, da sich das Epos hierfür nur auf knappe Andeutungen beschränkt. Doch erkennt man auch hier das Bestreben diese Andeutungen in einem der Absicht des Dichters entsprechenden Sinne zu ergänzen. Die in dem römischen Hause ausgeführten Bilder sind das Werk eines geschickten Dekorationsmalers. In wie weit sie die Originale getreu wiedergeben und alle Vorzüge derselben vergegenwärtigen, ist schwer zu entscheiden. Immerhin sind diese Wandgemälde die bedeutendsten Landschaftsbilder, welche sich aus dem Altertum erhalten haben, und demnach am besten geeignet uns wenigstens einen annähernden Begriff zu geben von dem, was die hellenistische Malerei auf diesem Gebiete leistete. Betrachten wir die Bilder unter diesem Gesichtspunkte, so leuchtet es zunächst ein, daß der antike Maler die Fähigkeit besaß die Gegend organisch zu entwickeln und in stilvoller Weise zu gestalten. Die Eindrücke, die er hierbei verwertete, mag er angesichts der Buchten und mannigfaltigen Felsbildungen gewonnen haben, wie sie die Inseln des ägäischen Meeres und die kleinasiatische Küste in Hülle und Fülle darbieten. Die Linienperspektive ist im ganzen richtig behandelt. Doch erkennt man deutlich, daß sich der antike Maler hierbei vorwiegend nach seinem Gefühle richtete und daß ihm die wissenschaftliche Grundlage gebrach, über die in dieser Hinsicht die Modernen verfügen. Was die Luftperspektive betrifft, so geben diese dekorativen Wandbilder natürlich keinen geeigneten Maßstab für die Beurteilung der kunstmäßigen Malerei ab. Jedenfalls aber läßt das erste Unterweltsbild (weiter unten Seite 167) auf eine bedeutende Leistung in der Farbenstimmung schließen. Die Staffage erscheint durchweg auf das geschickteste den räumlichen Bedingungen der Landschaft angepaßt und in ihrem Kolorit der Gesamtwirkung untergeordnet.

Über die hellen Nächte am Laistrygonengestade: Müllenhoff deutsche Altertumskunde I p. 5—8. Helbig das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert 2. Aufl. p. 20.

Die Reihe der erhaltenen Bilder beginnt mit der an der l. Wand rechts vom Fenster angebrachten Tafel.

Erstes Laistrygonenbild.

Links sieht man die Bucht, in welcher die Schiffe des Odysseus liegen, und darüber an dem graulichen Himmel drei geflügelte Windgötter, die in trompetenartige Instrumente stoßen. Sie stehen offenbar in Zusammenhang mit dem vorhergehenden verlorenen Bilde, welches den Sturm dargestellt haben

wird, der die Flotte des Odysseus nach der Abfahrt von der Insel des Aiolos überfiel. Weiter rechts erhebt sich ein hoher steiler Felsen, von dem ein schmaler Weg herabführt und unter dessen Abhang ein Bach dahinfließt. Die Tochter des Laistrygonenkönigs, die, einen Krug in der R., um Wasser zu schöpfen, den Felsweg herabschreitet, trifft am unteren Ende des Abhanges mit den drei Ithakesiern zusammen, die Odysseus abgeschickt hat, um das Land auszukundschaften. Da sie einem Riesengeschlechte angehört, ist sie beträchtlich größer gebildet als die Griechen. Die Geberde ihrer vorgestreckten l. Hand läßt deutlich erkennen, daß die Jungfrau auf die Fragen Bescheid giebt, die der vorderste der Griechen, nach der beigefügten Inschrift Antilochos, an sie richtet. Ein Fährmann, der links unten einen Nachen von dem Felsen abstößt, ist eine realistische Staffage, welche, wie die über ihm angebrachte Inschrift (*Αντα*) beweist, zur näheren Bezeichnung des Gestades dient. Weiter rechts ist unter dem Felsen eine Nymphe mit Krug und Schilfzweig gelagert. Wir haben in ihr vermutlich die Nymphe des unterhalb des Weges fließenden Baches zu erkennen und anzunehmen, daß der Maler sie in einiger Entfernung von ihrem Gewässer dargestellt hat, um die Anhäufung der Staffagefiguren in dem oberhalb des Baches vorhandenen Raume zu vermeiden. Auf einer ebenen Stelle des Felsens ruht ein Berggott. An dem Rande des Baches stehen zwei Schafe, während weiter oben eine Rinderherde ihrem Hirten folgt.

Zweites Laistrygonenbild.

Der Bach und die pastorale Staffage reichen aus dem vorhergehenden Bilde in dieses hinüber. Die letztere ist erweitert durch die Figur eines jünglingshaft gebildeten Pan (vgl. n. 395), der, mit der R. einen Hirtenstab aufstützend, auf einer Terrain-erhöhung sitzt, sowie durch eine neben ihm gelagerte Nymphe, Figuren, welche, wie die darüber angebrachte Inschrift (*Νομα*) beweist, zur Verdeutlichung der Weiden dienen. Weiter rechts sieht man auf und unter den Felsen die Laistrygonen, wie sie zum Angriff gegen die Griechen heraneilen. Sie werden dabei von ihrem König Antiphates angefeuert, der, bekleidet mit einem blauen Himation, ein Scepter in der L., mit erhobenem r. Arme vorwärtsschreitet. Rechts unten trägt ein Laistrygone einen getöteten Griechen auf dem Rücken und schleift einen anderen vermöge eines um die Beine gebundenen Seiles am Boden nach sich, während etwas weiter oben ein zweiter Laistrygone, im Wasser wattend, einen Griechen am Schopfe faßt.

An der r. Wand:

Drittes Laistrygonenbild.

Die Laistrygonen zerschmettern, indem sie Felsblöcke schleudern und mit Baumstämmen zuschlagen, die Schiffe des Odysseus. Die Berge, welche die Bucht umgeben, zeigen eine ebenso naturwahre wie ästhetisch ansprechende Bildung und Anordnung. Die Behandlung der Staffage ist höchst lebendig.

Übergangsbild.

Die l. Seite der Darstellung bezieht sich noch auf das Laistrygonenabenteuer. Vorn sieht man einen Laistrygonen, der mit beiden Armen einen Felsblock erhebt, um einen vor ihm liegenden Griechen zu zerschmettern, im Hintergrunde das Schiff des Odysseus, welches, mit vollem Segel fahrend, dem Verderben entrinnt. Rechts erhebt sich, durch eine schmale Meeresstrecke von dem Laistrygonengestade getrennt, das Eiland der Kirke, dessen Berge niedriger sind und sanftere Umrisse zeigen als die der vorhergehenden Bilder. Eine im Vordergrunde befindliche Gruppe dreier Frauen personifiziert nach der ihr beigefügten Inschrift (*Antea*) das Gestade. In den drei im Hintergrunde angedeuteten Figuren haben wir vermutlich Odysseus und zwei seiner Gefährten zu erkennen.

Das Kirkebild.

Links ist der Hof der Kirke dargestellt. Odysseus, der ankommt, um seine von der Zauberin in Schweine verwandelten Gefährten zu retten, tritt ein und wird von Kirke, die ihm die Thür geöffnet hat, am Eingange begrüßt. Rechts sieht man im Innern des Hauses Kirke, wie sie sich dem Odysseus, nachdem er ihren Zaubermitteln widerstanden hat, zu Füßen wirft und ihn beschwört, ihrer zu schonen. Das Bild weicht hier von der epischen Erzählung darin ab, daß es Odysseus sitzend darstellt, während der Held bei Homer, nachdem ihn Kirke vergeblich mit dem Zauberstabe berührt hat, aufspringt und mit gezücktem Schwert auf sie losstürzt.

Das nächstfolgende, beinah vollständig zerstörte Bild wird eine spätere Episode aus der auf Kirke bezüglichen Erzählung zum Gegenstand gehabt haben. Da es wenig wahrscheinlich ist, daß dieses Bild wie das vorhergehende Mittelbild einen architektonischen Hintergrund hatte, so könnte man beisehalber vermuten, daß es Odysseus darstellte, wie er an den Strand zurückgekehrt ist, um seine Gefährten nach dem Hause der Kirke zu führen, und dabei mit Eurylochos in Streit gerät.

An der 1. Wand zwischen der Eingangswand und dem Fenster:

Das erste Unterweltsbild.

Es ist das bedeutendste Bild in der ganzen Reihe. Links sieht man das Schiff des Odysseus mit vollem Segel auf das Felsenthor zufahren, welches den Eingang zum Hades bildet. Durch dieses Thor fällt ein breiter, fahler Lichtschein in die Unterwelt, die im Übrigen einen dunklen Ton zeigt. Die Umgebung des Felsens wie das Innere der Unterwelt sind reichlich mit hohem Schilfe bewachsen. Das Reich des Unterirdischen wird vorn durch das dunkelgrüne Gewässer eines Flusses, vermutlich des Acheron, abgeschlossen; daneben sitzt der Flusgott. Die Gestalt, welche auf dem von der Vorderseite des Felsenthores herabreichenden Abhange gelagert ist, scheint ein anderer Flusgott, etwa der Kokytos. In dem matt beleuchteten Teile der Unterwelt sieht man zwei Genossen des Odysseus um den geschlachteten Widder beschäftigt und vor ihnen Odysseus, wie er die Weissagungen des priesterlich gekleideten Teiresias anhört. Hinter dem Seher sind verschiedene Schatten gruppiert, welche größtenteils als weibliche erkennbar und von denen drei durch deutlich lesbare Inschriften als Phaidra, Ariadne und Leda bezeichnet sind. Auf dem darüber befindlichen Abhange sitzt trauernd der Schatten des auf der Insel der Kirke verunglückten Elpenor — auch dieser inschriftlich bezeichnet —, dem der Eingang in die Unterwelt versagt ist, da die Leiche noch unverbrannt und unbestattet im Hause der Kirke liegt.

Das zweite Unterweltsbild.

Die Breite des folgenden Bildes, auf dem sich die Darstellung der Unterwelt fortsetzt, ist etwa um die Hälfte geringer als die der vorhergehenden. Entweder befand sich von Haus aus an der betreffenden Stelle der Wand eine Thür, welche den Maler verhinderte, seine Darstellung weiter nach rechts auszudehnen, oder es wurde, nachdem die Gemälde bereits vollendet waren, dasselbst nachträglich eine Thür eingebrochen und dadurch die r. Hälfte des Bildes zerstört. Im Vordergrund sind vier Danaiden um einen Behälter gruppiert, den sie sich vergeblich mit Wasser anzufüllen bemühen (vgl. n. 379), ein Motiv, welches in der homerischen Beschreibung der Unterwelt keine Erwähnung findet und von dem Maler aus späterer Quelle beigefügt ist. Ob wir in der weiblichen Figur, welche oberhalb der Gruppe trauernd auf dem Boden sitzt, eine fünfte Danaide oder eine andere Bülserin zu erkennen haben, bleibt ungewiss. Rechts unter dem schräg vorspringenden Felsen liegt die riesige Gestalt des Tityos, dessen

Leib von zwei Geiern zerfleischt wird. Auf dem Felsen sieht man Sisyphos, wie er sich anstrengt, den Steinblock nach dem Gipfel emporzuwälzen, darüber einen Mann, der mit der R. eine Keule schwingend vorwärts eilt. Es würde nahe liegen, in der letzteren Figur Orion zu erkennen, der nach der epischen Schilderung in der Unterwelt jagt. Doch deuten die dürftigen Reste der beigefügten Inschrift auf einen anderen Namen.

Die Bilder sind vortrefflich publiziert von Woermann die antiken Odyseelandschaften vom esquilinischen Hügel, München 1876. Die ältere Litteratur hat Woermann in diesem Werke p. 2 und in seinem Buche „die Landschaft in der Kunst der alten Völker“ p. 322 zusammengestellt. Das zweite Laistrygonenbild außerdem bei Roscher Lexikon II 2 p. 1807, das erste Unterweltbild bei Woermann die Malerei des Altertums p. 118 Fig. 29 und bei Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 858 Fig. 939. Vgl. Mau Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompei p. 164—165. Römische Mittheilungen IX (1894) p. 213 Anm. 2.

An den unteren Theilen der Wände:

1001 Die Heroinen von Tor Marancio.

Diese Wandgemälde, die 1816 in der bei Tor Marancio (vor Porta S. Sebastiano) gelegenen, antiken Villa (vgl. Bd. I p. 1) gefunden wurden und nach der schlechten Orthographie wie den Buchstabenformen der darauf angebrachten Inschriften dem dritten Jahrhundert n. Chr. anzugehören scheinen, stellen eine Galerie von mythischen Verbrecherinnen aus Liebe dar, ein Cyklus, welcher offenbar in der alexandrinischen Zeit seine typische Feststellung erhalten hat. Sie sind roh ausgeführt, gehen aber auf vortreffliche Originale zurück, deren Erfindung wir ebenfalls im wesentlichen der alexandrinischen Kunst zuschreiben dürfen. Neben allen Figuren ausser einer (l. Wand n. 117) hat sich der von dem antiken Wandmaler beigefügte Name erhalten. Abgesehen von Myrrha (Rückwand n. 121) sind sämtliche Heroinen dargestellt, wie sie, von Liebesleidenschaft angetrieben, im Begriff stehen, eine schreckliche That zu begehen, aber unmittelbar vorher noch einmal über die Tragweite ihres Vorhabens nachdenken. Der Hauptreiz der Originale beruhte offenbar auf der feinen Individualisierung des Gesichtsausdruckes, die der Wandmaler natürlich entweder gar nicht oder nur in unvollkommener Weise wiedergegeben hat. Die schönsten Figuren sind die der Pasiphae (Rückwand n. 123) und der Skylla (r. Wand n. 126). Die erstere steht neben der Kuh, die Daidalos für sie gefertigt hat, damit sie ihre unnatürliche Leidenschaft für den von Poseidon gesendeten Stier befriedige; sie ist ähnlich aufgefasst wie auf dem Relief n. 990. Skylla war die Tochter des Nisos, Königs von Megara, dessen Leben und Herrschaft von der Erhaltung einer purpurnen oder goldenen Locke abhing, die sich mitten auf seinem Haupte befand. Als Minos auf seinem Zuge nach Athen Megara belagerte,

verliebte sich die megarische Königstochter in ihn, schnitt ihrem Vater jene Locke ab und übergab sie dem Minos. Infolgedessen wurde Megara von den Kretern erobert und Nisos hierbei getötet. Das Wandgemälde zeigt Skylla, wie sie, die verhängnisvolle Locke in der R., auf der Stadtmauer steht und mit einem Ausdrücke, in dem sich Liebessehnsucht und Melancholie mischen, nach dem Lager des Minos hinabblickt. Die übrigen inschriftlich bezeichneten Heroinen sind Kanake (l. Wand n. 118), Myrrha (Rückwand n. 121) und Phaidra (r. Wand n. 127). Kanake, die Tochter des Aiolos, entbrannte in verbrecherischer Liebe zu ihrem Bruder Makareus und gab sich aus Reue darüber selbst den Tod mit einem Schwerte, welches ihr Vater ihr zugeschickt hatte. Sie ist hier unmittelbar vor dem Selbstmorde dargestellt, wie sie, in trübes Nachdenken versunken, den r. Ellenbogen auf die l. Hand stützt und das Schwert in der R. nahe am Kopfe hält. Bei der Anlage der Figur hat der Künstler ein Motiv benutzt, welches schon der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts geläufig war und auf dem Relief n. 655 zur Darstellung einer Peliade verwendet ist. Myrrha hatte sich in ihren eigenen Vater, Kinyras, verliebt und, ohne daß derselbe sie erkannte, zwölf Nächte hindurch dessen Lager geteilt. Endlich erkannt, wurde sie von ihrem Vater mit gezücktem Schwerte verfolgt und auf ihr Flehen von den Göttern in einen Myrrhenbaum verwandelt. Das Wandbild stellt sie fliehend dar; den Vater, der sie verfolgt, muß man sich hinzudenken. Phaidra ist aufgefaßt, wie sie sich zum Selbstmord vorbereitet und in der krampfhaft geschlossenen Hand das Seil hält, welches ihrem Leben ein Ende machen soll. Die Figur, deren Inschrift verloren gegangen ist (l. Wand n. 117), scheint Byblis, die Tochter des Miletos, die sich in ihren Bruder Kaunos verliebte und infolge dessen durch Erhängen den Tod gab. Die r. Hand und der unverhältnismäßig lange Vorderarm sind moderne Restauration, und die Hand kann recht wohl ein auf den Tod der Heroine hinweisendes Attribut, einen Gürtel oder ein Seil, gehalten haben.

Raoul-Rochette peintures antiques inédites pl. I—V p. 397—401 (wo p. 397 not. 1 und p. 398 not. 1 die ältere Litteratur zusammengestellt ist). Biondi i monumenti Amaranziani T. II—VII. Pasiphae auch bei Brunn zwölf Basreliefs, Vignette zu n. 5 Daedalos und Pasiphae. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 245—247. Friedlaender über den Kunstsinn der Römer p. 28 Anm. 32. Ann. dell' Inst. 1869 p. 63—65. Im besonderen über Skylla: Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 198. Über Kanake: Arch. Zeitung XLI (1888) p. 55. Über Phaidra ebenda p. 41, p. 55. Über die mutmaßliche Byblis: Rhein. Mus. XXV (1870) p. 156.

An der r. Wand unten:

1002 Wandgemälde, die aldobrandinische Hochzeit.

Gefunden unter Clemens VIII. (1592—1605) auf dem Esquillin hinter S. Giuliano unweit des Gallienusbogens (Bartoli bei Fes

misc. I p. CCXLIX n. 96). Es gehörte zunächst dem Kardinal Cintio Aldobrandini, später dem Maler Camuccini, nach diesem dem Mercante di campagna Vincenzo Nelli, der es 1818 dem Papste Pius VII. verkaufte. Das Bild wurde zweimal in nachlässiger Weise restauriert. Infolgedessen enthalten sämtliche ältere Stiche wie die späteren auf diese Stiche gegründeten Publikationen mancherlei Ungenauigkeiten. Erst 1815 wurde das Bild einer gründlichen Reinigung unterzogen und von seinen Übermalungen befreit.

Das Gemälde stellt eine Hochzeit dar. Die Braut hat sich bereits in den Thalamos zurückgezogen und sitzt, gehüllt in einen großen weißen Mantel, der über ihren Kopf bis zum unteren Rande der Stirn vorgezogen ist, mit züchtig geneigtem Haupte auf dem hochzeitlichen Lager. In der neben ihr sitzenden weiblichen Figur, deren Haupt mit einem Myrtenkranze geschmückt und deren Oberkörper nackt ist, haben wir entweder die Liebesgöttin Aphrodite oder die Göttin der Überredung Peitho (vgl. n. 151) zu erkennen, welche dem Mädchen zuredet sich dem Bräutigam hinzugeben. Der letztere, ein kräftiger, stark gebräunter Jüngling, sitzt mit leuchtenden Augen auf der Schwelle des Brautgemaches und harret des Winkes, der ihm den Eintritt gestattet. Sein Haupt ist noch von dem aus Epheu und Blumen gewundenen Kranze umgeben, den er bei dem vorhergehenden Hochzeitsmahle trug. Links von der Mittelgruppe steht ein Mädchen ebenfalls mit nacktem Oberkörper, welches aus einem Fläschchen eine Flüssigkeit in eine muschelförmige Schale gießt, vermutlich eine der Chariten (Gratien), der es obliegt die Braut mit wohlriechendem Öle zu besprengen, während am l. Ende des Bildes drei um ein Wasserbecken gruppierte weibliche Figuren beschäftigt erscheinen, das Brautbad zuzurichten. Eine vollständig bekleidete Frau würdevollen Aussehens, die in der L. einen Fächer hält, offenbar die Mutter der Braut, prüft mit der R. die Temperatur des Wassers. Neben ihr stehen zwei noch nicht ganz ausgewachsene Mädchen, etwa Dienerinnen, von denen das eine aus einer Schale Wasser in das Becken nachgießt. Von der Basis, auf welcher dies Becken steht, hängt ein Handtuch herab. Die am r. Ende des Bildes angebrachte Gruppe vergegenwärtigt den Teil der Feier, welcher vor dem Hause der Braut stattfindet. Man sieht dem Bräutigam zunächst ein Mädchen, welches mit der R. einen ovalen Gegenstand, anscheinend eine Schale, über ein von einer hohen Stütze getragenes Becken hält. Die Darstellung entbehrt hier der nötigen Deutlichkeit; denn es bleibt ungewiß, was für eine Handlung das Mädchen mit der mutmaßlichen Schale vollzieht, ob sie dieselbe aus dem Becken herausnimmt oder im Begriff ist, sie hineinzulegen. Hingegen ist die Bedeutung der anderen beiden Figuren klar. Ein Mädchen

stimmt, die Lyra spielend, das Brautlied (epithalamium) an, während ein zweites, dessen Haupt mit einer Blätterkrone geschmückt ist, aufmerksam den Tönen lauscht. Ob wir in diesen beiden Figuren Freundinnen der Braut oder Musen zu erkennen haben, ist schwer zu entscheiden.

Offenbar bildete dieses Gemälde mit anderen entsprechenden Bildern eine Art von Fries. Die Ausführung ist handwerksmäßig. Doch zeichnet sich unser Gemälde vor der Durchschnittsmasse der aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit erhaltenen Wandmalereien durch die feine Abtönung und Harmonisierung der Farben aus. Die Komposition zeigt noch keine eigentlich malerische, sondern eine reliefartige Anordnung, die durch ihre Einfachheit, Klarheit und Anmut einen eigentümlichen Zauber ausübt. Wir erkennen darin noch den Reflex der maßvollen Stimmung, welche in den Werken der griechischen Blütezeit herrscht, und dürfen die Erfindung der Originalkomposition gewiss noch in vorhellenistischer Zeit annehmen. Die Mittelgruppe zeigt eine auffällige Übereinstimmung mit einer bei Myrina gefundenen Thongruppe; ebenso erinnern die Motive der stehenden Frauen und Mädchen an erhaltene Thonfiguren. Er beweist dies, daß jene Motive bereits im dritten Jahrhundert v. Chr. allgemein geläufig waren.

S. Bartoli *Admiranda* T. 58, 59. Böttiger und Meyer die *aldobrandinische Hochzeit*, Dresden 1810. Pistolesi III 37. Müller-Wieseler *Denkmäler der alten Kunst* I 43, 205. Woermann die *Malerei des Alterthums* p. 112 Fig. 28. Von Sybel *Weltgeschichte der Kunst* p. 364. Baumeister *Denkm. d. kl. Alterthums* II p. 872 Fig. 946 (vgl. p. 696). Petersen vom *alten Rom* p. 126 n. 108. Vgl. Winckelmann *Gesch. d. Kunst* VII 3 § 7. Braun *Ruinen und Museen* p. 839 n. 5. *Arch. Zeitung* XXXII (1875) p. 80—92, wo eine eingehende Kritik der älteren Publikationen gegeben ist. S. Reinach *Esquisses archéologiques* p. 212—214. *Jahrbuch des arch. Inst.* X, *arch. Anzeiger* 1895 p. 121. Roscher *Lexikon* II 2 p. 3263.

Das sogenannte Museo profano der Bibliothek.

Links vom Eingange:

1003 **Bronzekopf des Septimius Severus** († 211).

Bernoulli *röm. Ikonographie* II 3 p. 23 n. 11, p. 35.

Rechts vom Eingange:

1004 **Bronzekopf des Kaisers Caelius Balbinus** († 238).

Gefunden vor der Porta S. Sebastiano.

Man hat diese Deutung bezweifelt, weil dem Kopfe der kurzgeschnittene Bart fehle, den die Münzporträts des Balbinus zeigen.

Doch sind die kurzen Barthaare unter der Patina deutlich erkennbar.

Visconti Mus. Pio-Cli. VI 53. Bernoulli II 3 T. XXXV p. 128.

An der Rückwand:

1005 Bronzekopf des Augustus.

Ergänzt die Nase.

Der Kopf, welcher nach der Behandlung des unteren Halsabschnittes dazu bestimmt war in eine Panzer- oder Gewandstatue eingesetzt zu werden, gehört zu den schönsten Porträts des Augustus, die sich erhalten haben. Der Typus erinnert an denjenigen der Statue n. 5; doch erscheint der Kaiser stärker idealisiert und zeigt das Gesicht eine etwas länglichere Form als an jener Statue. Der Bronzekünstler hat das Zusammenlaufen der Augenbrauen angedeutet, welches Sueton (divus Augustus 79) als eine physiognomische Eigentümlichkeit des Augustus hervorhebt, eine Eigentümlichkeit, die an keinem marmornen Porträt dieses Kaisers nachweisbar ist, da die gleichzeitige Marmorskulptur in der Regel auf den plastischen Ausdruck der Brauen verzichtete.

Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d'agg. P p. 437, p. 449. Bernoulli röm. Ikonographie II 1 T. IV p. 31 n. 19, p. 55, p. 57.

1006 Bronzekopf des Nero.

Nero ist etwa fünfundzwanzig bis dreißig Jahre alt dargestellt. Wie mehrere Münzporträts, die den Kaiser auf dieser Altersstufe wiedergeben, zeigt auch dieser Kopf einen leichten Bartwuchs.

Bernoulli röm. Ikonographie II 1 T. XXIV p. 392 n. 6, p. 402.

An der 1. Seitenwand oben:

1007 Mosaik, Landschaft mit Tierstaffage.

Nach dem ältesten Gewährsmann (Furietti de musivis p. 44) ist dieses Mosaik nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, in der tiburтинer Villa des Hadrian, sondern auf dem Aventin gefunden.

Ein Löwe nähert sich einem Bache, um daraus zu saufen. Neben dem Bache liegt in einem Tümpel ein Wildschwein, während rechts unter einem Felsenthore ein Elefant steht. Im Hintergrunde fliehen ein Hirsch und eine Hirschkuh, die, wie es scheint, durch das Herannahen des Löwen von dem Bache weggescheucht worden sind.

Furietti de musivis Tab. 3. Foggini Mus. cap. IV p. 183, Vignette zu p. 397. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 61. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 337 n. 2.

An derselben Wand etwas weiter nach hinten:

1008 Mosaik, Guirlanden.

Es wurde im Oktober 1738 durch Alessandro Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar in einem hinter dem Rundsaale des kleinen Palastes gelegenen Zimmer gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152).

Drei Guirlanden aus Laub und Früchten hängen von einem blauen Bande herab, welches sie weiter unten umschlingt. Auf jeder der Guirlanden sitzt ein Vogel. Unten sieht man zwei Halme, auf deren jedem ein Schmetterling sitzt.

Furietti de musivis Tab. 5 p. 54. Foggini Mus. cap. IV p. 183. Penna III 62.

Das Thermenmuseum.

[Mariani e Vaglieri] Guida del Museo nazionale nelle Terme Diocleziane,
Spoleto 1896.

Der Hof.

Die Beschreibung beginnt mit den längs der linken Seitenwand aufgestellten Skulpturen.

1009 (1) Statue eines jungen Römers.

Ergänzt die untere Hälfte des Gesichts von der Nase abwärts, Stücke an den Fingern der r. Hand, der l. Unterarm mit dem benachbarten Teile des Schwertes — doch ist die l. Hand abgesehen von dem Zeigefinger und kleinen Stücken der anderen Finger antik —, der Schwertgriff bis auf das Mittelstück der Parierstange, die Zehen des r. Fußes.

Der junge Mann ist nach griechischer Weise dargestellt, nur bekleidet mit einem Himation, welches den unteren Teil des Körpers umgiebt und über den l. Unterarm geschlagen ist. In der L. hält er das Schwert. Die erhobene R. hat man sich auf einen Speer gestützt zu denken. Die Benennung als Tiberius ist unzulässig.

1010 (3) Statue einer Römerin.

Im Jahre 1880 wurde bei der Regulierung des Tiber in Trastevere unweit des Ponte Sisto und unmittelbar neben der aurelianischen Stadtmauer das inschriftlich bezeichnete Grab eines Gajus Sulpicius Platorinus und einer Sulpicia Platorina aufgedeckt. In der Mitte der Cella dieses Grabes fand man die beiden Statuen n. 1009 (1) und 1010 (3) am Boden liegend. Hiernach scheint es, daß die erstere jenen Sulpicius Platorinus, die letztere Sulpicia Platorina darstellte. Wie die Architektur und Dekoration des Grabes deuten auch der Stil der beiden Statuen, der Haarschnitt der männlichen und die Coiffüre der weiblichen Figur auf die Zeit des iulischen Kaiserhauses. Die Ausführung beider Statuen ist unbedeutend.

Notizie degli scavi 1880 p. 182—183, wo die weibliche Statue T. V n. 1 abgebildet ist.

1011 (5) Statue, sitzendes Mädchen.

Gefunden 1893 in dem sogenannten Stadium des Palatins.

Ein Mädchen sitzt in lässiger Haltung auf einem Felsen, mit über einander geschlagenen Beinen, die l. Hand aufstützend. Nach der darunter sichtbaren Bruchstelle scheint es nicht unmöglich, daß diese Hand ein Attribut hielt. Die Statue erinnert in der Auffassung wie in der Anlage an die vatikanische n. 271 und wird wie diese eine Nymphe oder eine andere ähnliche, zu der freien Natur in Beziehung stehende Figur darstellen. Im Jahre 1866 wurde in derselben Gegend des Palatins eine weibliche Statue entdeckt, welche der sogenannten Ariadne des Dresdener Museums entspricht und den Eindruck erweckt, als sei sie ein Gegenstück zu der im Thermenmuseum aufgestellten Figur gewesen. Dürfen wir annehmen, daß die beiden Typen als Gegenstücke erfunden sind, dann ist selbstverständlich die geläufige Erklärung der Dresdener Statue für Ariadne aufzugeben.

Monumenti antichi pubbl. dall' acc. dei Lincei V (1895) p. 77—78 Fig. 34, p. 82 b (wo jedoch fälschlich angegeben wird, daß diese Statue vor der der sog. Ariadne entsprechenden gefunden sei). Reinach répertoire II 2 p. 690 n. 6. Vgl. Römische Mittheilungen VIII (1893) p. 96 n. 8. Das mutmaßliche Gegenstück: Mon. ant. dei Lincei V (1895) p. 75—76 Fig. 33, p. 81 a. Reinach II 2 p. 690 n. 5. Vgl. Bull. dell' Inst. 1866 p. 163. Matz-Duhn I n. 835. Über die Dresdener Statue: Friederichs-Wolters Bausteine n. 1576.

1012 (6) Statuette eines Jünglings.

Gefunden bei der Grundlegung des Teatro nazionale an der Via nazionale.

Dargestellt ist ein Jüngling, welcher, das r. Bein vor-, das l. zurücksetzend, im Vorschreiten inne hält. Der etwas vorgebeugte Oberkörper und der abwärts gerichtete Blick beweisen, daß seine Aufmerksamkeit durch einen unter ihm befindlichen Gegenstand lebhaft erregt wird. Diese Aufmerksamkeit äußert sich auch in der Bewegung der Arme, von denen der r. stark zur Seite gestreckt, der l. wie es scheint gebogen war. Das viereckige Stück Stoff, aus welchem der Mantel besteht, ist auf dem Rücken bis zur Hälfte seiner Höhe geschlitzt; der sich links von dem Schlitz nach vorwärts erstreckende Teil war offenbar um den l. Vorderarm geschlungen und berührte mit seinem herabhängenden Zipfel den l. Oberschenkel an den beiden Stellen, an denen Ansatzspuren vorhanden sind. Eine weitere, unterhalb der l. Schulter sichtbare Ansatzspur könnte von einem Attribute, welches der Jüngling in der l. hielt, — beispielsweise einem Pedum — herrühren. Der Kopf der Statuette zeigt einen hellenistischen Typus. Wenn es sich demnach um eine von der hellenistischen Kunst geschaffene Jünglingsfigur handelt, welche, den Schritt hemmend, unter heftiger Erregung abwärts blickt, so wird man zunächst an Narkissos

denken, wie er, an der verhängnisvollen Quelle angelangt, seines Spiegelbildes gewahr wird. Vgl. n. 210.

1013 Statue einer Vestalin.

Die Vestalin ist erkennbar an der Binde (infula), die das Haar in fünf Windungen umgiebt. Näheres über die Vestalinnenporträts und ihre Tracht weiter unten Seite 201—202.

Jordan der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen T. VIII 3 p. 44. Reinach répertoire II 2 p. 660 n. 10.

1014 (9) Torso einer Statuette des Diomedes.

Vormals auf dem Palatin.

Die Statuette war eine sauber gearbeitete, verkleinerte Wiederholung eines im besonderen durch eine Münchener Statue bekannten Typus, welcher Diomedes darstellte im Begriff, das Palladium aus Troia fortzutragen, und über den bereits unter n. 736 das Nötige bemerkt wurde.

Furtwaengler Meisterwerke p. 316. Die Litteratur über den Typus unter n. 736.

1015 (11) Jünglingsstatue.

Ergänzt beinah der ganze Hinterkopf, der Hals abgesehen von dem hinteren Teile, die Nase, der r. Fuß mit dem daran ansetzenden Stücke des Stammes und dem darunter liegenden Teile der Plinthe, der obere Teil des l. Fußes.

Der Körper wurde in dem Tablinum der unterhalb Marino gelegenen Villa des Quintus Voconius Pollio, der Kopf an einer mehrere Meter von dem Tablinum entfernten Stelle derselben Villa gefunden. Doch scheinen sie zusammen zu gehören, da die beiden Brüche auf der Rückseite des Halses genau auf einander passen und auch die Ausführung hier wie dort gleichartig erscheint. Das Gesicht erinnert an einen bekannten Typus des Apollon.

Bull. della comm. arch. comunale 1884 T. XVII—XIX n. 11 p. 158, p. 315 n. 11. Vgl. Notizie degli scavi 1884 p. 107, p. 159. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 337.

1016 (13) Kopfloose Statue des Herakles.

Gefunden in der Villa des Voconius Pollio (vgl. n. 1015). Ergänzt der ganze r. Fuß, der l. abgesehen von dem hinteren Teile, beinah die ganze Plinthe.

Die Statue erinnert in ihrem Motive an die kolossale vatikanische Bronzestatue n. 806; doch ist ihr Körper etwas schlanker. Dafs sie auf ein Bronzeoriginal zurückgeht, beweist im besonderen die starke Herausarbeitung der Löwenhaut.

Notizie degli scavi 1884 p. 107. Bull. della comm. arch. com. 1884 p. 158. Röm. Mittheilungen VII (1892) p. 337.

1017 (14) Kopf eines hellenistischen Dichters.

Vormals im Museo Kircheriano. Ergänzt die Nase.

Er giebt den unter n. 476 besprochenen Typus wieder.

1018 (17) Statue des Apollon.

Gefunden in der Villa des Voconius Pollio (Notizie degli scavi 1884 p. 107). Ergänzt ein Stück am Schädel.

Nach der ruhigen, gesammelten Haltung und dem träumerischen Blicke scheint es, daß der Gott über ein musikalisches Motiv nachsinnend gedacht ist. Die fehlende Kithara war in die Vertiefung eingesetzt, welche man in dem auf dem Kessel des Dreifusses liegenden Gewandstücke wahrnimmt. Wie der erhaltene Rest des Oberarmes beweist, haben wir uns den l. Arm vorgestreckt, also zu der Kithara in Beziehung gesetzt zu denken. Doch sind hinsichtlich der Weise dieser Beziehung verschiedene Vermutungen zulässig. Die l. Hand kann auf dem Stege der Kithara gelegen oder ein Horn derselben angefaßt oder leicht in die Saiten gegriffen haben. Der abwärts reichende r. Arm hielt vermutlich das Plektron. Soweit die sehr mittelmäßige Ausführung ein Urteil gestattet, scheint unsere Statue auf ein etwa in dem zweiten Drittel des vierten Jahrhunderts geschaffenes Original zurückzugehen. Die Stilisierung der Haare wie der Falten und die freie Herausarbeitung der Dreifußstützen wie der sich um dieselben windenden Schlange lassen darauf schließen, daß dieses Original ein Bronzework war.

Bull. della comm. arch. comunale 1884 T. XVII—XIX n. 10 p. 158, p. 215 n. 10. Overbeck Kunstmythologie IV p. 192 n. 7. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 387.

1019 (19) Kopf eines Athleten.

Gefunden bei der Piazza Nicosia.

Nach dem stark vorgestreckten Halse liegt es nahe, anzunehmen, daß dieser sorgfältig ausgeführte Kopf von der Statue eines Läufers oder derjenigen eines Ringers herrührt, welcher auf den geeigneten Moment paßt, um einen ihm gegenüber befindlichen Gegner in möglichst vorteilhafter Weise anzufassen (vgl. n. 386, 590—592). Die Bildung des Gesichts erinnert an attische Typen des vierten Jahrhunderts, welche, wie es scheint, durch die argivische Kunst des vorhergehenden Jahrhunderts bestimmt waren und ihrerseits wiederum auf die Entwicklung des lysippischen Typus einwirkten.

Römische Mittheilungen VI (1891) p. 304 n. 2. Furtwaengler Meisterwerke p. 515 Anm. 4.

Helbig, Führer. II.

1020 (23) Kopfloze Statue der Hera.

Gefunden 1878 in dem sogenannten Stadium des Palatins.

Man hat die Statue für eine Wiederholung der Hera Borghese-Jacobsen (vgl. n. 35) erklärt. Doch gehört sie vielmehr zu den aus dieser Herafigur abgeleiteten Typen. Die Gewandmotive sind hier wie dort im wesentlichen die gleichen. Aber sie erscheinen an der auf dem Palatin gefundenen Statue in der effektvollen Weise und mit dem technischen Raffinement vorgetragen, über welche die Plastik erst seit der hellenistischen Zeit verfügte. Man beachte namentlich die Virtuosität, mit welcher der Bildhauer die auf der l. Seite herabreichenden Falten des Mantels herausgearbeitet hat. Dafs sich der Kopf unserer Statue von demjenigen der Hera Borghese-Jacobsen unterschied, beweisen die auf den Schultern erhaltenen Lockenenden.

Notizie degli scavi 1879 T. I 2 p. 40 (vgl. 1878 p. 93). Vgl. Matz-Duhn I n. 583. Furtwaengler Meisterwerke p. 117. Mon. ant. pubbl. dall' acc. dei Lincei V (1896) p. 77—78. Klein Praxiteles p. 64 n. 5.

1021 (35) Kopfloze Statue eines Athleten.

Gefunden an der Via Ostiensis. Ergänzt die untere Hälfte des l. Unterschenkels nebst dem darunter befindlichen Stücke der Plinthe.

Die Statue scheint, soweit ihre geringe Ausführung ein Urteil gestattet, ein Bronzeoriginal aus dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. wiederzugeben. Sie läfst sich in ungezwungener Weise nach Bildwerken ergänzen, welche siegreiche Athleten darstellen im Begriff sich mit der r. Hand einen Kranz aufzusetzen, während die l. einen Palmenzweig hält. Die auf der r. Schulter sichtbare Ansatzspur rührt offenbar von dem Bande (lemniscus) her, mit dem die Siegeskränze häufig verziert waren. Allerdings hat neuerdings ein Forscher geleugnet, dafs es im Altertum statuarische Typen siegreicher Athleten mit Palmenzweigen in der Hand gegeben habe. Doch wird diese Behauptung durch eine bei Formiae entdeckte Statue widerlegt, die sich in der Glyptothek von Ny-Karlsberg befindet. Sie giebt dasselbe Motiv wie die Figur des Stephanos (n. 786), jedoch in freierer Behandlung wieder und darf mit grofser Wahrscheinlichkeit auf ein peloponnesisches Bronzeoriginal etwa aus dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts zurückgeführt werden. Die gesenkte R. hält einen Palmenzweig, der, in flachem Relief dargestellt, an dem Unterarm anliegt.

Über das Motiv unserer Statue: Furtwaengler, Koerte, Milchhoefer archäologische Studien Brunn dargebracht (Berlin 1893) p. 62 ff. Dieselbe Restauration wird für eine andere Athletenfigur in den Röm. Mitth. VI (1891) p. 304 n. 3 vorgeschlagen. Die Statue von Ny-Karlsberg: Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg pl. 21, 22 p. 33—36. Arndt erklärt den Kopf für eine moderne Fälschung und

läßt es unentschieden, ob die Extremitäten ebenfalls modern oder, einer anderen antiken Statue angehörig, von dem Fälscher an den Torso angesetzt sind. Ich kann hier nicht auf diese Frage eingehen und bemerke nur, daß die r. Hand mit der Palme nach dem darauf abgelagerten Sinter einen entschieden antiken Eindruck macht.

An dem Ende des Ganges auf einer Granitsäule:

1022 (30) Büste des Geta († 212 n. Chr.).

Gefunden bei dem Baue des Finanzministeriums. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, der größte Teil des Kinnes. Die Zugehörigkeit der sicher antiken Büste scheint mir nicht über allen Zweifel erhaben.

Dieses Porträt wird, da es Geta als angehenden Zwanziger darzustellen scheint, kurz vor der Ermordung desselben gearbeitet sein.

Rückwand.

1023 (2) Kopf der Julia Domna († 217 n. Chr.).

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt der größte Teil der Nase.

1024 (3) Friesplatte vom Mausoleum des Hadrian.

Gefunden am 23. Oktober 1892 auf dem r. Tiberufer in dem unter Urban VIII. um das Castel S. Angelo gelegten Graben.

Das Relief, dessen Ausführung augenscheinlich auf eine Wirkung aus ansehnlicher Ferne berechnet ist, zeigt einen mit Bändern geschmückten Stierkopf, an dessen Hörnern je eine Guirlande befestigt ist. Beinahe vollständig erhalten hat sich die von dem l. Horne ausgehende Guirlande. Wir haben anzunehmen, daß beide Guirlanden mit den verlorenen Enden an Stierköpfen befestigt waren, welche dem erhaltenen Kopfe entsprachen. Der über der Biegung der Guirlande vorhandene Raum ist durch zwei über einander gelegte Schilde ausgefüllt, von denen der obere die Form der häufig den Amazonen gegebenen Pelta hat, der andere oval gebildet ist. Da die Platte in unmittelbarer Nachbarschaft des Mausoleums des Hadrian (heute Castel S. Angelo) gefunden wurde und alte Zeichnungen beweisen, daß in der Dekoration dieses Monumentes Stierköpfe und Guirlanden verwendet waren, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß unser Fragment von eben diesem Gebäude herrührt. Der Gedanke liegt nahe, daß es zu dem Frieze der darauf angebrachten Basis gehörte, auf der die Statue des Kaisers aufgestellt war. Bei diesem hohen Standorte erklärt sich die auffällige Erhabenheit des Reliefs in ganz natürlicher Weise.

Notizie degli scavi 1892 p. 426 Fig. 10 (von der hier angenommenen modernen Umarbeitung des Grundes kann ich keine Spur wahrnehmen). Römische Mittheilungen VIII (1893) p. 324.

1025 (4) Kopf des Meleagros.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt der vordere Teil der Nase, die Unterlippe, ein Stück am Kinne.

Der Kopf giebt denjenigen des unter n. 137 besprochenen Meleagrostypus wieder. Er ist hinsichtlich der Ausführung der vatikanischen Statue (n. 137) überlegen, steht aber beträchtlich hinter dem herrlichen, in der Villa Medici befindlichen Kopfe zurück.

Römische Mittheilungen IV (1889) p. 230 n. 14.

1026 (7) Mädchenstatue als Brunnenfigur.

Gefunden 1889 innerhalb der Ruinen eines umfangreichen, antiken Gebäudes, die auf den Prati di Castello unweit der eisernen Brücke zutage kamen.

Das Mädchen hat sich in einen weiten, faltenreichen Mantel gehüllt, der über den Hinterkopf gezogen ist und die Arme vollständig bedeckt. Der neben dem l. Beine angebrachte Krug bezeichnet die Statue als Brunnenfigur. Das höchst anmutige Motiv scheint von der früh-hellenistischen Kunst erfunden. Die gelungene Weise, in welcher der Schöpfer des Originals unter dem faltenreichen Gewande die Körperformen zur Geltung gebracht hatte, tritt auch in dieser dekorativen Kopie noch klar zutage. Die Oberfläche hat reichliche Spuren der ursprünglichen Polychromie bewahrt. Man erkennt deutlich, daß die Grundfarbe des Chitons blau war. Die Borten, welche dieses Gewand wie den Mantel abschließen, sind dunkelrot. An den Schuhen und an dem Krüge haben sich Reste gelber Farbe erhalten.

Notizie degli scavi 1889 p. 188—189.

1027 (10) Pallaskopf.

Vormals im Museo Kircheriano. Ergänzt die Spitzen des Helmvissiers, die Nase, Splitter an der Lippe.

Der Kopf erinnert an denjenigen des besonders durch die Pallas Giustiniani bekannten Typus (n. 52), zeigt jedoch etwas strengere Formen und einen weniger individuellen Ausdruck.

Furtwaengler Meisterwerke p. 593 Anm. 2.

1028 (12) Behelmter Jünglingskopf.

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Der Kopf scheint nach seinem Stile ein griechisches, wir dürfen vielleicht bestimmter sagen attisches Original etwa aus dem zweiten Drittel des vierten Jahrhunderts v. Chr. wiederzugeben. Der schneidige Ausdruck deutet auf einen jugendlichen Heros. Die unterhalb des Helmes hervortretende Lederkappe

findet Analogie in den Pallasköpfen korinthischer Münzen, deren Prägung im wesentlichen dem vierten Jahrhundert angehört.

Die korinthischen Münzen: British Museum Catal. of greek coins, Corinth pl. 2 n. 21, pl. 3 ff.

1029 (16) Frauenkopf mit Schleier.

Gefunden 1878 in dem sogenannten Stadium des Palatins. Ergänzt der vordere Teil der Nase und Splitter an der Oberlippe.

Er giebt unter trockener Ausföhrung den gleichen Typus wieder wie ein in Berlin und ein in Paris befindlicher Kopf, einen Typus, den ein Forscher neuerdings zu der Kunst des Kalamis in Beziehung gesetzt hat. Der Stil deutet ungefähr auf die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr., die drahtartige Behandlung der Haare wie die ansehnliche Tiefe, bis zu welcher die herabreichenden Teile des Schleiers unterhöhlt sind, auf ein Bronzeoriginal. Da der Schnitt wie der ernste, man möchte beinah sagen mürrische Ausdruck des Gesichtes und die Weise, in der das Haar angeordnet ist, einen eigentümlich individuellen Charakter zur Schau tragen, wird man in dem Kopfe ein Porträt, etwa einer Priesterin, zu erkennen haben. Die geläufige Deutung auf Aspasia ist unbegründet. In der vatikanischen Herme n. 289, zugegeben, daß dieselbe mit Recht auf die Geliebte des Perikles bezogen worden ist, findet sie keinerlei Stütze, da der Kopf dieser Herme verschiedene Züge und einen fortgeschritteneren Stil aufweist.

Römische Mittheilungen VIII (1893) p. 95 n. 1. Monumenti ant. pubbl. dall acc. dei Lincei V (1895) p. 80—81. Arndt la glyptothèque de Ny-Carlsberg p. 58. Das Berliner Exemplar: Beschreibung der ant. Skulpturen des Berliner Museums n. 605. Das Pariser: Clarac VI pl. 1082 n. 293. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 115.

1030 (18) Kopf eines hellenistischen Kriegers.

Gefunden bei den Tiberarbeiten.

Man erkennt deutlich, daß der Helm, obwohl der aus einem besonderen Stücke gearbeitete, obere Teil abhanden gekommen ist, eine der phrygischen Mütze entsprechende Form hatte. Ein derartiger orientalisierender Helm würde bei einem Römer befremden, erscheint dagegen ganz natürlich bei einem hellenistischen Krieger; denn wir wissen, daß sich der große Alexander und die Diadochen vielfach orientalischer Waffen- und Rüstungsstücke bedienten. Ebenso finden das scharf geschnittene Gesicht und der emphatische Ausdruck unter den hellenistischen Porträts zahlreiche Analogieen.

1031 (20) Bärtiger Kopf mit Lederhelm.

Gefunden in einer Kloake auf dem Esquilin unweit der für die Freigelassen und Sklaven der Statilii erbauten Kolumbarien. Ergänzt die Nase, das ihr benachbarte Stück der Stirn und das obere Ende des r. Schnurrbartes.

Ich bin außer stande zu entscheiden, ob dieser Kopf einen Idealtypus oder ein idealisiertes Porträt darstellt. Besonders charakteristisch ist an ihm der pileusförmige, offenbar aus Leder gearbeitete Helm. Vielleicht gelingt es einer eingehenden Untersuchung, aus diesem Attribute ein Kriterium für die Beurteilung des Kopfes zu gewinnen. Nach der strengen Stilisierung des Haupt- und Barthaars könnte man geneigt sein, ein griechisches Original aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. anzunehmen. Doch ist die Ausführung zu schablonenhaft, als daß sich daraus einigermaßen sichere Schlüsse ziehen ließen. Die Oberfläche hat mancherlei wie wohl stark verwaschene Spuren der ursprünglichen Polychromie bewahrt.

Brisio pitture e sepolcra scoperti sull' Esquilino T. 3 n. 10 p. 122, p. 134.

1032 (21) Behelmter Porträtkopf.

Gefunden gleichzeitig und an derselben Stelle wie n. 1031 (20). Ergänzt der die l. Seite des Schädels bedeckende Teil der Helmkappe nebst dem unterhalb desselben auf die Stirn herabreichenden Haarstreifen.

Dem Versuche, diesen Kopf für einen Idealtypus zu erklären, widerspricht der individuelle Charakter, welcher besonders in dem leisen Embonpoint des Gesichtes und in der seltsamen Anordnung des Bartes hervortritt. Die mit der Scheere kurz geschnittenen Locken des letzteren bedecken nicht nur die Wange und das Kinn sondern reichen bis auf den oberen Ansatz des Halses herab. Hiernach scheint es, daß wir in diesem Kopfe vielmehr ein mehr oder minder idealisiertes Porträt zu erkennen haben. Die sorgfältige, aber sich vielfach in das Kleinliche verlierende Ausführung deutet auf das zweite Drittel des dritten Jahrhunderts n. Chr. Bei zwei jener Zeit angehörigen Persönlichkeiten begegnen wir auch einer ähnlichen Anordnung des Bartes, bei Balbinus (vgl. n. 1004) und bei Gallienus (n. 1075).

Brisio a. a. O. T. 3 n. 12 p. 122, p. 134.

1033 (24) Kopf des Sophokles(?).

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt die Nase und die Lippen.

Ein Gelehrter hat nicht ohne Wahrscheinlichkeit in zwei plastischen Typen zwei Porträts des Sophokles erkannt, welche älter wären als der durch die lateranische Statue (n. 683) ver-

tretenen Typus. Das eine dieser Porträts könnte recht wohl noch zu Lebzeiten des Dichters geschaffen sein; das andere scheint in den ersten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts unter Benutzung des ersteren gestaltet. Beide Porträts tragen in höherem Grade der realen Erscheinung Rechnung als die lateranische Statue, welche den Dichter offenbar stark idealisiert. Der Kopf n. 1033 (24) ist eine Wiederholung des jüngeren von jenen beiden Porträts.

Über die beiden Porträts des Sophokles: Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 160—192; XI (1896) p. 170—172.

1034 (28) Büste eines Römers.

Gefunden bei den Tiberarbeiten.

Dieser Marmor scheint nach dem Stile, der Weise der Ausführung und der Form der Büste, einer Form, welche derjenigen der sogenannten Scipiobüste im kapitolinischen Museum (n. 491) entspricht, einen Mann aus der republikanischen Zeit darzustellen. Der Kopf ist von einer geradezu abschreckenden Häßlichkeit.

1035 (30) Bärtige Porträtsbüste.

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt der vordere Teil der Nase und das r. Schulterstück.

Diese Büste scheint nach ihrem Stile zur Zeit des Hadrian gearbeitet. Abgesehen davon, daß das Gesicht etwas jugendlicher erscheint, zeigt es eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Porträts, welche diesen Kaiser in der Fülle seiner Kraft darstellen (vgl. n. 305), und es fragt sich somit, ob wir nicht darin ein Porträt des Hadrian aus seinen ersten Regierungsjahren zu erkennen haben.

1036 (36) Porträt eines griechischen Philosophen.

Gefunden bei der Grundlegung des Monumentes für Victor Emanuel. Ergänzt die Nase.

Wie sich aus dem Halsabschnitte ergibt, war dieser bedeutende Kopf, an dem besonders die hohe, schmale Stirn und der lange, vom Kinne herabreichende Vollbart auffallen, dazu bestimmt, in eine Statue eingelassen zu werden. Er macht eher den Eindruck eines frei erfundenen als eines ikonischen Porträts. Die geringe Ausführung deutet frühestens auf den Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr. Man könnte an Pythagoras denken. Dieser Philosoph ist in ganzer Figur auf einem Contorniaten dargestellt. Die Züge des Gesichts sind bei der Kleinheit des Stempels nicht zu erkennen. Hingegen zeigt der Schädel deutlich eine ähnliche Form und der Bart eine ähnliche Anordnung, wie sie für den in Rede stehenden Marmorkopf bezeichnend sind.

Der lange Kinnbart wird auch von Martial als eine Eigentümlichkeit des Pythagoras hervorgehoben.

Der Contorniat: Sabatier description des médaillons contorniates pl. XV 1 p. 96. Martial. epigr. IX 48. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 78.

1037 (37) Relieffragment, Vorderseite eines Tempels.

Zuletzt in dem Atelier des Bildhauers Viti. Über die früheren Schicksale des Fragments: Matz-Duhn III p. 85.

Das Fragment zeigt die Vorderseite eines Tempels römisch-korinthischer Ordnung. Obwohl davon nur etwas mehr als die Hälfte erhalten ist, genügt dies doch, um zu erkennen, daß der Tempel zehn Säulen in der Front hatte. Der Giebelschmuck bezieht sich auf die Gründungsage der Stadt Rom. Genau in der Mitte ist Rhea Silvia gelagert; die beiden Beine und die eine Lanze haltende Hand, die sich rechts von ihr erhalten haben, rühren von Mars her, der zu der Jungfrau herabschwebte; links von ihr sieht man die Romulus und Remus säugende Wölfin und zwei Hirten, die sich ihr unter Geberden der Verwunderung nähern; in der l. Ecke des Giebels lagern ein Schaf und Widder. Zwei in ganz flachem Relief wiedergegebene Rutenbündel (*fascies*), welche man innerhalb der Säulenhalle, das eine zwischen der ersten und der zweiten, das andere zwischen der vierten und fünften Säule (von links) wahrnimmt, beweisen, daß auf dem unteren fehlenden Stücke des Reliefs eine Handlung dargestellt war, bei der Likatoren auftraten. Ein Gelehrter hat dieses fehlende Stück in dem unter n. 647 besprochenen Fragmente des lateranischen Museums nachgewiesen. Wir dürfen das Gebäude, welches auf dem in dem Thermenmuseum befindlichen Bruchstücke dargestellt ist, mit Sicherheit für den Tempel erklären, den Hadrian an der *sacra Via* der Venus und Roma erbaute, und demnach die Hauptfigur des lateranischen Reliefs auf denselben Kaiser beziehen. Die Untersuchung der Ruine hat ergeben, daß der Tempel der Venus und Roma zehn Säulen in der Front hatte. Er ist auf Münzen des Antoninus Pius abgebildet und zeigt hier eine ähnliche Fassade wie der Tempel auf dem in Rede stehenden Fragmente. Andere Münzen desselben Kaisers geben die beiden Hauptgruppen des Tempelgiebels in einer diesem Fragmente durchaus entsprechenden Weise wieder.

Raoul-Rochette monuments inédits pl. VIII 1 p. 85. Canina architettura antica, sezione III, T. XXXIII 1. Römische Mittheilungen X (1895) T. V p. 244—251. Petersen vom alten Rom p. 56 n. 41. Weitere ältere Litteratur bei Matz-Duhn III n. 8519.

1038 (41) Mosaik, Nillandschaft.

Gefunden 1858 auf dem Aventin bei S. Saba in der Vigna Macarani, heute Torlonia. Vormalig im Museo Kircheriano.

Es sind Anzeichen vorhanden, daß sich in Ägypten unter der Herrschaft der Ptolemäer eine Landschaftsmalerei entwickelte, welche den Nil und seine Umgebungen behandelte und Pygmäen als Staffagefiguren verwendete. Mit den zahlreichen Kultureinflüssen, welche die Weltstadt Alexandria nach dem Westen ausstrahlte, fand diese Kunstgattung auch in Italien Eingang. Das Interesse, welches man ihr in Rom entgegenbrachte, mag im besonderen dadurch gefördert worden sein, daß das alte Wunderland Ägypten, seitdem es durch die Siege des Octavian dem römischen Reiche einverleibt worden war, ein beliebtes Reiseziel der gebildeten Römer wurde. So begegnen wir seit dem Beginn der Kaiserzeit in den römischen Häusern häufig Wandgemälden und Mosaikfußböden, welche Nillandschaften darstellen.

Unser Mosaik zeigt links im Hintergrunde eine Mauer, über welche eine Palme und zwei hohe viereckige Türme emporragen. Vielleicht soll hierdurch eine von einer Mauer umgebene Villenanlage vergegenwärtigt werden; denn wir wissen, daß während der Kaiserzeit in den Villen vielfach Türme angebracht wurden, welche eine weite Aussicht gewährten. Rechts liegt, von Palmen beschattet, ein Gartenhaus ägyptisch-hellenistischen Stiles. Vor diesen Gebäuden fließt der Nil, aus dessen Gewässer Schilfstengel, Papyrusstauden und Lotuspflanzen emporragen. Ein Hippopotamos schreitet darin auf einen Nachen los, in dem sich zwei Pygmäenweibchen befinden, während von oben zwei Pygmäen mit geschwungenen Speeren auf das Ungeheuer zueilen. Ein dritter Pygmäe schreitet unterhalb des Hippopotamos einher, auch dieser mit einem Speer in der Rechten. Anstatt der Schilde bedienen sich diese drei Pygmäen der Oberstücke thönerner Amphoren, durch welche sie die 1. Arme durchgesteckt haben. Rechts unten sieht man ein zweites Hippopotamos und links ihm gegenüber ein Krokodil mit aufgesperstem Rachen, welches bereit scheint, mit dem ersteren den Kampf zu beginnen. Oberhalb des Hippopotamos schreitet ein Pygmäe, der in jeder Hand zwei gelbe Stäbchen hält, nach rechts, eine Figur, deren Beziehung zu den übrigen nicht mit der erwünschten Klarheit hervortritt. Über der Landschaft schweben zahlreiche Vögel. Die Felder, in welche der Rahmen des Bildes eingeteilt ist, sind mit Gruppen von scenischen Masken und Vögeln ausgefüllt, auch dieses Motive, welche, wie es scheint, der alexandrinischen Kunst ihren Ursprung verdankten.

Bull. dell' Inst. 1870 p. 80. De Ruggiero Catalogo del Museo Kircheriano I (Roma 1878) p. 265 n. 1. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 337. Über die ägyptische Landschaftsmalerei: Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 101, p. 302—303. Lombroso *L'Egitto al tempo dei Greci e dei*

Romani 2. ed. p. 11 ff. Über die Reisen nach Ägypten: Friedlaender Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II^s p. 92—93, p. 124 ff. Über die in den römischen Villen angebrachten Türme: Helbig a. a. O. p. 107. Masken und Vögel in der alexandrinischen Kunst: Abhandl. der phil.-hist. Classe der sächs. Ges. d. Wissenschaften XIV (1894) p. 449—452, p. 466—467.

Die rechte Seitenwand:

1039 (7) Kopf des Kaisers Balbinus ? († 238 n. Chr.).

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt die Nase, das Mittelstück des Schnurrbartes, der Hals; die Büste antik aber nicht zugehörig.

Da das Profil unvollständig erhalten ist, dürfen wir die Benennung nicht als gesichert betrachten. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit läßt sich ihr nicht absprechen; denn der Kopf entspricht in dem Gesamteindruck den Münzbildern des Balbinus (vgl. n. 1004) und der Stil wie die eigentümliche Anordnung des Bartes deuten entschieden auf die Zeit dieses Kaisers.

1040 (17) Kopf eines Diadochen (?).

Vormals im Museo Kircheriano.

Das Gesicht, an dem ein leiser Embonpoint auffällt, scheint für einen reinen Idealtypus zu individuell. Wir haben es demnach vermutlich mit einem idealisierten Porträt zu thun. Da die beiden auf der Vorderseite unweit der Binde angebrachten Löcher recht wohl zur Aufnahme kleiner marmorner oder metallener Hörner gedient haben können, so fragt es sich, ob nicht der Kopf einen Diadochen als „neuen Dionysos“ (vgl. n. 226) darstellt. Der Charakter der Physiognomie und der Stil scheinen der Zeit Alexanders des Großen oder der unmittelbar darauf folgenden Entwicklung vollständig angemessen. Die Anordnung des Haares entspricht derjenigen, welche wir an dem unter n. 137 behandelten Meleagros wahrnehmen.

1041 (25) Angeblicher Kopf des jüngeren Brutus.

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt ein Stück an der Stirn, der obere Teil des l. Auges, beinahe die ganze Nase.

Es stellt dieselbe Person dar wie das kapitolinische Exemplar n. 536, eine Person, in der ich nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Marcus Iunius Brutus sondern eine litterarische Gröfse, vielleicht den Dichter Vergilius, erkennen möchte.

1042 (29) Medelasarkophag.

Er war bereits gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Rom bekannt. Hierüber und über seine weiteren Schicksale vgl. Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II p. 215.

Links sieht man, wie die Kinder des Iason und der Medeia der Braut des ersteren, Glauke oder Kreusa, die verhängnisvollen Geschenke darbringen, welche den Tod der Jungfrau zur Folge hatten. Die Scene erscheint ähnlich behandelt wie auf dem vatikanischen Fragmente n. 332. Doch ist am l. Ende der Platte die Figur des Iason beigelegt, der die Knaben offenbar seiner Braut zugeführt hat. Die rechts folgende Scene zeigt die todbringende Wirkung jener Geschenke. Von wildem Schmerze gepeinigt, springt die Braut von der Bühne herab, auf welcher das Ehebett steht. Ihr Vater Kreon blickt ihr verzweifelt nach, mit der R. in seinen Haaren wühlend und den l. Arm vorstreckend. Hinter ihm stehen zwei Trabanten, der eine in unangemessen teilnahmsloser Haltung, während der andere mit der L. seine Chlamys erhebt, als wolle er angesichts des entsetzlichen Schauspiels sein Antlitz verhüllen; vor ihm liegt auf dem Boden sein Helm. Es folgt eine Scene, welche darstellt, wie sich Medeia zum Morde ihrer Kinder anschickt. Die zugehörigen Figuren haben stark gelitten, lassen sich aber mit Hilfe anderer besser erhaltener Sarkophagreliefs ergänzen. Medeia hält in der R. das blanke Schwert, in der L. die Scheide. Die vor ihr befindlichen Knaben sind sich der Gefahr, die ihnen droht, nicht bewußt, sondern streiten sich arglos um einen Ball. Der vordere Knabe springt, um seinem ihn verfolgenden Bruder zu entgehen, über eine jener Walzen, deren sich die Alten zur Ebenung des Bodens bedienten (vgl. n. 889), und hält den Ball mit beiden Händen weit von sich ab, während der andere beide Hände auf die Schultern des Bruders legt, um ihn festzuhalten. Am r. Ende der Platte sieht man Medeia, wie sie ihren Drachenwagen besteigt, um darauf das Weite zu suchen. Sie hat den einen der getöteten Knaben über die Schulter geworfen; die andere Leiche, von der nur das l. Bein und der r. Fuß sichtbar sind, liegt im Wagenkasten. Vor dem Gespann ist die Personifikation der Erde (Gaia, Tellus) gelagert, welche die R. mit einer bedauernden Gebärde erhebt. Die l. Schmalseite ist mit zwei Figuren verziert, die in verständnisloser Weise aus einer auf einem anderen Sarkophage angebrachten, die Hochzeit des Iason mit der Glauke oder Kreusa darstellenden Komposition herausgelöst sind. Iason libiert über einen brennenden Altar in Gegenwart eines Opfrierers (camillus. Vgl. n. 627), welcher eine Mulde mit Opfergaben hält. Das Relief der r. Schmalseite zeigt zwei in einer Unterredung begriffene Jünglinge, eine Scene, für welche eine befriedigende Erklärung noch nicht gefunden ist und die man versuchsweise auf eine Episode aus dem Argonautenmythos bezogen hat.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II T. LKV 201—201b p. 215—216.
 Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie II p. 2508 (n. 2)ff.

1043 (31) Friesplatte, Erosen eine Guirlande stützend.

Gefunden bei den Tiberarbeiten.

Wir sehen auf der Platte zwei nur zum Teil erhaltene Erosen, welche eine aus Blättern, Ähren und Früchten zusammengesetzte Guirlande stützen. Ähnliche Motive haben wir auf den anderen zu demselben Friesen gehörigen Platten voranzusetzen.

1044 (32) Kopf des Nero.

Vormals im Museo Kircheriano. Ergänzt die Nasenspitze, ein großes Stück auf der l. Seite des Schädels, das l. Ohr.

Vgl. n. 1006, 1064.

1045 (33, 38, 40) Drei Fragmente von Platten eines grossen Frieses.

Gefunden bei den Tiberarbeiten in der Gegend des Pons sublicius.

Das ursprüngliche Motiv läßt sich durch die Vergleichung der drei Fragmente feststellen. In der Mitte jeder Platte war ein lodender Weihrauchständer (Thymiaterion) und zu jeder Seite desselben eine Nike dargestellt, die einen Stier niedergeworfen hat. Nur eine der Siegesgöttinnen (Mn. 33) ist soweit erhalten, daß wir ihre Handlung einigermaßen deutlich erkennen können. Sie hat die r. Hand an die r. Seite des Stierhalses gelegt, während der nach dem l. Horne vorgestreckte l. Arm darauf schloß, daß sie damit dieses Horn anfaßte.

1046 (37) Kopf des Apollon.

Ergänzt der vordere Teil der Nase, beinahe die ganze Unterlippe, das Kinn, der Hals.

1047 (41) Kopf des Dionysos.

Ergänzt der vordere Teil der Nase und ein Stück der Unterlippe.

Die beiden dekorativ ausgeführten Köpfe sind nach Mitteilung der ältesten Kustoden des Museums bei den Tiberarbeiten gefunden. Sie rühren von Statuen her welche als Gegenstücke gearbeitet und als tragende Glieder in irgendwelche Architektur eingefügt waren. Auf jedem der beiden Köpfe sieht man noch einen Rest der Stütze, auf welcher der darüber angebrachte Architrav ruhte. Apoll ist durch den Typus des Gesichtes, die Anordnung des Haares und den in der Mitte mit einem Medaillon verzierten Lorbeerkranz (vgl. n. 225, 274) als Kitharöde charakterisiert, der Kopf des Dionysos von einer breiten, horizontalen Binde umgeben, über der sich auf der Vorderseite das Haar empor-

sträubt. Der letztere Typus wird ungleich besser, als durch das römische Exemplar, durch einen prachtvollen im Museum von Leiden befindlichen Kolossalkopf vergegenwärtigt, der, wie es scheint, aus Kleinasien stammt und deutlich den Charakter der hellenistischen Kunst zur Schau trägt. Der Ausdruck erscheint schwungvoll und von jenem derben Pathos durchdrungen, dem wir in der pergamenischen Plastik begegnen. Da der Leidener Kopf auf dem Schädel eine kreisförmige Eintiefung zeigt, die recht wohl zur Aufnahme einer Stütze gedient haben kann, so fragt es sich, ob nicht auch die Statue, zu welcher jener Kopf gehörte, als Telamone funktionierte.

Der Leidener Kopf: Mon. dell' Inst. II 41, 1; Ann. 1387 p. 151—153. Maller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 31, 345. Vgl. Furtwaengler die Sammlung Sabouroff, Text zu den Sculpturen T. XXIII.

Eingangswand.

1048—1054 (16, 18, 22, 24, 30, 34, 38) Sieben Porträtthermen von Cirkuskutschern.

Gefunden vor Porta Portese unweit der Eisenbahnstation von Trastevere. Sie waren hier alle sieben neben einander auf einem mit Muscheln verzierten Sockel aufgestellt.

Diese sieben Hermen sind zwar von verschiedenen Bildhauern gearbeitet, scheinen aber nach Stil und Haarschnitt alle derselben Zeit und zwar der Zeit des iulischen Kaiserhauses anzugehören. Vier von ihnen (Museumsnummern 22, 24, 34, 38) sind durch die um die Brust gelegten Zügel (vgl. n. 341, 1159) als Porträts von Cirkuskutschern (*agitatores circenses*) charakterisiert, und wir dürfen solche Porträts auch in den drei anderen Exemplaren erkennen, die dieses Attributes entbehren (Mn. 16, 18, 30), da es sicher ist, daß die sieben Hermen eine zusammengehörige Gruppe bildeten. Die Betrachtung der Köpfe lehrt, was für verschiedenartige Individuen jener während der Kaiserzeit hoch gefeierten Berufsklasse angehörten. Die Herme Museumsnummer 22 ist augenscheinlich das Porträt eines Vollblutitalikers. Sie zeigt eine Philisterphysiognomie, wie wir ihr häufig auf gleichzeitigen römischen Grabsteinen begegnen, und die großen häßlichen Ohren, welche für den altrömischen Typus bezeichnend waren (vgl. n. 630). In schroffstem Gegensatz zu diesem Porträt steht das unter den sieben Hermen am besten ausgeführte Exemplar Mn. 18. Das feine Gesicht läßt darauf schließen, daß dieser junge Mann einem von alter Kultur durchdrungenen Volke entsprossen und etwa aus dem hellenistischen Osten nach Rom gekommen war. Die offenbar mit dem Brenneisen (*calamistrum*) gedrehten Löckchen, welche, in parallele Streifen angeordnet, den Schädel bedecken,

kennzeichnen ihn als einen vollendeten Stutzer. An Mn. 24 fällt der bornierte Ausdruck, an Mn. 38 die gemeine Gesichtsbildung auf.

Notizie degli scavi 1889 p. 246 n. 21—27. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 237—238, VII (1893) p. 331. Über die gebrannten Locken: Marquardt-Man das Privatleben der Römer p. 147 Anm. 7, p. 601, p. 605 Anm. 7.

1055 (25) Kopf des Ares.

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt die Superciliarknochen, die oberen Augenlider, der größte Teil der Nase, die Lippen, ein Stück am Kinne.

Der gut gearbeitete Kopf rührt von einer Wiederholung eines am besten durch eine Pariser Statue bekannten Typus her, dessen Erfindung man nicht ohne Wahrscheinlichkeit dem Alkamenes, einem Schüler des Pheidias (vgl. n. 67), zugeschrieben hat. Jedemfalls deutet der Stil auf das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr.

Römische Mittheilungen VI (1891) p. 239. Über den Typus vgl. besonders Furtwaengler Meisterwerke p. 121—122; über Statuenkopien im Altertum I p. 42—45 (Abb. d. bayer. Ak. I. Cl. XX. Bd. III. Abth. p. 566—569). Robert Votivgemälde eines Apobaten (Halle 1895) p. 21 ff. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 124 ff.

1056 (29) Männlicher Porträtkopf.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt die Nase.

Im britischen Museum befindet sich eine Kolossalstatue, welche den 350 v. Chr. gestorbenen, karischen König Maussollos darstellt. Sie gehörte zu dem Grabmonumente, welches diesem König von seiner Gattin Artemisia bei Halikarnass errichtet und dessen plastischer Schmuck von Skopas im Verein mit mehreren anderen athenischen Künstlern ausgeführt wurde. Der in Rede stehende Kopf zeigt in dem Stile, in so weit es sich bei der stark abgeputzten Oberfläche beurteilen läßt, wie in der Anordnung des Haares eine so auffällige Ähnlichkeit mit demjenigen jener Statue, daß die Frage berechtigt scheint, ob er nicht das Porträt einer derselben Zeit angehörigen Persönlichkeit ist.

Die Statue des Maussollos: Overbeck Geschichte d. griech. Plastik II⁴ p. 101 Fig. 169; Litteratur p. 111 Anm. 16—20.

1057 (35) Porträtkopf einer römischen Matrone.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt die Nase und Splitter an den Lippen.

Die Matrone ist mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel dargestellt. Ihre Gesichtsbildung unterscheidet sich in auffälliger Weise von derjenigen, welche wir an den Porträts römischer Frauen wahrzunehmen gewöhnt sind. Sie erinnert vielmehr an einen Typus, wie er nicht selten ältlichen Engländerinnen zu eigen ist. Der Stil deutet auf das vorgerückte zweite Jahrhundert n. Chr.

Dafs damals die gewellte Haarfrisur üblich war, mit der diese Matrone ausgestattet ist, beweist z. B. die unter n. 695 besprochene Hateriabüste.

1058 (39) Kolossalkopf eines Römers.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt die Nase, das r. Ohr, die Unterlippe.

Die Weise, in welcher der untere Abschnitt des Halses zugehauen ist, beweist, dafs der Kopf in eine Statue eingelassen war. Die kolossalen Dimensionen und der Umstand, dafs noch ein zweites Exemplar bekannt ist (Ende der siebziger Jahre bei Francesco Martinetti), lassen darauf schliessen, dafs es sich um einen Mann von Bedeutung handelt. Der Stil und der Haarschnitt deuten auf den Anfang der Kaiserzeit. Bezeichnend für den Charakter des Mannes sind der scharf beobachtende Blick und der sarkastische Zug, welcher den Mund umspielt.

Die an der Eingangswand des Hofes gelegenen Zimmer.

Eingang D.

Die Gegenstände, welche in den beiden durch diesen Eingang zugänglichen Zimmern ausgestellt sind, gehören nicht in den Rahmen des Führers. Sie stammen aus einer umfangreichen Nekropole, die 1875 bei Castel Trosino im Gebiete von Ascoli Piceno entdeckt wurde und von einem der nördlichen Völker herrührt, welche das weströmische Reich über den Haufen warfen. Man wird dabei zunächst an die Longobarden denken. Die in dem ersten Zimmer aufbewahrten Fundgruppen gehören, wie die zahlreichen Waffen beweisen, Gräbern von Kriegern, diejenigen des zweiten Zimmers, in denen der weibliche Schmuck reichlich vertreten ist, Gräbern von Frauen an. Einen chronologischen Anhaltspunkt bieten unter den weiblichen Schmuckstücken goldene Halsbänder dar, in die Goldmünzen oströmischer Kaiser, besonders des Justinianus, eingefügt sind. Die sorgfältiger ausgeführten Manufakten zeigen byzantinischen oder einen dem byzantinischen nahe verwandten Stil. Die Erörterung der Frage, inwieweit sie in byzantinischen oder barbarischen Werkstätten gearbeitet sind und inwieweit der byzantinische Stil in den letzteren Modifikationen erfahren hat, mufs notwendig einem Fachgelehrten vorbehalten bleiben.

Notizie degli scavi 1895 p. 35—39.

Eingang H.

Das diesem Eingange zunächst liegende, mittlere Zimmer.

1059 (8) Kopf der Sabina, Gattin des Hadrian.

Gefunden bei dem Baue des Monumentes von Victor Emanuel Ergänzt der vordere Teil der Nase.

1060 (7) Kopf des Antoninus Pius.

Gefunden in Formiae (heute Formia, vormalig Mola di Gaeta). Bei dem Kunsthändler Eliseo Borghi erworben. Ergänzt die Nasenspitze.

Die Ausführung ist vortrefflich. Der Kopf gehört zu den besten Porträts des Antoninus Pius, welche sich erhalten haben.

1061 (6) Männlicher Kolossalkopf.

Vormalig auf dem Palatin.

Der Stil und die Anordnung des Haares wie des Bartes deuten auf den Übergang vom zweiten zum dritten Jahrhundert n. Chr. Der Kopf erinnert an die Porträts des Clodius Albinus (vgl. n. 188); doch zeigen die letzteren eine etwas klobigere Nasenspitze und einen etwas kürzeren Bart.

1062 (5) Kopf der Livia (?).

Vormalig auf dem Palatin.

Es sind jetzt zwei sichere Marmorporträts der Livia nachgewiesen, ein Kopf in der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen, welcher die Kaiserin etwa 40 Jahre alt, und eine Statue des Neapler Museums, welche sie als vorgerückte Fünzfziglerin darstellt. Der Kopf n. 1062 zeigt eine unverkennbare Ähnlichkeit mit diesen beiden Porträts; nur sind an ihm das Kinn und die unteren Backenknochen etwas weniger kräftig entwickelt. Doch fragt es sich, ob man nicht diese Abweichung dem Ungeschieke des diesen Kopf ausführenden Bildhauers zuschreiben darf. Hält man die Deutung auf Livia für zulässig, dann würde der Kopf eine Mittelstellung zwischen den beiden genannten Porträts einnehmen. Er würde die Kaiserin ällicher als das Jacobsensche Exemplar, an welches es in der Anordnung der Haare erinnert, hingegen jünger als die Neapler Statue darstellen. Die Ausführung ist sehr unbedeutend; die Oberfläche hat durch Abputzen mit Säuren stark gelitten.

Vermutlich identisch mit Matz-Duhn I n. 2043. Vgl. Bernoulli röm. Ikonographie III p. 185 n. 15, p. 378. Der Jacobsensche Kopf: Römische Mittheilungen II (1887) T. I p. 3—13. Die Neapler Statue: Röm. Mitth. VII (1893) p. 228—229.

1063 (4) Marmorstatue des Dionysos.

Gefunden 1881 in der sog. griechischen Bibliothek der tiburtiner Villa des Hadrian (Notizie degli scavi 1881 p. 105—106. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 151). Ergänzt der vordere Teil der Nase, ein Stück am Kinne, die freistehenden Pfortenteile der Nebris, der Daumen, der Zeigefinger und Stücke an den übrigen Fingern der l. Hand, der l. Unterschenkel, der Stamm mit Ausnahme des obersten an dem Schenkel anliegenden Endes, das unter dem l. Beine und das unter dem Stamme befindliche Stück der Plinthe. Der l. Unterschenkel ist falsch ergänzt. Er war, wie man aus den Umrissen der Kniebeugung ersieht, mit voller Sohle seitwärts aufgesetzt.

Dafs Dionysos dargestellt ist, beweist die um die Brust gelegte Nebris wie die Bildung des Körpers, der zwar einen kräftigen Bau, aber allenthalben eine weiche Fleischdecke zeigt und in der Behandlung des Halses, des Rückens wie des Gesäßes geradezu an weibliche Formen erinnert. Doch sind die Übergänge von den entschieden männlichen zu den in das Weibliche hinüberspielenden Teilen noch in sehr unvollkommener Weise vermittelt und wird demnach das Original unserer Statue zu den ältesten Versuchen gehört haben, welche die griechische Kunst unternahm, um den Typen jugendlicher Götter durch eine derartige Charakteristik einen neuen Reiz zu verleihen (vgl. n. 335, 544). Das Attribut der fehlenden Rechten war vermutlich ein großer zweihenkeliger Becher (Kantharos); von ihm rühren die Ansatzspuren her, die man an dem oberen Ende des r. Oberschenkels wahrnimmt. Die Ausführung deutet auf hadrianische Zeit. Sie ist nicht überall vollständig zu Ende gebracht, wie namentlich die fünf kleinen Kopierpunkte beweisen, die der Bildhauer am Kopfe stehen gelassen hat. Dafs das Original eine Bronzefigur war, ergibt sich aus der Unterhählung der Nebris wie aus der an die Ciselier-technik erinnernden Weise, in der die Haare des Gottes und diejenigen der Nebris wiedergegeben sind. Unter der Voraussetzung eines Bronzeoriginals erklärt es sich auch, dafs der Bildhauer in der Behandlung der Augen von der zu seiner Zeit bei Idealtypen üblichen Formgebung abwich und die Iris durch einen scharf eingerissenen Kreis, die Pupille durch eine starke rundliche Vertiefung ausdrückte. Offenbar wollte er hierdurch die aus verschiedenen Materialien gearbeiteten Augen einer Bronzestatue (vgl. n. 1117) möglichst getreu wiedergeben. An dem Originale fehlte selbstverständlich der an dem r. Beine der Marmorkopie angebrachte Stamm, welcher, wenn man die Statue von der r. Seite betrachtet, den Fluß der Linien auf das empfindlichste beeinträchtigt. Die Annahme, dafs die Statue nach einer Figur des Myron kopiert sei, ist vollständig haltlos. Ebenso dürfen wir die Vermutung, dafs es sich um einen von Polyklet oder von einem seiner unmittelbaren Schüler geschaffenen Dionysostypus handle, als widerlegt betrachten. Der eigentümliche Charakter der Statue beruht im besonderen darauf, dafs sie, wenn wir den l. Unterschenkel richtig ergänzen, das in der vorpolykletischen Entwicklung der peloponnesischen Plastik übliche Standmotiv (vgl. n. 264), dabei aber eine Formgebung aufweist, welche erst in dem vorgerückten vierten Jahrhundert v. Chr. zur Anwendung kam. Man betrachte z. B. den antiken rechten Fuß und wird finden, dafs sich seine Behandlung nicht wesentlich von derjenigen unterscheidet, welche den Füßen praxitelischer Figuren zu eigen ist. Der

Kunstcharakter der Statue würde demnach recht wohl auf Euphranor passen, der, geboren in Korinth, ein Schüler der Argivers Aristeides war, aber auch für Athen arbeitete und dessen Thätigkeit ungefähr zwischen 375 und 330 v. Chr. fiel. Infolge dessen hat ein Forscher als Original eine Dionysosstatue des Euphranor angenommen, von der sich nach einer auf dem Aventin entdeckten Inschrift eine Kopie in Rom befand. Doch vermissen wir leider an unserer Statue die Proportionen, welche die Überlieferung als für die Figuren des Euphranor bezeichnend hervorhebt (vgl. n. 52).

Mon. dell' Inst. XI 51, 51a; Ann. 1883 p. 136 ff. Roscher Lexikon I 1 p. 1137—38 Fig. 17. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 354 Fig. 180. Reinach répertoire II 1 p. 117 n. 4. Vgl. Arch. Zeitung XL (1883) p. 178. Friederichs-Wolters Bausteine n. 590. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Text zu T. VIII—XI Museo italiano di antichità classica III p. 761, p. 777—79, p. 783. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 238—239. Furtwaengler Meisterwerke p. 581—583.

1064 (2) Kopf des Nero.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt der größte Teil des Hinterkopfes, die Nasenspitze, ein großes Stück auf der r. Seite des Halses, Splitter an den Ohren und am Kinne.

Der Kopf ist das beste Marmorporträt des Nero, welches sich in Rom befindet.

Matz-Duhn I n. 1829. Bernoulli röm. Ikonographie II 1 p. 393 n. 7, p. 397 Fig. 57, p. 402, p. 408.

1065 (1) Kolossalkopf des Caligula mit über den Hinterkopf gezogener Toga.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an den Lippen und die längs der Wangen wie die über den Hals herabreichenden Teile des Mantels.

Der Kopf stimmt in allen wesentlichen Formen derartig mit den sicher beglaubigten Porträts des Caligula überein, daß über seine Deutung kein Zweifel obwalten kann. Wenn er ein vorgerückteres Alter zu bekunden scheint als diese Porträts, so erklärt sich dies daraus, daß die unteren Augenlider schärfer umrissen sind und das Kinn eine etwas stärkere Entwicklung zeigt. Der Bildhauer konnte nicht umhin diese Teile nachdrücklich hervorzuheben, sollten sie bei der ansehnlichen Höhe, für welche der Kopf berechnet war, gehörig zur Geltung kommen. In einer solchen Höhe betrachtet, wird sich der Kopf von den gewöhnlichen Porträts des Caligula kaum wesentlich unterscheiden haben.

Matz-Duhn I n. 1830 (hier fälschlich auf den jüngeren Drusus gedeutet). Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 170 n. 10.

Das links von dem mittleren Raume liegende Zimmer.

1066 (2) Statuenfragment, Kopf eines sterbenden Persers.

Gefunden um 1867 auf dem Palatin.

Da die auf dem Hinterkopfe vorhandenen Ansatzspuren nur von einer Plinthe herrühren können, haben wir anzunehmen, daß dieser Kopf zu einer Figur gehörte, die liegend dargestellt war. Und in der That wirkt er viel nachdrücklicher, wenn man ihn in eine horizontale Richtung bringt und von oben betrachtet. Der Gesichtstypus und die das Haupt bedeckende Tiara deuten auf einen Perser. Der Prozeß des Sterbens ist in meisterhafter Weise vergegenwärtigt. Die Augen sind bereits halb geschlossen und die Stirnmuskeln konvulsivisch verzogen; der geöffnete Mund scheint soeben den letzten Odem auszuhauchen. Dabei aber läßt das Antlitz noch die Nachwirkung des zornigen Trotzes erkennen, den der Mann während des vorhergehenden Kampfes empfand. Der Marmor scheint derselbe wie der, dessen sich die pergamenischen Bildhauer bedienten (vgl. n. 548). In der Auffassung und in dem Stil, besonders in der Behandlungsweise der Haare, bekundet der Kopf eine enge Verwandtschaft mit den von diesen Bildhauern geschaffenen Barbarentypen (n. 106, 548, 929). Hier nach spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Figur, von welcher dieser Kopf herrührt, in einem pergamenischen Atelier gearbeitet ist.

Bull. dell' Inst. 1867 p. 140. Ann. dell' Inst. 1871 p. 238 not. 31. Matz-Duhn I p. 349 n. 1190.

1067 (3) Überlebensgroßer Kopf der Aphrodite.

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt die Nasenspitze.

Aphrodite ist erkennbar an dem zu einem leisen Lächeln geöffneten Munde wie an dem sehnächtigen Ausdruck der mandelförmigen, nicht vollständig aufgeschlagenen Augen. Da das Gesicht eine gewisse Verwandtschaft mit demjenigen der knidischen Aphrodite (vgl. n. 324) aufweist, so dürfen wir als Original die Schöpfung eines dem Praxiteles nahe stehenden Künstlers annehmen. Wie die längs des Schädels angebrachten Eintiefungen beweisen, war das Haar von einer metallenen Stephane umgeben, welche, am Hinterkopfe sehr schmal, nach der Stirnseite zu breiter wurde. Sie griff hinten in die in den Zopf eingebohrten Löcher ein und war mit ihrem schmalen Teile in die Rille eingelegt, welche sich durch das zurückgestrichene Haar hinzieht. Zwei auf jeder Seite des Halses angebrachte Löcher dienten offenbar zur Befestigung je einer nach den Schultern herabreichenden Locke. Durch die oberen Teile der beiden Locken wurden die

Stellen bedeckt, welche der Bildhauer hinter den Ohren unbearbeit gelassen hatte.

Monumenti antichi pubbl. dall'Accademia dei Lincei VIII (1898) p. 83—86 Fig. 1, 2, p. 87.

1068 (4) **Kopflose weibliche Statue.**

Gefunden auf dem Palatin oberhalb der Kirche S. Anastasia (Bull. dell'Inst. 1862 p. 233).

Der Typus der vortrefflich ausgeführten Statue scheint aus demjenigen der unter n. 959 besprochenen Aphroditefigur abgeleitet. Der Stil und die Anordnung des Gewandes stimmen hier wie dort im wesentlichen überein. Auch die Statue des Thermenmuseums zog mit der einen Hand den Mantel über die Schulter empor. Hingegen hielt sie in der anderen Hand kein Attribut. Vielmehr ergibt sich aus dem hinter dem r. Beine sichtbaren Bruche des Mantels auf das deutlichste, daß sie mit der r. Hand einen Zipfel dieses Gewandes in einer etwa der Mitte des Oberschenkels entsprechenden Höhe anfaßte. Sie war also dargestellt im Begriff ihren Mantel zurecht zu rücken. Außerdem beweisen zwei Ansätze, der eine auf der l. Schulter, der andere auf dem r. Schulterblatte, daß auf jeder Seite des Halses eine Locke nach der Schulter herabreichte, ein Motiv, dem wir an keiner Wiederholung des verwandten Aphroditetypus begegnen. Ein Gelehrter hat für unsere Statue die ansprechende Deutung auf Charis vorgeschlagen.

Brunn-Bruckmann-Arndt Denkmäler n. 474. Reinach répertoire II 1 p. 332 n. 3. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 86 n. 2. Mats-Duhn I p. 189 n. 717. Furtwaengler Meisterwerke p. 117 Anm. 8. Arndt und Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie II p. 40 n. 498. Klein Praxiteles p. 60.

1069 (5) **Kolossalstatue des Apollon.**

Die antiken Teile wurden zu verschiedenen Zeiten im Tiber zwischen dem Ponte Palatino und den Bagni di Donna Olimpia gefunden (Notizie degli scavi 1891 p. 287—288). Ergänzt der ganze r. und die untere Hälfte des l. Unterschenkels, das unterste Drittel des Stammes, die Plinthe.

Wiewohl die Oberfläche stark durch die Feuchtigkeit gelitten hat, erkennt man doch deutlich, daß die Statue ein hochbedeutendes Original in stilgetreuer Ausführung reproduziert. Die besser erhaltene Rückseite giebt von der großartigen Formengebung einen deutlicheren Begriff als die Vorderseite. Der Gott läßt den Körper auf dem l. Fuße ruhen, während der r. mit gebogenem Knie etwas vor und zur Seite gesetzt ist. Der oberhalb des r. Knies sichtbare Ansatz beweist, daß der abwärts gestreckte r. Arm ein Attribut hielt. Man hat vermutet, daß dieses Attribut ein Bogen gewesen sei. Doch würde ein derartiger

langer und dünner Gegenstand nach allen Analogieen, aus einem besonderen Stücke gearbeitet, in die r. Hand eingefügt gewesen sein und demnach auf dem Oberschenkel keine Ansatzspuren hinterlassen haben. Wir werden demnach für die r. Hand ein voluminöseres Attribut, etwa einen mit Binden (*στέμματα*) behangenen Lorbeerzweig (vgl. n. 164), anzunehmen haben. Das Gesicht ist, der Richtung des seitwärts gestreckten l. Armes folgend, etwas geneigt und bildet mit seinem mild-freundlichen Ausdruck einen reizvollen Gegensatz zu der imponierenden Gestalt. Der Stil, welcher noch einzelne archaische Reminiscenzen aufweist, deutet auf die der höchsten Kunstblüte unmittelbar vorhergehende Entwicklung. Verschiedene Eigentümlichkeiten finden in Typen des Pheidias Analogie. Die Statue hat mit dem olympischen Zeus dieses Meisters (vgl. n. 301) die auf die Schultern herabfallenden Locken, mit der Parthenos (vgl. n. 914, 942) die rundliche Gesichtsbildung, mit dem ersteren wie mit der letzteren den Charakter des Ausdruckes gemein. Der Kopf verrät, abgesehen davon, daß sein Stil etwas strenger erscheint, eine nahe Verwandtschaft mit demjenigen einer Athenafigur, in der ein Forscher die Lemnia des Pheidias erkennen will. Hiernach scheint in der That die Vermutung berechtigt, daß das Original dieser Apollonstatue eine Jugendarbeit des Pheidias war. Ein Gelehrter hat hierbei an den von diesem Meister herrührenden Cyklus bronzenener Statuen gedacht, den die Athener als Zehnten der marathonischen Beute nach Delphi weihten und zu dem nach der leider sehr unzureichenden Beschreibung des Pausanias auch Figuren der Athena, des Apoll und des Miltiades gehörten. Jener Gelehrte vermutet, daß der Sieger von Marathon in der Mitte des Cyklus zwischen Athena und Apollon dargestellt gewesen sei und daß der letztere seine l. Hand ohne Attribut oder mit einem Kranze nach dem Helden ausgestreckt habe. Hieraus folgert er weiter, daß die römische Statue, da sie eine derartige Restauration zulasse, eine Kopie nach dem Apollon des in Delphi geweihten Statuencyklus sei. Doch stößt diese Kombination auf mancherlei Schwierigkeiten. Erstens enthält die Beschreibung des Pausanias keinerlei Andeutung über die Handlung, in welcher Apoll in der delphischen Gruppe dargestellt war, wie über den Platz, den er darin einnahm, und es sind gegen die Vermutung, daß Miltiades als Mittelfigur zwischen Apoll und Athena angebracht gewesen sei, neuerdings gerechtfertigte Bedenken erhoben worden. Zweitens dürfen wir doch voraussetzen, daß Apoll in einer Gruppe, welche zum Andenken an einen Sieg geweiht war, den Bogen führte. Soll diese Voraussetzung mit der Kombination, die wir erwägen, in Einklang gebracht werden, dann wäre anzunehmen, daß der

Gott, da er die L. mit einem Kranze oder ohne Attribut vorstreckte, den Bogen in der gesenkten R. hielt. Dafs aber diese Annahme unwahrscheinlich ist, wurde bereits im obigen hervorgehoben und als Attribut der R. beiseite gelassen. Aber wir sind ja keineswegs dazu genötigt, das Original unserer Statue gerade innerhalb der delphischen Gruppe zu suchen. Vielmehr hindert nichts, dasselbe als eine Einzelstatue aufzufassen. Hielt diese Einzelstatue in der R., wie ich vorgeschlagen, den mit Binden behangenen Lorbeerzweig, dann ergibt sich für die vorgestreckte L. als das naturgemäße Attribut der Bogen. Die Statue würde, wenn diese Auffassung richtig ist, wie der durch den Apoll vom Belvedere vertretene Typus (n. 164), Apoll sowohl als Fernhinreifer wie als sühnenden und reinigenden Gott vergegenwärtigt haben.

Notizie degli scavi 1891 p. 237—238, p. 337. Römische Mittheilungen VI (1891) T. X—XII p. 303—304, p. 377—379. Overbeck Geschichte der griech. Plastik I⁴ p. 347 Fig. 91. Brunn-Bruckmann-Arndt Denkmäler griech. u. röm. Sculptur n. 462. Reinach répertoire II 1 p. 98 n. 1. Petersen vom alten Rom p. 117 n. 97. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 77—79; über Statuenkopien im Alterthum I p. 57. Über die delphische Gruppe: Furtwaengler Meisterwerke p. 55—57. Robert die Marathonschlacht in der Poikile (Halle 1895) p. 5—6 Anm. Studi italiani di filologia classica V (1896) p. 33—38.

1070 (6) Kopflose Statue der Pallas.

Gefunden 1886 bei der Kirche S. Salvatore a Ponte rotto. Parischer Marmor.

Die Statue macht den Eindruck einer griechischen Originalarbeit etwa aus der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. Sie gehört einem verhältnismäßig alten Stadium derjenigen Kunstentwicklung an, welche durch die Giebelfiguren des olympischen Zeustempels vertreten ist und der die unter n. 86, 728, 934, 981 und 1071 besprochenen Typen angehören. Die Göttin ist dargestellt mit einer geschuppten Aegis, die, auf der r. Schulter zusammengeknüpft, schräg nach der l. Seite herabreicht (vgl. n. 67). Der Kopf, der r. Arm und die l. Hand waren besonders gearbeitet. Zur Befestigung der beiden letzteren Stücke dienten die Bohrlöcher und die eisernen Zapfen, die man in der Schnittfläche der r. Schulter wie des l. Vorderarmes wahrnimmt. In die kleineren, an dem Rande der Aegis angebrachten Bohrlöcher waren offenbar aus besonderen Stücken gefertigte Schlangenleiber eingesetzt. Der gesenkte r. Arm kann auf einen Schild gestützt gewesen sein, die vorgestreckte l. Hand einen Helm oder eine Eule gehalten haben.

Bull. della comm. arch. com. XXV (1897) T. XIV E, p. 192 Fig. 12, 13. Reinach répertoire II 2 p. 800 n. 7. Vgl. Notizie degli scavi 1886 p. 123. Römische

Mittheilungen VI (1891) p. 239. Furtwaengler Meisterwerke p. 27, p. 38 Anm. 1. Jahreshefte des österreich. arch. Institutes I (1898) p. 66.

1071 (7) Überlebensgroßer weiblicher Kopf.

Vormals auf dem Palatin.

Dieser Kopf unterliegt ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 1070. Obwohl die Oberfläche durch Feuer gelitten hat, läßt er doch alle Eigentümlichkeiten einer griechischen Originalarbeit erkennen und zeigt einen demjenigen der olympischen Giebelskulpturen verwandten Stil. Das gescheitelte Haar umgiebt die Stirn in einer wellenförmigen Linie und ist hinten in einen weit von dem Schädel abstehenden Knoten zusammengefaßt, der von einem breiten, um die Mitte des Kopfes gelegten Bande getragen wird. Da eine ähnliche Haartracht auf einer rotfigurigen attischen Schale, deren Ausführung wir in dem drittel Viertel des fünften Jahrhunderts annehmen dürfen, einigen unter den Musen gegeben ist, so hat ein Gelehrter auch für den Marmorkopf die Deutung auf eine Muse vorgeschlagen.

Römische Mittheilungen VII (1892) p. 337—338. Die attische Schale: Gerhard auserlesene Vasenbilder IV 305.

1072 (8) Kopf eines hellenistischen Dichters.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Er giebt den unter n. 476 besprochenen Typus wieder, ist jedoch von einem Epheukranz umgeben, ein Attribut, welches dazu berechtigt, in diesem häufig vorkommenden Porträt (n. 476, 754, 1017) einen Dichter zu erkennen.

Ann. dell' Inst. 1873 Tav. d'agg. L p. 98—106. Comparetti e De Petra la villa ercolanese dei Pisoni T. IV 1, 2 p. 36—38. Vgl. Bernoulli röm. Ikonographie I p. 278. Weiteres bei Matz-Duhn I n. 1770.

Das Zimmer rechts vom Eingangszimmer.

Alle in diesem Zimmer aufgestellten Skulpturen sind, soweit unser Wissen reicht, in dem am Nordabhange des Palatins gelegenen Atrium Vestae oder in seiner unmittelbaren Nachbarschaft gefunden, abgesehen von der Büste des Caracalla n. 1073 (13), die auf dem Esquilin bei der Grundlegung des Finanzministeriums zu Tage kam. Die vier Porträts von Vestalinnen n. 1074, 1078, 1080, 1081 stammen aus dem Atrium Vestae selbst d. i. aus dem Hause, das wenige Schritte östlich von dem Rundtempel der Göttin lag und in dem die sechs Vestalinnen wohnten. Der Rundtempel ist in der Gestalt, in der er uns vorliegt, ein Neubau, welcher nach einem i. J. 191 n. Chr. stattgefundenen Brande unter Mitwirkung der Iulia Domna, der Gattin des Septimius

Severus, aufgeführt wurde. Hingegen scheint die Konstruktion des Hauses, in dem die Vestalinnen wohnten, nach den mit Stempeln versehenen Ziegeln, die dabei zur Anwendung gekommen sind, wie nach der Bauinschrift der daran angebauten Aedicula im wesentlichen der Zeit des Hadrian anzugehören. In dem Hause wurden zahlreiche Basen gefunden, deren Inschriften bezeugen, daß darauf Statuen von Vestalinnen aufgestellt waren. Keine dieser Inschriften bezieht sich auf eine einfache *virgo vestalis*. Vielmehr sind sie alle Oberinnen (*virgo vestalis maxima*) gewidmet. Hiernach dürfen wir annehmen, daß auch die in demselben Hause entdeckten Statuen und ursprünglich zu Statuen gehörigen Köpfe von Vestalinnen durchweg Porträts von Oberinnen waren.¹⁾ Leider sind wir außer stande, die einzelnen Exemplare zu bestimmten Basen in Beziehung zu setzen. Von den Basen gehören nach den darauf angebrachten Inschriften nur zwei der früheren Kaiserzeit, alle übrigen dem dritten und vierten Jahrhundert n. Chr. an. Hiermit stimmt auch der Stil der Vestalinnenporträts, der fast durchweg auf die Zeit des Septimius Severus oder Caracalla hinweist. Eine sichere Ausnahme hiervon bildet nur der Kopf n. 1081, der des plastischen Ausdruckes der Augensterne wie der Brauen entbehrt und deutlich als eine vorhadrianische Arbeit erkennbar ist. Er unterscheidet sich von den sonstigen Vestalinnenporträts auch dadurch, daß die den Schädel umgebende Binde über der Stirn stark emporgezogen ist und somit in der Vorderansicht ein Motiv zeigt, welches an ein aufrecht stehendes Dreieck erinnert. Der Gedanke liegt nahe, daß diese Anordnung durch die hoch über der Stirn aufgetürmten Haartouren bestimmt ist, wie sie zur Zeit der flavischen Kaiser und des Traian Mode waren.²⁾ Außerdem scheint mir die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Statue n. 1078 noch in die Zeit der Antonine hinaufreicht. Nach alledem dürfen wir vermuten, daß der Gebrauch, die Oberinnen der Vestalinnen durch Statuen zu ehren, erst unter der Regierung des Septimius Severus häufiger wurde, eine Thatsache, die vermutlich mit dem damals unternommenen Neubau des Vestatempels in Zusammenhang stand. Diese Oberinnen erscheinen in ihren Porträts als übellaunige alte Jungfern, die in den vierziger oder fünfziger Jahren stehen. Die verschiedenen Nüancen ihres Gesichtsausdruckes finden reichliche Analogien in den Physiognomien moderner Nonnen, die einer

1) Vgl. Jordan der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen p. 47. Rheinisches Museum n. F. LI (1896) p. 283.

2) Wir begegnen einer ähnlichen Anordnung des Haares an einer in Florenz befindlichen Vestalinnenbüste (Amelung Führer p. 36 n. 50), die Amelung hadrianischer Zeit zuschreibt.

strengen Klausur unterliegen. Die Hände wie deren Attribute sind an sämtlichen Statuen verloren. Da wir in der Regel wahrnehmen, daß der l. Vorderarm vorgestreckt war, so muß die l. Hand einen Gegenstand, vermutlich eine Weihrauchschachtel (*acerra*), gehalten haben. Wo der r. Arm gesenkt ist, liegt es nahe, als Attribut der Hand eine Schale anzunehmen. Wie es scheint, war die Amtstracht der Vestalinnen ursprünglich dieselbe wie diejenige, welche während einer primitiven Phase der römischen Entwicklung von den Bräuten bei der Hochzeit getragen wurde. Doch zeigen die erhaltenen Statuen nur wenige der Eigentümlichkeiten, welche von den Schriftstellern als für die Tracht der Vestalinnen bezeichnend erwähnt werden — eine Thatsache, die wohl zum Teil daraus zu erklären ist, daß die damalige Plastik in der Gewandbehandlung zu sehr an die Nachahmung griechischer Muster gewöhnt war.

Die Köpfe der Vestalinnen sind durchweg mit einer, wie es scheint, aus Wolle gearbeiteten Binde ausgestattet, die in der Regel sechs und nur ausnahmsweise fünf (n. 1013) oder vier Mal (n. 1091) um den Schädel gewunden ist und deren lose Enden auf die Schultern herabhängen. Da die Zahl der Windungen fast durchweg sechs beträgt, hat ein Gelehrter¹⁾ diese Binde zu den sechs Haarsträhnen (*sex crines*) in Beziehung gesetzt, die für die altrömischen Bräute wie für die Vestalinnen vorgeschrieben waren, und vermutet, daß im Laufe der Zeit die altertümliche Anordnung des Haares durch einen ihr in dekorativer Hinsicht entsprechenden Bindenschmuck ersetzt worden sei. Doch haben wir in dieser Binde vielmehr die *infula* zu erkennen, die ein ständiges Abzeichen priesterlicher Personen war und demnach notwendig zu den Insignien der Vestalinnen gehörte.²⁾ Über die Frage, ob jene Anordnung des Haares von den Vestalinnen noch bis in die Kaiserzeit hinein festgehalten wurde, giebt das uns zu Gebote stehende Material keine Aufklärung. An den erhaltenen Porträts lassen sich die *sex crines* nicht nachweisen. Doch haben wir die Möglichkeit zu erwägen, daß die sechs Strähnen unter den Windungen der Binde verborgen waren.

Zu der Tracht der Vestalinnen, wenn sie opferten, gehörte ferner das *Suffibulum*, ein viereckiges, weißes Tuch mit purpurnem Rande, welches, über den Hinterkopf gelegt, auf die Schultern herabreichte und auf der Brust durch eine Agraffe (*fibula*) zusammengehalten wurde. Wir begegnen diesem Kleidungsstücke

1) Jordan in den Aufsätzen Ernst Curtius gewidmet p. 218 ff.; der Tempel der Vesta p. 47 ff. Hiergegen Rheinisches Museum n. F. LI (1896) p. 286—288.

2) Vgl. Marquardt-Wissowa römische Staatsverwaltung III p. 180 Anm. 3. Jordan der Tempel der Vesta p. 49.

in einer der Überlieferung genau entsprechenden Anordnung, an der Statue n. 1078. Wenn andere Statuen nicht das *suffibulum*, sondern den Mantel über den Hinterkopf emporgezogen zeigen, so fällt es schwer zu entscheiden, ob der gleichzeitige Ritus eine derartige Substitution gestattete oder ob die Bildhauer diese Darstellungsweise nur deshalb zur Anwendung brachten, damit sich die Statuen der Vestalinnen nicht zu auffällig von den geläufigen, weiblichen Porträttypen unterscheiden.

1073 (13) Büste der Caracalla.

Gefunden auf dem Esquilin beim Baue des Finanzministeriums, vormals im Museo Kircheriano. Ergänzt die Nase.

Die Büste giebt das, wie es scheint, offiziell anerkannte Porträt des Kaisers (vgl. n. 231) wieder, zeigt jedoch eine weniger sorgfältige Ausführung als das vatikanische (n. 231) und das kapitolinische Exemplar (Band I p. 315 Museumsnummer 53).

De Ruggiero Guida del Museo Kircheriano (Romae 1879) p. 1 n. 5.

1074 (9) Kopf einer Ältlichen Vestalin.

Ergänzt die Nase.

1075 (12) Kopf des Gallienus.

Die Ausführung erscheint für die Zeit, in welcher dieser Kopf ausgeführt ist, sehr fein.

1076 (6) Kopf der jüngeren Faustina.

Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 194 n. 6.

1077 (10) Büste des jugendlichen Geta († 212 n. Chr.).

Ergänzt die Nasenspitze.

Bernoulli II 2 p. 201 n. 3, p. 202, p. 203.

1078 (7) Der obere Teil einer Vestalinnenstatue.

Diese Vestalin zeichnet sich vor den anderen, deren Porträts sich erhalten haben, durch ihre vornehme Erscheinung aus. Der verdrießliche Ausdruck, welcher diesen Porträts zu eigen ist, erscheint hier durch einen schwermütigen Zug gemildert. Über den Hinterkopf fällt das *suffibulum* herab. Vgl. oben Seite 200—202.

Jordan in den histor. u. philol. Aufsätzen Ernst Curtius gewidmet, Vignette zu p. 211; der Tempel der Vesta T. IX 10 p. 44—45, p. 54. Rheinisches Museum n. F. LI (1896) p. 283 Fig. 2. Beinach répertoire II 2 p. 661 n. 1. Petersen vom alten Rom p. 35 n. 25.

1079 (1) Kopf des greisen Marc Aurel.

Ergänzt die Nase. Die Büste ist zum Teil antik, aber schwerlich zugehörig.

Bernoulli II 2 p. 168 n. 29.

1080 (5) Kopf einer älteren Vestalin.

Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Der Ausdruck des Gesichts bekundet ein eigentümliches Gemisch von Resignation und übler Laune. Die Binde ist sechsmal um den Kopf gewunden.

1081 Kopf einer Vestalin.

Ergänzt ein Stück an der Stirn, die Nase, der größte Teil des

• Kinns, der Hals.

Es ist das älteste Exemplar unter den in diesem Zimmer befindlichen Vestalinnenporträts (vgl. oben Seite 200). Die Gesichtsbildung deutet auf hervorragende Dummheit.

Notizie degli scavi 1883 T. XVIII 2 p. 461. Jordan der Tempel der Vesta T. XII p. 44, p. 47.

Die an der Northwestwand des Hofes gelegenen Räume.

Eingang B.

1. Zimmer:

1082 Aschenkiste, das Urteil über die Waffen des Achill.

Gefunden bei Ostia. Vormalig im Besitze der Familie Pacca.

Das Relief läßt trotz seiner geringen Ausführung auf ein bedeutendes Original schließen, welches die Charaktere wie die Empfindungen der an der Handlung beteiligten Personen in der treffendsten Weise vergegenwärtigte. Der in der Mitte auf einem Throne sitzende Richter, in dem wir vermutlich Agamemnon zu erkennen haben, ladet, nachdem er soeben das verhängnisvolle Urteil abgegeben, den Sohn des Laertes ein, die streitigen Waffen in Besitz zu nehmen. Während Odysseus, kenntlich durch den Pileus (vgl. n. 127), freudig die r. Hand darnach ausstreckt, schicken sich Aias, Teukros, d. i. der unmittelbar links von dem Richter dargestellte Jüngling, und Tekmessa an, den Schauplatz der Handlung zu verlassen. Ihrem Charakter entsprechend geben sie ihren Gefühlen in verschiedener Weise Ausdruck. Teukros, der in der festen Überzeugung, daß die Waffen seinem Halbbruder Aias zugesprochen werden würden, bereits den Helm ergriffen hat, erscheint durch das unerwartete Urteil wie angedonnert; Aias erhebt die R., als wolle er gegen das ihm angethane Unrecht protestieren; Tekmessa giebt sich, beide Arme ausbreitend, einem leidenschaftlichen Schmerzensausbruche hin; drei achäische Helden, die hinter Odysseus gruppiert sind, blicken besorgt dem weggehenden Aias nach. Da sich in dem Relief zahlreiche Motive kreuzen und die Figuren, besonders auf der r. Seite, eng zusammengedrängt sind, so dürfen wir als Original ein Gemälde annehmen. Und zwar lassen verschiedene Merkmale darauf schließen, daß dieses Gemälde einer verhältnismäßig frühen Zeit angehörte. Hierfür spricht erstens die strenge Gliederung der Komposition. Zweitens zeigen die Haare auf dem Relief eine eigentümlich ty-

pische Stilisierung. Man beachte besonders die Weise, in welcher der Bildhauer die Bärte des Aias und des Odysseus wie die den Vorderkopf bedeckenden Haarmassen an diesen beiden Figuren und an dem unmittelbar hinter Odysseus stehenden Achäer behandelt hat. Endlich muß es auffallen, daß das Auge des Aias, des Teukros und des am l. Ende des Reliefs angebrachten Achäers, obwohl die Köpfe im Profil dargestellt sind, nichtsdestoweniger in der Vorderansicht wiedergegeben ist. Hiernach kann das Gemälde, welches der Bildhauer der Aschenkiste als Vorlage benutzte, recht wohl um das Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. geschaffen sein. In diese Zeit fiel die Thätigkeit des großen Malers Timanthes. Die Überlieferung berichtet, daß er durch ein Bild, welches das Urteil über die Waffen des Achill darstellte, den Preis bei einer Konkurrenz mit Parrhasios davon trug. Die antiken Kunstkritiker rühmten an seinen Schöpfungen im besonderen die Tiefe der Auffassung und die ergreifende Gewalt der Darstellung. Da sich die Relieffkomposition der Aschenkiste durch die gleichen Vorzüge auszeichnet, so dürfen wir uns recht wohl die Frage vorlegen, ob uns nicht in ihr ein Auszug aus dem berühmten Bilde des Timanthes erhalten ist.

Mon. dell' Inst. II 21, Ann. 1886 p. 22 ff. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke T. XXIII 3 p. 563 n. 3. Vgl. Jahrbücher für cl. Philologie XIII (1867) p. 672.

Die folgenden drei Nummern — 1083—1085 (2, 4, 5) — befanden sich, als die italienische Regierung den Kirchenstaat occupierte, zu Ostia in dem Magazine, welches zur provisorischen Aufbewahrung der bei den dortigen Ausgrabungen entdeckten Antiken diente.

1083 (2) Kolossalkopf des Gordianus III († 241 n. Chr.).

Die Benennung ist durch die schlagende Ähnlichkeit mit den Münzporträts dieses Kaisers gesichert. Der Keil, welchen das unter dem Halse ansetzende Stück bildet, beweist, daß der Kopf in eine Statue eingelassen war. Die verlorenen Ohren waren angestückt.

1084 (4) Kolossaler Porträtkopf eines Knaben.

Auch dieser Kopf rührt von einer Statue her. Man möchte ihn nach seinem Stile spätestens der hadrianischen Zeit zuschreiben. Doch hat man zu bedenken, daß seine Ausführung einen eigentümlich lokalen Charakter aufweist und daß sich künstlerische Richtungen in den Landstädten vielfach länger erhielten als in der Hauptstadt. Um die Stirn herum erstreckt sich ein Streifen, auf dem die Haare abgemeißelt sind. Wie es scheint, diente er

als Grund für einen metallenen Kranz, mit dem man den Kopf umgab, als dieser bereits fertig vorlag.

1085 (5) Kopf des Vespasian.

Der charaktervoll ausgeführte und vortrefflich erhaltene Kopf unterscheidet sich von den sonst bekannten Porträts dieses Kaisers dadurch, daß er den krittlichen Zug in dem Gesichtsausdrucke mit etwas größerer Schärfe hervorhebt.

In der Mitte des Zimmers:

1086 (8) Vierseitiger Altar.

Gefunden zu Ostia in einer Kammer, welche zu der hinter der Bühne des dortigen Theaters gelegenen Porticus gehörte.

Die reiche ornamentale und bildliche Dekoration ist sorgfältig ausgeführt und läßt nur insofern zu wünschen übrig, als die Füllung des Raumes durch die figürlichen Motive dem Bildhauer nicht überall in der gleichen Weise gelungen ist. Die Reliefbilder stellen die Beziehungen des Mars zu Venus und die Entdeckung der von der Wölfin gesäugten Zwillinge nach der Auffassung dar, welche unter dem iulischen Kaiserhause zu offizieller Anerkennung gelangte. Auf der Hauptseite sieht man Mars und Venus, die ein zwischen ihnen schwebender, knabenhaft gebildeter Amor einander zu nähern sucht. Auf dem Boden sitzt zwischen den beiden Gottheiten eine Gans oder ein Schwan. In der links von Venus stehenden Figur möchte ich einen als Jüngling dargestellten Amor erkennen, da die oberhalb der Schulter vorhandenen Bruchstellen kaum von etwas anderem herrühren können als von Flügeln. Das sonderbare, dreieckförmige Attribut, welches diese Figur in der gesenkten R. hält, weiß ich nicht zu erklären. Die rechte Seite zeigt Amoren, die mit dem zweispännigen Kriegswagen, die linke Amoren, die mit den Waffen des Mars tändeln. Auf der Rückseite ist links unten die Romulus und Remus säugende Wölfin und vor ihr der Tiber dargestellt. Darüber erhebt sich der Palatin, auf dessen Gipfel der Berggott sitzt. Der Bildhauer hat, einem aus der hellenistischen Kunst übernommenen Verfahren entsprechend (vgl. besonders n. 648), die Fauna der Gegend, in welcher die Handlung stattfindet, ausführlich vergegenwärtigt und unmittelbar unter dem Berggotte einen sitzenden Adler, weiter unten eine Feldmaus, eine Eidechse, einen Hasen und eine Schlange beigelegt. Auf dem Abhange des Berges schreiten zwei Hirten vorwärts, von denen der eine mit der abwärts gestreckten R. auf die unter ihm befindliche, die Zwillinge säugende Wölfin hinweist. Ihr Stand wird durch eine vor dem vorderen Hirten

lagernde Ziege bezeichnet. Aus der auf dem Altar angebrachten Inschrift ergibt sich, daß er unter dem Konsulate des Manius Acilius Glabrio und des Gajus Bellicus Torquatus an den Kalenden des Oktober — d. i. am 1. Oktober d. J. 124 n. Chr. — von einem Freigelassenen Publius Aelius Syneros und dessen Söhnen dem Silvanus geweiht wurde. Diese Inschrift ist gegen den sonst üblichen Gebrauch auf verschiedene Stellen des Altars verteilt, und die drei ersten, die Namen der Dedikanten enthaltenden Zeilen erscheinen auf der Hauptseite mühsam in den knappen Raum eingezwängt, welcher zwischen der bildlichen Darstellung und der Krönung des Altares offen lag. Wir dürfen hieraus den Schluss ziehen, daß der Altar nicht von Haus aus für die Aufnahme dieser Inschrift berechnet war sondern erst nach seiner Vollendung von jenem Syneros dem Silvanus geweiht wurde. Hieraus erklärt es sich auch, daß seine Bildwerke zu Silvanus in keinerlei Beziehung stehen.

Notizie degli scavi 1881 T. II p. 112—113. Vgl. *Corp. inscript. lat.* XIV n. 51.

Eingang C.

Die marmornen Inschriftenplatten und Fragmente von solchen, die an den Wänden der durch die Eingänge C und D zugänglichen Zimmer angebracht sind, enthalten **Arvalakten** d. i. Protokolle, welche die Bruderschaft der Arvalen über die von ihr vorgenommenen sakralen Funktionen aufnehmen liefs. Der Mittelpunkt dieser Bruderschaft war der von einem Haine umgebene Tempel einer Ackergöttin, der Dea Dia, der auf dem rechten Tiberufer an der Westgrenze der römischen Feldmark fünf Miglien vor der Porta Portuensis lag. Das dreitägige Fest der Göttin fiel in den Monat Mai. Eine besonders bedeutungsvolle Handlung fand an dem zweiten Tage statt, nämlich ein Tanz, den die Arvalen in dem für das Publikum verschlossenen Tempel der Göttin aufführten. Sie schürzten ihre Toga praetexta (vgl. n. 401) auf, nahmen Textbücher (libelli) in die Hand und skandierten, im Dreischritt stampfend (tripodaverunt), das in den Textbüchern enthaltene uralte Lied, welches uns in einem Protokolle aus dem Jahre 218 n. Chr. (in dem ersten der durch den Eingang D zugänglichen Zimmer) erhalten ist und dessen Sinn für die Arvalen der Kaiserzeit gewiß ebenso unverständlich war wie er es für die modernen Philologen ist. Ursprünglich scheint die Bruderschaft, vermutlich im Zusammenhange mit dem Feste der Dea Dia, auch den sühnenden Umgang um die römische Feldmark (lustratio agri), die Ambarvalia, vorgenommen zu haben. Dem Charakter der Korporation entsprechend war das Attribut ihrer Mitglieder der Ähren-

kranz (*corona spicea*. Vgl. n. 227). Das hohe Alter der Bruderschaft ergibt sich nicht nur aus der Sprache des Arvalliedes, sondern auch aus anderen Thatfachen, von denen ich nur zwei besonders schlagende anführe. Wir erfahren aus den Protokollen, daß, wenn es nötig wurde, ein eisernes Instrument in den der Dea Dia geheiligten Bezirk einzuführen, dies durch besondere Opfer (*piacula*) gesühnt werden mußte. Ferner sind die Thongefäße, welche bei den in diesem Bezirke vorgenommenen Ausgrabungen gefunden wurden und offenbar zu dem Kultusapparate der Arvalen gehörten, entweder einfach mit der Hand oder unter Beihilfe eines ganz primitiven Surrogates für die Drehscheibe gearbeitet. Wir dürfen hieraus den Schlufs ziehen, daß die Stiftung der Bruderschaft in eine Periode hinaufreicht, während derer der Gebrauch eiserner Instrumente wie der Drehscheibe den Latinern noch unbekannt war.

Da die vorangusteische Litteratur über die Arvalen schweigt, so scheint es, daß die Bruderschaft während der letzten Zeit der Republik entweder vollständig eingegangen war oder jegliche Bedeutung verloren hatte. Unter der Regierung des Augustus erwachte sie zu neuem Leben. Dieser Kaiser wurde selbst Arval und wirkte dahin, daß Mitglieder seiner eigenen wie überhaupt der vornehmen römischen Familien kooptiert wurden. Infolgedessen besorgte die Bruderschaft nicht mehr ausschliesslich den Kultus der Dea Dia, sondern wurde zugleich ein Organ des Kaiserkultus. Sie feierte die Geburtstage der Herrscher, legte Gelübde für deren Wohl ab, pflegte den Kultus der vergötterten Kaiser, deren Zahl im Jahre 183 sechzehn, 218 zwanzig betrug, und verrichtete mancherlei andere Funktionen ähnlicher Art. Außerdem ließen die Arvalen seit der Zeit des Augustus ihre Protokolle auf Marmorplatten einmeißeln und diese an oder in dem Tempel der Dea Dia anbringen. Die meisten erhaltenen Stücke wurden in der fünf Miglien vor der Porta Portese gelegenen Vigna Ceccarelli, die den größten Teil des der Dea Dia geheiligten Bezirkes umfaßt, einige, die verschleppt worden waren, an verschiedenen anderen Stellen gefunden. Das älteste Stück datiert aus der Zeit des Augustus, aus dem Jahre 21 v. Chr. (in dem ersten der von C aus zugänglichen Zimmer die erste Tafel an der l. Wand oben), das jüngste aus derjenigen des Gordianus III., aus dem Jahre 241 n. Chr. (im ersten Zimmer der Flucht D). Die Protokolle sind so ausführlich, daß wir die Funktionen der Arvalen genauer kennen als diejenigen irgendwelcher anderen religiösen Körperschaft.

Der cylinderförmige, von einem kuppelförmigen Aufsätze gekrönte Gegenstand aus Travertin, der in dem ersten der durch die Thür C zugänglichen Zimmer aufgestellt ist, stammt aus der Vigna

Ceccarelli und lag daselbst lange unbeachtet auf dem Hügel, welcher sich in dem Haine der Dea Dia erhob. Sein Reliefschmuck besteht unten aus Bukranien, die durch Guirlanden verbunden sind, oben aus einer Schlange, die sich um die Kuppel des Aufsatzes windet. Die geläufige Annahme, daß dieser Gegenstand als Altar gedient habe, ist unzulässig, da ein Altar notwendig eine horizontale Oberfläche haben mußte. Vielmehr haben wir darin ein Kultusmal des durch die Schlange symbolisierten Genius loci zu erkennen, dem von den Arvalen, wie die Protokolle berichten, bisweilen Schafe geopfert wurden.

Hensen *acta Arvalium quae supersunt*, Berol. 1874. *Corpus inscr. lat.* VI n. 2083—2119, n. 32338—32398. *Ephemeris epigraphica* VIII (1899) p. 316—350. Weiteres bei Roscher *Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie* I 1 p. 964 ff. und Pauly-Wissowa *Real-Encyclopädie* IV p. 1468 ff. Der angebliche Altar: Hensen *scavi nel bosco sacro dei fratelli Arvali* T. V 5 p. IX, p. 106.

Eingang D.

Eingangszimmer: Weitere Arvalakten.

Die Platte mit dem Arvalenlied ist die erste an der rechten Wand unten; das jüngste Fragment der Protokolle (aus dem Jahre 241 n. Chr.) ist in die erste der an dem unteren Teile der Eingangswand angebrachten Tafeln eingelassen.

Im ersten Zimmer rechts von dem Eingangszimmer:

1087 (13) Statue des Hermes.

Vormals auf dem Palatin.

Obwohl die Oberfläche stark durch Feuchtigkeit gelitten hat, giebt die Statue doch einen ausreichenden Begriff von den Vorzügen ihres Originalen. Der Gott steht da in anmutig bewegter Stellung, die bereits an die Kunstweise des Lysippos erinnert. Hingegen bekundet die Behandlung der Körperformen wie des Haares noch den Einfluß der im fünften Jahrhundert geschaffenen Typen und scheint die Charakteristik des Haares, das eng an dem Schädel anliegt und in feine Spitzen ausläuft, im besonderen durch polykletischen Stil bestimmt. Die Bildung des Kopfes ist entschieden attisch und deutet auf die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts. Ein Gelehrter hat vermutet, daß das Original eine Jugendarbeit des Skopas gewesen sei. Dieser Bildhauer würde dann während der ersten Zeit seiner Thätigkeit mit allerlei formalen Elementen, die er sich aus der älteren und im besonderen der polykletischen Kunst aneignete, gearbeitet, im wesentlichen jedoch eine ionisch-attische Richtung verfolgt haben — eine Voraussetzung, die sich recht wohl mit den wenigen über die Geschichte

des Skopas vorliegenden Angaben vereinigen läßt. Der verlorene r. Arm der Statue wird einen Caduceus gehalten haben.

Mats-Duhn I n. 1046. Furtwaengler Meisterwerke p. 520—523, p. 522 Fig. 96.

Im zweiten Zimmer rechts von dem Eingangszimmer:

1088 Fragmente von Wandinkrustationen.

Da diese Platten bei den von Napoleon III. unternommenen Ausgrabungen auf dem Palatin gefunden wurden, so dürfen wir voraussetzen, daß sie zur Dekoration der dortigen Kaiserpaläste gehörten. Sie geben uns einen anschaulichen Begriff von der in diesen Gebäuden herrschenden Pracht. Von den Wänden der Kaiserpaläste sind gegenwärtig nur die aus Ziegeln aufgeführten Kerne erhalten. Wir haben anzunehmen, daß sie in den Prunkgemächern mit solchen bunten und glänzend polierten Platten überzogen waren. Das Intarsiaverfahren, auf dem diese Dekorationsweise beruhte, fand, so weit unsere Kenntnis reicht, unter der Regierung des Kaisers Claudius in Rom Eingang. Es wurden darüber unter n. 175 einige Andeutungen gegeben. Vgl. auch Band I p. 484—485.

Rheinisches Museum XXV (1870) p. 397—398.

Die große, bronzene Inschriftentafel, welche an der benachbarten Wand angebracht ist, giebt einen Begriff, wie die zwölf Tafeln und überhaupt umfangreichere, römische Urkunden aussahen. Sie wurde im Gebiete von Benevent am l. Ufer des Tamaro bei Circello gefunden, also in der Gegend, in welcher die Ligures Baebiani und Corneliani wohnten. Die Vorfahren dieser Ligurer waren auf den apuanischen Alpen ansässig und machten von hier aus lange Zeit durch ihre Plünderungszüge das benachbarte Tiefland unsicher, bis sie 181 v. Chr. von den Konsuln P. Cornelius Cethegus und M. Baebius Tamphilus zur Übergabe genötigt und zwangsweise in das beneventaner Gebiet übergesiedelt wurden. Sie bildeten daselbst ein aus mehreren Gauen (pagi) bestehendes Gemeinwesen. Ihre Romanisierung scheint rasch von statten gegangen zu sein. Die vorliegende Urkunde ist 101 n. Chr., unter der Regierung des Traian, abgefaßt und bezieht sich auf Unterstützungen, welche bedürftigen Knaben und Mädchen des ligurischen Gemeinwesens gewährt wurden (vgl. n. 778, 779). Der Stiftungsfond war in Hypotheken auf Grundstücke angelegt. Die Inschrift zählt diese Grundstücke unter genauer Bezeichnung ihrer Grenzen auf, giebt deren Wert an, macht die Personen namhaft, die darauf Geld geliehen hatten, und verzeichnet die Höhe der Leihsumme, die im Durchschnitte einem Zehntel des Wertes des

hypothekierten Grundstückes entsprach, wie den Betrag der Zinsen, der sich auf $2\frac{1}{2}$ Prozent für das Semester belief.

Corpus inscript. lat. IX n. 1455.

Eingang E.

Eingangszimmer an der l. Wand.

1089 (4) Relief, Larenopfer.

Wer Pompei besucht hat, wird sich entsinnen, in den dortigen Häusern Wandgemälde gesehen zu haben, welche den Genius (vgl. n. 317) des Hausherrn (Genius familiaris) darstellen, wie er den Laren oder den Laren und Penaten opfert. Unsere Platte zeigt ein derartiges Bild in das Relief übertragen. Man sieht am l. Ende der Platte eine Larenstatue auf runder Basis, daneben den mit einem Schurze (limus) bekleideten Schlächter (pops), welcher das zum Opfer bestimmte Schwein nach rechts schiebt, hierauf einen mit der Toga bekleideten Mann, der die Doppelflöte spielt, vor ihm einen mit Opfern belegten Altar und darüber eine r. Hand, welche eine Schale hält. Diese Hand rührt von dem Genius familiaris her, welcher auf der verlorenen, rechten Seite der Platte, über dem Altare libierend, dargestellt war und mit dem ihm gegenüber befindlichen Flötenspieler die Mittelgruppe der Komposition bildete. Offenbar fand das Relief am r. Ende seinen Abschluß in einer zweiten Larenstatue, welche der am l. Ende angebrachten entsprach. Unmittelbar hinter dem Genius war vermutlich noch eine andere an dem Opfer teilnehmende Figur, etwa ein Camillus (vgl. n. 627), beigelegt und hiermit zwischen den zu beiden Seiten der Mittelgruppe dargestellten Figuren das richtige Gleichgewicht erzielt.

1090 (6) Fragment eines hellenistischen Reliefs.

Erhalten sind von dem vortrefflich ausgeführten Relief nur der in der Dreiviertelansicht wiedergegebene obere Teil eines bärtigen Kriegers und der Profilkopf wie die r. Hand eines Jünglings. Die Blicke beider Figuren sind mit dem Ausdrucke gespannter Aufmerksamkeit nach links gerichtet, als stehe von dort her die Ankunft eines Feindes bevor. Der Jüngling redet seinem Gefährten eindringlich zu und gestikuliert dabei mit der erhobenen r. Hand, deren Daumen und Zeigefinger leicht vorgestreckt sind. Der bärtige Krieger trägt auf dem Rücken Bogen und Köcher und hält in der R., die auf der l. Seite der Brust liegt, ein in der Scheide geborgenes Schwert, während seine l. in den Bügel des an seiner l. Seite herabreichenden Schildes eingreift; sein Visierhelm ist mit zwei zahnförmigen Aufsätzen versehen. Man könnte

an Odysseus und Diomedes denken, wie sie des herannahenden Dolon gewahr werden. Der Typus des bärtigen Mannes würde recht wohl auf Odysseus, der des Jünglings auf Diomedes passen. Ebenso berührt sich die Ausrüstung des ersteren in mehreren Zügen mit derjenigen, welche die Ilias (X 260 ff.) dem auf Kundschaft ausgehenden Sohn des Laertes beilegt. Doch stößt die von mir angedeutete Erklärung auf die Schwierigkeit, daß das Relief den Sohn des Tydeus als den beratenden Sprecher einführen würde, während diese Rolle in der Ilias naturgemäßerweise dem Odysseus zufällt.

1091 (10) Relieffragment, Kopf einer Vestalin.

Vormals auf dem Palatin.

Die Vestalin ist erkennbar an der Binde, die den Kopf in vier Windungen umgiebt, und an dem von dem Hinterkopfe herabreichenden Schleiertuche. Das Gesicht zeigt nicht individuelle altliche Züge wie die oben Seite 200—202 besprochenen Vestalinnenporträts sondern eine nicht unschöne, mehr jugendliche Bildung. Offenbar stellte das Relief, von welchem dieses Fragment herrührt, eine Kultushandlung dar, an welcher alle sechs Vestalinnen teilnahmen, und hielt es der Bildhauer, da es schwierig war, die sechs Figuren mit den ihnen zukömmlichen Porträtköpfen auszustatten, für angezeigt, ihnen eine Art von Idealtypus beizulegen.

An der r. Wand:

1092 (15) Votivrelief, dem Zeus Xenios gewidmet.

Das Fragment befand sich, unmittelbar bevor es in das Thermenmuseum übertragen wurde, in dem Antikenkabinet der römischen Universität, vorher in dem Hause eines Signor d' Este, wo es der damalige Direktor der vatikanischen Bibliothek, Girolamo Amati († 1834), beschrieb und die darauf angebrachte Inschrift kopierte (Amati Vat. 9754f. 33).

Die unter der bildlichen Darstellung eingegrabene Inschrift giebt an, daß eine Person, deren Name fehlt und von deren Vaternamen nur die zweite Hälfte erhalten ist, dieses Relief infolge eines Traumes dem Zeus Xenios d. i. dem das Gastrecht wahren Zeus weihte. Diesen Gott haben wir offenbar in der Hauptfigur des Reliefs zu erkennen. Er sitzt, einen knorrigen Stab in der L. haltend, auf einem Pfuhle, über den ein Teppich ausgebreitet ist, und streckt den r. Arm nach einer Figur aus, von der sich nur ein Gewandrest unmittelbar neben dem links herabreichenden Bruche erhalten hat und die vermutlich den Dikanten darstellte; der untere Teil des Gottes bis zu den Knien ist von einem Himation bedeckt; unterhalb des l. Vorderarmes

sitzt auf dem Pfühle der Adler. Die bildliche Darstellung wie die Inschrift, von der das beistehende Faksimile einen Begriff giebt (Fig. 44), zeichnet sich durch mancherlei Absonderlichkeiten aus. Der knorrige Stab dürfte als Attribut des Zeus einzig in seiner Art sein. Der Adler ist in streng typischer, man möchte beinah sagen heraldischer Weise stilisiert. Bei der Wiedergabe der Schmalseite des Pfühles hat der Bildhauer, wie es vielfach in der archaischen Kunst geschieht, von der Perspektive Abstand genommen. Die Weise, in welcher die Falten des Himations charakterisiert sind, erinnert an eine im fünften Jahrhundert v. Chr. übliche Gewandbehandlung, unterscheidet sich aber von derselben durch eine ganz unmotivirte Unruhe, welche den Eindruck erweckt, als werde der Stoff durch den Wind gekräuselt. An den Beinen des Gottes fällt die eigentümlich stumpfe Modellierung auf. Die Inschrift enthält eine grammatische Monstrosität: *Δις* statt *Δι*. Der Buchstabe N zeigt eine archaische, das A hingegen eine junge Form: N, A. Die Striche der Buchstaben laufen vielfach in die Schwänzchen aus, denen wir erst in späthellenistischer Zeit begegnen. Nach dem ersten Eindrucke könnte man geneigt sein, dieses Fragment für ein modernes Machwerk zu erklären. Doch widerspricht dieser Auffassung die Thatsache, daß sich die Existenz desselben mindestens bis zum Anfange der dreißiger Jahre zurückverfolgen läßt, also bis in eine Zeit, in welcher die archäologische und epigraphische Kenntnis zu wenig fortgeschritten war, als daß sie die für eine so gelehrte Fälschung erforderlichen Mittel hätte darbieten können. Außerdem sind neuerdings auf dem Esquilin zwei Fragmente eines Reliefs gefunden worden, welche ähnliche stilistische Eigentümlichkeiten aufweisen und deren antiker Ursprung über allen Zweifel erhaben ist. Wir haben demnach diese Reliefs einer eigentümlichen archaisierenden Richtung zuzuschreiben, einer Richtung, die sich in dem Exemplare des Thermenmuseums nicht nur auf die bildliche Darstellung sondern auch auf den Buchstabencharakter der Inschrift erstreckt. Leider bietet die Inschrift keine festen Anhaltspunkte für eine bestimmtere



Fig. 44.

Datierung dar; denn ein bewährter Epigraphiker teilt mir mit, daß sie einen sehr weiten Spielraum, etwa zwischen dem Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr. und dem vorgerückten zweiten Jahrhundert n. Chr., offen läßt.

Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 64 Fig. 34. Vgl. *Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae* ed. Kaibel n. 990.

1093 (17) Relief, Pentheus und die Mänaden.

Gefunden an der Via Portuense in einem kleinen Columbarium, welches der englische Botschafter Sir Savile Lumley 1887 in der Vigna Jacobini ausgraben liefs. Es war in die Hinterwand dieses Columbariums zwischen zwei zur Aufnahme von Aschenurnen hergerichteten Nischen eingemauert.

Ein Jüngling verteidigt sich mit dem Schwerte gegen zwei Frauen, welche, die eine von links, die andere von rechts, auf ihn einstürmen. Beide strecken mit dem l. Arme eine Schlange gegen ihn vor; die eine schwingt mit der r. Hand eine Lanze, während die andere mit derselben Hand einen Stein zum Wurf erhebt. Das Relief hat drei verschiedene Deutungen erfahren, auf Orestes, den die Eumeniden verfolgen, auf den thrakischen König Lykurgos, der gegen den bakhischen Thiasus wütet, und auf Pentheus, der von den Mänaden angegriffen wird. Die erste Deutung wird dadurch ausgeschlossen, daß weder die Lanze noch der Stein zu den für die Eumeniden bezeichnenden Attributen gehört. Der zweiten Deutung widerspricht die dargestellte Handlung. Der angebliche Lykurgos erscheint nicht als der Angreifer, sondern wehrt sich gegen die ihn überfallenden Frauen. Außerdem ist Lykurgos auf den Denkmälern niemals als Jüngling, sondern stets als ein bärtiger Mann reifen Alters charakterisiert. Hingegen fallen alle Schwierigkeiten weg, wenn wir die Darstellung auf Pentheus beziehen, wie er auf dem Kithäron von den Mänaden angegriffen wird. Auch der Stein, welchen eine der Frauen zu schleudern im Begriff steht, erscheint unter dieser Voraussetzung durchaus angemessen; denn in den Bakchen des Euripides (1096) überschütten die Mänaden den ihren Kultus verachtenden König, als sie seiner ansichtig werden, mit einem Hagel von Steinen.

Notizie degli scavi 1887 p. 187.

1094 (22) Relief, Affe auf Kameelbiga.

Ein langschwänziger, zottiger Affe, welcher der Gattung der Paviane (*papio*, *cynocephalus*) anzugehören scheint, sitzt auf einem zweirädrigen Rennwagen, der von zwei galoppierenden, einhöckerigen Kameelen gezogen wird, und hält mit beiden Händen die Zügel. Derartige Darstellungen werden in der Regel

für scherzhafte Erfindungen der Künstlerphantasie erklärt. Man darf aber nicht vergessen, daß die Abrichtung der Tiere im Altertum, besonders zu Alexandria, mit einer ungleich größeren Virtuosität getrieben wurde als heutzutage. Daß Affen zum Kutschieren dressiert wurden, ist ausdrücklich bezeugt. Andererseits erfahren wir, daß Nero und Elagabal Quadrigen von Kameelen im Cirkus um die Wette laufen ließen. Hiernach scheint es recht wohl möglich, daß unser Relief ein Schauspiel darstellt, welches das Publikum in Alexandria oder in Rom oder in beiden Städten bei öffentlichen Festen zu betrachten Gelegenheit hatte.

Über die Dressur der Tiere im Altertum: Lumbroso *L'Egitto dei Greci e dei Romani* 2. ed. p. 115. Friedlaender *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* II* p. 402—404. Keller *Thiere des klassischen Alterthums*, besonders p. 3—5. Meine obigen Angaben gründen sich im besonderen auf Aelian. *de natura animalium* V 26, Sueton. Nero 11, Lampridius Antoninus Heliogabalus 28. Als T. Veditius in Laodicea dem Cicero entgegenkam, befand sich in seinem Gefolge ein cynocephalus in essedo (Cic. ad Att. VI 1, 25).

In dem hinter dem Eingangszimmer befindlichen Raume:

1095 Reliefblock, eine antike Bühne (Skene).

Das Relief des weit nach hinten ausladenden Marmorblockes stellt eine Bühnenwand dar und deutet den vor ihr liegenden Platz, auf dem sich die Schauspieler bewegten, durch die unten vortretende Leiste an. Die Geschichte des antiken Theaters wurde während der letzten Jahre zum Gegenstande eingehender Untersuchungen gemacht und es ist gelungen, die Phasen, welche der Theaterbau durchmachte, wie die Chronologie derselben in der Hauptsache festzustellen. Der Gelehrte, der sich am eingehendsten mit dieser Frage beschäftigt hat, erkennt auf unserem Denkmale eine Skene, welche ein Übergangsglied zwischen der griechischen und der römischen bildet. Ich muß auf die Darlegung der von ihm beigebrachten Gründe verzichten, da sie die Grenzen des Führers überschreiten und sie sich ohne zahlreiche Abbildungen kaum zu klarem Verständnisse bringen lassen würde.

Notizie 1896 p. 67—69. Doerpfeld und Reisch *das griechische Theater* p. 333—334 Fig. 84.

Im ersten Zimmer rechts vom Eingangszimmer:

1096 (2) Relieffragment, Hermes.

Gefunden auf dem Palatin.

Das Fragment rührt von einer Wiederholung der unter n. 833 besprochenen Reliefkomposition her, welche Hermes darstellt im Begriff Eurydike von Orpheus wegzuführen. Erhalten ist nur der obere Teil des Hermes und auch dieser stark bestoßen. Die Aus-

führung ist, wie es scheint, stilgetreuer, aber weniger sorgfältig als an dem Albanischen und dem Neapolitanischen Exemplare.

Bloch griechischer Wandschmuck p. 7. Bull. della comm. arch. com. XXV (1897) p. 76 Fig. 1. Vgl. Mats-Duhn III n. 3730. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1199.

1097 (5) **Relieffragment, Anaximandros.**

Es wurde, in eine Mauer verbaut, an der Via delle sette sale bei der Grundlegung des Klosters der Soeurs de Cluny gefunden zugleich mit anderen Skulpturfragmenten, deren mehrere mit Inschriften von aus Aphrodisias gebürtigen Bildhauern (vgl. n. 525, 526) versehen sind.

Erhalten ist der obere Teil eines offenbar sitzenden, bärtigen Mannes mit stark durchfurchtem Gesichte und spärlichem Haupthaare, der, in Nachdenken versunken, die l. Hand an die Wange gelegt hält. Die Formengebung entspricht der naturalistischen Richtung der hellenistischen Kunst. Über dem Kopfe des Mannes ist der Name [A]naximandros eingemeißelt. Man hat hierin den Namen des Bildhauers erkennen wollen, welcher das Relief ausführte. Aber dieser Annahme widerspricht die Stelle, welche der Name einnimmt. Die antiken Künstlerinschriften sind stets in einer Weise angebracht, welche den Zusammenhang zwischen den in ihnen enthaltenen Eigennamen und den zu den Bildwerken gehörigen Figuren entschieden ausschließt, während der Betrachter unseres Reliefs den Namen Anaximandros naturgemäß auf den unmittelbar darunter dargestellten Mann beziehen wird. Die Vermutung, daß das Fragment von dem Grabrelief eines Anaximandros herrühre, wird dadurch ausgeschlossen, daß es keine Grabreliefs dieses Stiles giebt. Hiernach wird unser Fragment der z. B. durch n. 684 vertretenen Gattung hellenistischer Reliefbilder angehören, welche sich auf litterarische Größen beziehen, und der sitzende Mann den ionischen Philosophen Anaximandros darstellen, wie er über ein wissenschaftliches Problem nachdenkt. Da die Thätigkeit dieses Philosophen in das sechste Jahrhundert v. Chr. fiel, so kann es sich nicht um ein ikonisches, sondern nur um ein von einem hellenistischen Künstler frei erfundenes Porträt handeln, ein Porträt, welches z. B. in denjenigen der sieben Weisen (vgl. n. 285, 286) Analogie finden würde.

Bull. arch. comunale 1836 p. 286, p. 320 n. 10. Das Faksimile der Inschrift daselbst T. XI, XII n. 10.

1098 (8) **Fragmentiertes Relief, drei Frauengestalten.**

Vormals auf dem Palatin.

Das nachlässig ausgeführte Relief erinnert in der Anlage wie in dem Stile an die Medeia-, Orpheus- und Peirithoosreliefs,

über die unter n. 655, 833 und 870 die Rede war, und scheint wie diese ein in dem Kreise des Pheidias geschaffenes Original wiederzugeben. Ein Forscher nimmt an, daß sich die Erfinder aller dieser Reliefkompositionen durch Motive der polygnotischen Malerei bestimmen ließen, und versucht den Einfluß desjenigen malerischen Vorbildes, welches er für das auf dem Palatin gefundene Relief voraussetzt, noch auf einem anderen Denkmale nachzuweisen, nämlich auf der in Herculaneum gefundenen marmornen Bildplatte, welche den Künstlernamen des Atheners Alexandros trägt. Allerdings zeigen die drei Hauptfiguren der Platte, die durch die beigeschriebenen Inschriften als Leto, Niobe und Phoibe bezeichnet sind, eine gewisse Verwandtschaft mit den drei Frauengestalten unseres Reliefs. Doch ist diese Verwandtschaft nur eine oberflächliche und keineswegs ausreichend, um die Zurückführung auf dasselbe Original zu rechtfertigen. Eine eingehende Darlegung der Gesichtspunkte, die hierbei in Betracht kommen, würde die Grenzen des Führers weit überschreiten. Ich muß mich darauf beschränken, auf die gerechtfertigten Einwände zu verweisen, die von kompetenter Seite gegen jene Kombination erhoben worden sind. Ein Gelehrter hat letzthin ein im Giardino della pigna befindliches Fragment als zu unserem Relief gehörig nachgewiesen. Es hat sich darauf der obere Teil der in der Mitte dargestellten Frauenfigur erhalten, deren mit einem Diadem geschmückter Kopf der rechts stehenden Frau zugewendet ist. Ein Gipsabguß dieses Fragmentes ist soeben in das Relief des Thermenmuseums eingefügt worden.

Bull. della comm. arch. com. XXV (1897) T. V p. 73—102. Robert die Knöchelspielerinnen des Alexandros (Halle 1897) p. 4—6 (Abbildung auf p. 4). Über das vatikanische Fragment wird Meldung in einem der nächsten Hefte der römischen Mittheilungen handeln.

1099 (9) Relief, Prometheus vom Adler zerfleischt.

Gefunden bei den Tiberarbeiten.

Die pathetische Emphase, mit welcher die kühn herausgearbeitete Figur des Prometheus behandelt ist, die nahe Verwandtschaft, die zwischen der Anlage dieser Figur und derjenigen des Laokoon (n. 156) obwaltet, endlich auch die naturalistische Wiedergabe des Felsenhintergrundes beweisen, daß wir es mit einer Erfindung der hellenistischen Kunst zu thun haben. Die Ausführung ist etwas trocken, aber dabei charaktervoll.

1100 (14) Statuette, Satyr sein Schwänzchen betrachtend.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt der größte Teil des r. Oberschenkels, der r. Fuß, der Stamm mit dem darüber gelegten Tierfelle, der l. Unterschenkel (mit dem Fusse). Die Plinthe ist antik und offenbar zu der Statuette gehörig.

Die vortrefflich ausgeführte Statuette reproduziert das gleiche Bronzeoriginal wie n. 377. Die Eigentümlichkeiten des Metallstiles erscheinen an ihr mit besonderer Treue gewahrt.

Röm. Mittheil. VII (1892) p. 337 n. 4. Klein Praxiteles p. 218 n. 5.

Eingang D.

Eingangszimmer:

1101 (3) Der obere Teil einer Satyrstatuette.

Er wurde, in eine antike Mauer verbaut, an der Via Labicana bei der Torre Pignattara gefunden.

Die Statuette gab den unter n. 10 besprochenen Typus des die Querflöte spielenden Satyrknabens wieder. An beinahe allen Wiederholungen, welche sich von diesem Typus erhalten haben, ist das Instrument verloren gegangen. Hingegen sitzt an diesem Exemplare unterhalb des Mundes noch ein Stück desselben fest, welches deutlich erkennen läßt, daß der Satyr nicht die mit einem Mundstücke versehene, der modernen Klarinette ähnliche Flöte, sondern eine Querflöte blies.

Notizie degli scavi 1884 p. 224^a. Klein Praxiteles p. 212 n. 16.

1102 (4) Kopflöse Statuette des gleichen Typus.

Gefunden an der Ecke der Via Ventì Settembre und der Via Firenze bei der Grundlegung der dortigen Methodistenkirche. Ergänzt der größte Teil des r. Armes — doch ist die Hand antik —, der untere Teil des Pantherfelles, der Stamm und das unter dem letzteren befindliche Stück der Plinthe.

Die Ausführung ist glatt aber elegant. Es hat sich hier in der r. Hand ein Stück der Querflöte erhalten.

American Journal of archaeology IX (1894) pl. 18, p. 452, p. 538—537. Reinach répertoire II 1 p. 137 n. 1. Vgl. Notizie 1893 p. 357—358. Klein Praxiteles p. 212 n. 7.

1103 (5) Fragment einer Gruppe, Dionysosknabe.

Gefunden 1864 auf dem Palatin.

Der Knabe ist als Dionysos kenntlich durch den das Köpfchen umgebenden Epheukranz. Er sitzt auf einer l. Hand, die nach der zarten Behandlung des Fleisches nicht dem greisen Seilen (vgl. n. 4), sondern nur einem Jünglinge gehört haben kann, und blickt mit holdseligem Lächeln, das r. Ärmchen erhebend, das l. vorstreckend, zu seinem Pfleger empor. Da der Kinderkörper in vollständig naturalistischer Weise behandelt ist, so darf die Entstehung des Originals nicht vor der Zeit Alexanders des Großen angenommen werden. Es ist einem Gelehrten gelungen, die Gruppe, zu welcher dieser Knabe gehörte, vermöge eines alten Kupferstiches und einer Jünglingsstatue des Madrider Museums

zu rekonstruieren. Auf dem Stiche ist eine gegenwärtig verschollene Gruppe abgebildet, die sich vormals im Palazzo Farnese befand (Fig. 45). Sie zeigt einen Jüngling, welcher sich mit dem r. Unterarm auf eine bärtige Herme stützt und auf der r. Hand einen Knaben hält. Die Figur des Knaben stimmt, abgesehen davon, daß die Stellung der Extremitäten vertauscht ist, mit der auf dem Palatin gefundenen überein. Andererseits kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Madrider Statue (Fig. 46) zu einer Gruppe gehörte, welche auf dasselbe Original zurückging, wie die auf dem Stiche abgebildete. Der Jüngling, den diese Statue darstellt, unterscheidet sich von der Hauptfigur des Stiches nur durch die



Fig. 45.



Fig. 46.

umgekehrte Anordnung der Extremitäten. Er stützt sich nicht mit dem r. sondern mit dem l. Ellenbogen auf die bärtige Herme. Wir dürfen demnach annehmen, daß er auf der l. Hand einen Knaben hielt, welcher auch in der Behandlung der Extremitäten der in dem Thermenmuseum befindlichen Figur entsprach. Die Madrider Statue ist deutlich als Hermes erkennbar. Also stellte die uns beschäftigende Gruppe Hermes als Pfleger des Dionysosknaben dar. Der Gedanke liegt nahe, daß zwischen ihr und der in Olympia entdeckten Gruppe des Praxiteles, welche den gleichen Gegenstand behandelte, irgendwelcher Zusammenhang obwaltete oder, um es präziser auszudrücken, daß die eine der beiden Gruppen durch die andere bestimmt ist. Fragen wir, welchem

der beiden Typen die Priorität zuzuerkennen sei, so spricht alle Wahrscheinlichkeit für den praxitelischen; denn er zeigt eine ungleich weniger der Natur entsprechende Behandlung des Kinderkörpers als die Figur des Thermenmuseums.

Klein Praxiteles p. 402—408 (Abbildung p. 401 Fig. 81, 82). Reinach *répertoire* II 2 p. 788 n. 2. Vgl. Mats-Duhn I n. 355 *Römische Mittheilungen* VIII (1893) p. 258. *Berliner philologische Wochenschrift* XVIII (1898) p. 311.

Im zweiten Zimmer rechts vom Eingangszimmer.

1104 Kopf der Penelope (?).

Nach der Angabe des ältesten Kustoden gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt beide Augen nebst den benachbarten Theilen der Stirn und der Wangen, die Nase, das Kinn, der Hals.

Über den Typus s. n. 94. Die wenigen antiken Theile zeigen, obwohl stark verscheuert, eine vortreffliche Ausführung, die man einem griechischen Meißel zuschreiben möchte.

Das obere Stockwerk.

Einen besonderen Schmuck dieser Abteilung bilden die Wandmalereien und Stuckreliefs, die aus einem 1878 in dem Garten der Farnesina und dessen Nachbarschaft ausgegrabenen, altrömischen Gebäude stammen und hinsichtlich der Ausführung die Durchschnittemasse derartiger Arbeiten, die sich in den vom Vesuv verschütteten Städten Campaniens gefunden haben, weit übertreffen. Da sie in verschiedenen Sälen zerstreut sind, scheint es mir zweckmäßig, die einleitenden Bemerkungen, welche sich auf ihre kunsthistorische Bedeutung beziehen, hier vorzuschicken, damit ich bei der Besprechung der einzelnen Stücke darauf zurückverweisen kann. Das Gebäude, in dem diese Wandmalereien und Stuckreliefs angebracht waren, vereinigte den Charakter eines vornehmen Stadthauses mit demjenigen einer Villa. Sein Plan ist in den *Notizie degli scavi* 1888 T. IV (vgl. p. 127, p. 138—139) gegeben. Das Dekorationssystem, welches darin zur Anwendung kam, ist nicht auf italischem Boden sondern im hellenistischen Osten entstanden. Man hat dabei in erster Linie den mächtigsten Mittelpunkt des Hellenismus, Alexandria, ins Auge zu fassen. Doch treten in den Stuckreliefs auch Elemente auf, die aus Kleinasien oder, um es bestimmter auszudrücken, aus Pergamon zu stammen scheinen.¹⁾ Der Annahme, daß die in Rom thätigen Dekorateurs in allen Fällen eine bestimmte hellenistische Vorlage sklavisch kopiert hätten, widerspricht der Eindruck der Frische, den ihre Arbeiten auf den Betrachter hervorrufen. Hiernach scheint es vielmehr, daß sie mit den überlieferten Motiven in mehr oder minder freier Weise schalteten und zum mindesten in der Zusammenstellung derselben selbständig verfahren. Die Vermutung, daß die meisten von ihnen eingewanderte Griechen waren, ist an und für sich wahrscheinlich und wird durch die Inschrift CEΛEYKOC
EΓOEI bestätigt, die auf der Wand n. 1142 eingeritzt ist und beweist, daß bei der Ausmalung des im Bereiche der Farnesina entdeckten

1) *Bonner Jahrbücher* CXVI, CXVII (1896) p. 67 ff.

Hauses ein Grieche Namens Seleukos thätig war.¹⁾ Die Wanddekorationen dieses Hauses (n. 1124, 1129—1136, 1141—1144, 1146—1148, 1151) gehören dem sogenannten zweiten Stile (vgl. n. 1000) an, zeigen denselben jedoch zum Teil schon in der Umbildung begriffen, welche den Übergang zu einer besonderen Abart des dritten Stiles, dem sogenannten Kandelaberstil, vorbereitet.²⁾ Demnach ist ihre Ausführung, da der zweite Stil während der ersten Dezennien des letzten Jahrhunderts v. Chr. nach Italien übertragen und daselbst zu Anfang des ersten n. Chr. durch den dritten Stil verdrängt wurde, in der beginnenden Kaiserzeit anzunehmen. Hiermit stimmt es, daß auf einem zugehörigen Figurenbilde ein Artemisidol fortgeschrittenen archaischen Stiles dargestellt ist, welches in Rom zur Zeit des Augustus ein besonderes Interesse erregte.³⁾

Der eigentümliche Charakter des zweiten Dekorationsstiles bedarf, daß die Wände mit Darstellungen architektonischer Art bemalt und in diese an geeigneten Stellen landschaftliche oder figürliche Kompositionen eingesetzt sind. Das letztere Verfahren ist offenbar durch den von alters her üblichen Gebrauch, wirkliche Tafelbilder in die Wände einzulassen oder daran anzuheften, bestimmt. Die hellenistischen Wandmaler übertrugen die Tafelbilder in die Freskotechnik und bezeichneten auch vielfach kleinere Gemälde, welche sie in die Dekoration einfügten, dadurch, daß sie dieselben mit Rahmen und Schutzklappen versahen, deutlich als Reproduktionen von Tafelbildern. Weniger klar ist die Charakteristik bei umfangreicheren Kompositionen. Diese sind in der Regel von einer pavillon- oder vestibulartigen Architektur umgeben, die sich auf einem Sockel erhebt und aus zwei einen Giebel stützenden Säulen oder Pfeilern besteht.⁴⁾ Man hat vermutet, die Wandmaler hätten sich die zwischen den Säulen oder Pfeilern liegende Wand als geöffnet und die von ihnen dargestellte Handlung als jenseits der Wand im Freien vorgehend gedacht.⁵⁾ Doch läßt sich auch diese Anordnung in ungezwungener Weise aus einer ursprünglich struktiven Umrahmung des Tafelbildes ableiten. Die byzantinischen, mittelalterlichen und Renaissance-Künstler umgaben die Altarbilder häufig mit ähnlichen architektonischen Vorbauten. Da alle Wahrscheinlichkeit für die Annahme spricht,

1) Notizie 1880 p. 139 n. 4.

2) Mau Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompei p. 215 ff.

3) Mon. dell' Inst. XII 29 n. 1. Römische Mittheilungen III (1888) p. 292. Dieses Bild mußte, da es gegenwärtig vollständig zerstört ist, bei der folgenden Besprechung unberücksichtigt bleiben.

4) Mau Geschichte der decorativen Wandmalerei p. 169 ff.

5) Robert Votivgemälde eines Apobaten (Halle 1895) p. 6—8.

dafs dieses Verfahren auf antiker Überlieferung beruht, so dürfen wir vermuten, dafs bedeutendere Tafelbilder bereits von den Griechen mit derartigen monumentalen Einrahmungen versehen und die letzteren von den hellenistischen Wandmalern in der Freskotechnik nachgeahmt wurden. Freilich haben sich die Wandmaler nicht immer deutliche Rechenschaft gegeben, ob die Motive, die sie hierbei verwendeten, struktiv möglich waren, sondern vielfach ihrer Phantasie freien Spielraum gewährt.

Wie das Dekorationssystem hellenistischen Ursprunges ist, zeigt auch die Mehrzahl der zugehörigen Bilder den Stil der hellenistischen Zeit. Doch wissen wir, dafs damals von den Herrschern wie von reichen Privaten eifrig auch Werke älterer Meister gesammelt wurden und dafs die römischen Grofsen diesem Beispiele folgten.¹⁾ Also hatten die im hellenistischen Osten wie die in Rom thätigen Wandmaler vielfach Gelegenheit, in vornehmen Häusern Wände zu sehen, an denen nicht nur gleichzeitige sondern auch ältere Gemälde angebracht waren. Es ist demnach nicht zu verwundern, dafs sie sich bisweilen durch derartige Eindrücke bestimmen liefsen und in ihre Dekorationen einzelne Gemälde einfügten, die einen vorhellenistischen Stil bekunden.

Die Stuckreliefs, welche aus dem bei der Farnesina entdeckten Hause stammen, dienen als Deckenschmuck in drei Schlafzimmern. Sie gehören zu den hervorragendsten Leistungen, welche uns die dekorative Kunst der griechisch-römischen Periode hinterlassen hat. Die Ausführung ist überaus frisch und voll von Leben. Sie verliert sich nirgends in das Kleinliche sondern giebt mit flotten Strichen des Modellierholzes das Wesentliche in charaktervoller Weise wieder. Wenn an derselben Decke gewisse Motive im Vergleich mit der sonstigen Dekoration auffällig scharf markiert erscheinen, so ist diese Ungleichheit gewifs nicht durch Ungeschick oder Nachlässigkeit sondern durch die verschiedene Beleuchtung veranlafst. An den schwächer beleuchteten Teilen der Decke mufsten die figürlichen und ornamental Motive nachdrücklich hervorgehoben werden, sollten sie überhaupt zur Geltung kommen.

Saal I.

(Die Nummern der Säle sind an den Innenwänden über den Eingängen angebracht).

In der Mitte:

1105 Fragment einer Gruppe, Entführungsscene.

Erhalten sind der Torso eines jungen Mädchens und eine männliche linke Hand von sehr kräftiger Bildung, welche das

1) Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 127—128.

Mädchen an der l. Seite anfaßt. Offenbar rührt dieses Fragment von einer Gruppe her, welche eine Entführung darstellte. Man erkennt deutlich, daß das Mädchen sich sträubt. Es windet seinen Körper, um sich dem Griffe seines Entführers zu entziehen; der r. Arm war empor-, der l. zur Seite gestreckt. Da wir es nur mit einem geringen Bruchstücke der Gruppe zu thun haben, so scheint es bedenklich, für die beiden dargestellten Personen bestimmte Namen vorzuschlagen. Doch könnte man beispielsweise an die Entführung der Persephone durch Pluton, der Oreithyia durch Boreas oder eines Griechenmädchens durch einen Kentauren denken. Der Stil, im besonderen die naturalistische Durchbildung der männlichen Hand, deuten auf die frühe hellenistische Zeit. Die Ausführung ist so vorzüglich, daß nichts dagegen spricht, die Gruppe für eine Originalarbeit zu erklären.

Römische Mittheilungen VI (1891) p. 240.

An der Eingangswand:

1106 Mosaik, menschliches Skelett.

Gefunden bei einer Ausgrabung, welche der Graf M. Tykiewics 1866 auf der Westseite der Via Appia in einem Grundstück der Camaldolenser von S. Gregorio vornehmen ließ. Das Mosaik überzog den Boden eines kleinen aus netzförmigem Ziegelwerk (*opus reticulatum*) aufgeführten Grabes. Vormalis im Museo Kircheriano.

Menschliche Skelette wurden in dem späteren Altertum nicht selten bildlich dargestellt, um an die Vergänglichkeit des irdischen Daseins zu erinnern. Unser Mosaik gehört dieser Gattung von Denkmälern an. Es zeigt in roher Ausführung ein gelagertes Skelett, welches, auf den l. Ellenbogen gestützt, mit der R. auf die darunter befindliche Inschrift ΓΝΩΘΙ CAYTON, „erkenne Dich selbst“, hinweist, eine Inschrift, welche zum Bewußtsein bringen soll, daß der unvergängliche Teil des Menschen eben nichts anderes ist als ein Skelett. Wenn an dem Schädel die Ohren wiedergegeben sind und die Arme und Beine wie mit Fleisch bedeckt erscheinen, so wird dies daraus zu erklären sein, daß der Mosaicist niemals ein menschliches Skelett gesehen sondern davon nur einen durch Bildwerke bestimmten, unklaren Begriff hatte (vgl. n. 236, 237).

Bull. dell' Inst. 1866 p. 164. Archäol. Zeitung XXIV (1866) p. 184*. *Tren de ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus* (Berolini 1874) p. 18 n. 51 (vgl. Jahrbuch IV 1889, Archäol. Anzeiger p. 106). *De Buggiero Catalogo del Museo Kircheriano I* p. 272 n. 15. Ersilia Caetani-Lovatelli *Thanatos* (Roma 1888) p. 49 ff. (auch in den *Atti dell' acc. dei Lincei, cl. delle scienze morali serie IV*, vol. III, 1888, p. 43 ff.).

Die Inschriftenfragmente, welche in den rechts von dem Eingange vorspringenden Anbau eingelassen sind, wurden, in eine

Mauer verbaut, am äußersten Rande des Marsfeldes bei S. Giovanni dei Fiorentini gefunden, in der Gegend, die im Altertum Tarentum hieß. Sie rühren von dem marmornen Pfeiler her, auf dem der Rechenschaftsbericht über die unter der Regierung des Augustus 17 v. Chr. abgehaltene Saekularfeier der Stadt Rom eingegraben war und der in jener Gegend aufgestellt wurde, weil daselbst die mit der Feier verbundenen Spiele stattgefunden hatten. Das Aktenstück, so trümmerhaft es überliefert ist, wirft ein interessantes Schlaglicht auf die Weise, in welcher Augustus unter möglichster Schonung der republikanischen Formen jenes Fest dazu benutzte, um der von ihm neu eingeführten Staatsordnung eine religiöse Weihe zu geben. Die Feier wurde von dem Collegium der *quindecimviri sacris faciundis* geleitet. Da Augustus und sein Reichsverweser Agrippa Mitglieder dieses Collegiums waren, so hatte es nichts Anstößiges, wenn sie bei der Feier allenthalben in den Vordergrund traten. Gewisse Gebete, die zum Teil von Augustus vorgesprochen wurden, erinnern auffällig an die von den modernen Monarchien vorgeschriebenen Kirchengebete. Man betete für das Wohl des römischen Volkes und für dessen Legionen — letzteres offenbar eine von dem nunmehrigen obersten Kriegsherrn eingeführte Neuerung —, für die *quindecimviri*, unter denen Augustus einbegriffen war, für deren Verwandte und Diener. Selbst ein ganz kurzer Auszug aus dem Festprogramme würde zu weit führen. Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß darin auch das *carmen saeculare* gedacht wird, welches Horaz für die Feier verfaßte, ein Gedicht, welches dem Besucher des Museums vom Gymnasium her wohl bekannt sein wird. Es wurde am dritten Tage des Festes, am 3. Juni des Jahres 17 v. Chr., auf dem Palatin, nachdem daselbst dem Apoll und der Diana ein unblutiges Opfer dargebracht worden war, von siebenundzwanzig Knaben und siebenundzwanzig Mädchen gesungen und hierauf auf dem Kapitol wiederholt. Man liest in der zwanzigsten Zeile von unten

carmen composuit Q. Horatius Flaccus.

Die Fragmente, welche in den gegenüberliegenden Anbau eingelassen sind, wurden gleichzeitig und an derselben Stelle gefunden wie die augusteischen. Sie rühren von einem ähnlichen Pfeiler her, welcher das Programm des unter Septimius Severus 204 n. Chr. gefeierten Saekularfestes enthielt. Doch ist ihre Zahl beträchtlich geringer als diejenige der auf die Feier des Jahres 17 v. Chr. bezüglichen Fragmente.

Monumenti pubbl. dalla r. Acc. dei Lincei I fasc. 3 (1891) p. 617—672. *Ephemeris epigraphica* VIII (1892) p. 225—309. Vgl. Mommsen in der Wochenschrift „Die Nation“ 1891 p. 161—163.

Saal II.

1107 (4) Stuckreliefs.

Sie gehörten zu dem Deckenschmucke eines Schlafzimmers — n. 4 auf dem Plane in den Notizie 1890 T. IV — in dem bei der Farnesina entdeckten Hause (oben Seite 221). Aus demselben Zimmer stammen die Wanddekorationen n. 1141—1144.

In die ornamentale Dekoration sind drei von Rahmen umgebene Reliefbilder eingefügt. Das Mittelbild zeigt eine Landschaft mit allerlei ländlichen Gebäuden und verschiedenen Staffagefiguren, deren Handlung nicht recht deutlich ist. Das links angebrachte Bild: Drei Frauen sind im Begriff, vor einer Priapherne ein unblutiges Opfer darzubringen. Das Bild rechts: Eine Bakchantin brennt vermöge zweier Fackeln Feuer auf einem Altar an, während ein hinter ihr stehender Satyr die heilige Handlung mit dem Spiele der Doppelflöte begleitet. Links vom Altar sieht man Seilen, offenbar schwer betrunken, wie er sich in schwankender Haltung mit dem r. Ellenbogen auf eine viereckige Basis stützt und mit der L. den Thyrsos vorstreckt. Über die Basis ragt mit dem Oberkörper eine verhüllte Frauengestalt empor, deren Mantel über den Hinterkopf emporgezogen ist.

Monumenti inediti pubbl. dall' Instituto di corrispondenza archeologica, supplemento (Berlin 1880—1891) T. 34 (unten) = Lessing und Mau Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus T. 14 (unten) Die drei Reliefbilder auch in der Revue de l'art I (1897) p. 104, Tafel nach p. 104, p. 209.

1108 (10) Stuckreliefs.

Die Provenienz die gleiche wie von n. 1107.

Von den drei in die ornamentale Dekoration eingesetzten Reliefbildern sind das mittlere — eine Landschaft — und das linke, auf dem Frauen, ein unblutiges Opfer vorbereitend, dargestellt waren, stark fragmentiert. Das besser erhaltene, rechts angebrachte Bild scheint sich auf die Weihung eines Tafelbildes zu beziehen. Eine Frau steht neben einer viereckigen Basis, über welche Binden und Guirlanden gelegt sind, und hält eine Tafel, deren Deckplatten geöffnet sind, mit beiden Händen empor. Offenbar zeigt sie ein auf dieser Tafel gemaltes Bild den beiden vor ihr befindlichen Frauen, welche, die eine sitzend, die andere stehend, aufmerksam die Tafel betrachten.

Monumenti inediti, supplemento T. 34 (oben) = Lessing und Mau T. 14 (oben)

1109 (6) Mädchenbüste.

Gefunden in dem Grabe des Sulpicius Platorinus und der Sulpicia Platorina (vgl. die Bemerkungen zu n. 1009, 1010).

Die sehr fein modellierte Büste stellt ein Mädchen oder eine junge Frau von etwa 20 Jahren dar, vielleicht eine gewisse Mi-

natia Polla, deren inschriftlich bezeichnete Aschenurne in demselben Grabe gefunden wurde (Museumsnummer 8). Die Haartracht, der Stil und der sehr schmale Brustabschnitt (vgl. n. 47) deuten auf die erste Kaiserzeit. Die Weise, in welcher die untere Seite behandelt ist, kommt häufig bei Porträtbüsten vor, welche gegen das Ende der Republik oder zu Anfang der Kaiserzeit gearbeitet sind. Die untere Seite bildet nämlich eine nach vorn zu abfallende, glatte Fläche und zeigt keine Spur eines Dübels, welcher erforderlich gewesen wäre, sollte die Büste auf einem der sonst üblichen steinernen Piedestale befestigt werden. Auch hat sich weder in diesem noch in anderen Gräbern, welche derartig zugehauene Büsten enthielten, ein steinernes Piedestal gefunden. Hiernach scheint es, daß diese Büsten in hölzerne Basen eingesetzt waren, die im Laufe der Zeit zu Grunde gingen und daher keine Spur von sich hinterlassen haben.

Notizie degli scavi 1880 T. V 2 p. 133. Bayet Monuments de l'art antique II livr. II pl. II. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 186 Anm. 21.

Die in diesem Zimmer befindlichen Aschenurnen stammen ebenfalls aus dem Grabe des Platorinus und der Platorina. Besondere Beachtung verdient eine viereckige (Museumsnummer 1)¹⁾ und zwei cylinderförmige Urnen, welche an der Eingangswand des Zimmers nebeneinander aufgestellt sind (Museumsnummern 2, 3)²⁾. Alle drei Exemplare zeigen einen überreichen Schmuck, der vorwiegend aus Bukranien wie aus Frucht- und Blumenguirlanden besteht und in hoch erhabenem Relief aus der Fläche herausgearbeitet ist. Das Vorkommen eines derartigen barocken Stiles in augusteischer Zeit hat etwas Befremdendes. Doch stellt sich dieser Stil bei eingehenderer Betrachtung als die organische Weiterentwicklung einer unmittelbar vorhergehenden Richtung der Dekoration heraus, einer Richtung, die wir im besonderen durch spätetruskische Architekturstücke (s. z. B. unseren Bd. II n. 1178) und Aschenurnen kennen.

Saal III.

1110—1112 (1, 4, 7) Drei weibliche Hermen aus schwarzem Marmor (nero antico).

Vormale auf dem Palatin.

Jede dieser Hermen zeigt den mit einem dorischen Chiton bekleideten Oberkörper eines Mädchens, welches mit der einen Hand in der Weise archaischer Typen einen Zipfel seines Gewandes an-

1) Notizie degli scavi 1880 T. V 3 p. 131 (VI. nicchia).

2) Notizie 1880 Tav. V 5 p. 131 (II., IV. nicchia).

faßt (vgl. n. 611, 809). Wie die auf den Schädeln angebrachten, viereckigen Einschnitte beweisen, trug jedes dieser Mädchen einen Gegenstand auf dem Kopfe. Man kann dabei an einen Korb oder eine Ciste (vgl. n. 767, 768) denken, muß aber auch der Möglichkeit Rechnung tragen, daß aus den Köpfen Stützen hervorgingen, die einen Architrav trugen, ein Motiv, welches in den von der römischen Wandmalerei dargestellten Architekturen zahlreiche Analogien findet. Der r. Arm der einen Herme ist gebogen und die Hand mit leicht ausgestreckten Fingern nach dem Kopfe erhoben; in derselben Weise haben wir uns die verlorenen l. Arme der beiden anderen zu denken. Diese Bewegung ist offenbar daraus zu erklären, daß die Mädchen mit einem ihrer Arme den von ihnen getragenen Gegenstand zu stützen beabsichtigen, falls er ins Wanken geriete. Die Ausführung deutet auf die römische Kaiserzeit. Man empfängt den Eindruck, als habe der Bildhauer griechische Bronzetypen aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. benutzt, dieselben jedoch nach dem zu seiner Zeit herrschenden Geschmacke umgearbeitet und verflacht. Die verloren gegangenen Augen waren aus anderem Material, etwa Glasfluß, gearbeitet und in die Höhlungen eingesetzt.

Matz-Duhn I n. 851.

In der Mitte des Zimmers:

1113 Bronzestatue eines Faustkämpfers.

Gefunden 1884 beim Baue des an der Via nazionale gelegenen Theaters. Ergänzt die Spitze des l. Daumens, ein Stück am r. Oberschenkel, der Felsensitz.

Die Statue ist die naturgetreue Porträtfigur eines ausruhenden Faustkämpfers, vielleicht von diesem Manne selbst zum Andenken an seine Siege geweiht. Die charaktervolle Auffassung des dargestellten Individuums sowie der fein gefühlte Naturalismus, den wir in allen Einzelheiten der Ausführung wahrnehmen, deuten auf die hellenistische Zeit. Der Faustkämpfer sitzt da mit vorgebeugtem Oberkörper, die Unterarme auf die Oberschenkel stützend und den etwas erhobenen Kopf nach rechts wendend. Das Gesicht zeigt einen stupid-brutalen Ausdruck und zugleich reichliche Spuren der Beschäftigung, welcher der Mann oblag. Die Ohren erscheinen durch wiederholte Faustschläge breit gedrückt. Da ferner die Oberlippe im Vergleiche mit der Unterlippe etwas zurücksteht, so scheint es, daß die oberen Vorderzähne, wenigstens zum Teil, ausgeschlagen sind. Während diese Verstümmelungen durch verschiedene, früher bestandene Kämpfe veranlaßt sein können, deuten andere Anzeichen auf einen soeben

ausgefochtenen. An jedem Ohre sind zwei Hautritze wiedergegeben; am rechten entquellen jedem der beiden Ritze zwei in flachem Relief behandelte Blutstropfen; ein ähnlicher Tropfen ist am linken Ohre unterhalb des oberen Ritzes bemerkbar. Während ferner die linke Augenhöhle eine normale Bildung zeigt, ist die rechte unten derartig angeschwollen, daß das Lid und die Wange in eine unförmliche Masse zusammenlaufen. Die Annahme, daß diese Geschwulst von einem frisch empfangenen Faustschlag herrührt, scheint um so gerechtfertigter, als man gerade unter dem linken Auge eine Gruppe von Hautritzen, hier jedoch ohne Blutstropfen, wahrnimmt. Daß wir uns die Nase innerlich geschwollen und mit geronnenem Blute angefüllt zu denken haben, ergibt sich aus der Weise, wie der Mund geöffnet und die untere Kinnlade vorgeschoben ist. Offenbar kann der Mann durch die Nasenlöcher den Lungen nur wenig oder gar keine Luft zuführen und athmet er infolgedessen durch den geöffneten Mund. Die Haare des Schnurrbartes sind teils aufgestäubt, teils in Klümpchen geballt, wie sie sich bilden, wenn Haar von Blut durchdrungen und das Blut geronnen ist.

Die Schlagriemen (caestus) und die dazu gehörigen Vorrichtungen sind an dieser Statue mit großer Deutlichkeit wiedergegeben. Jeder der beiden Vorderarme erscheint mit einem Handschuh bedeckt, der die vordersten Glieder der Finger frei läßt und auf dessen Rücken, um das Herabrutschen des Schlagriemens zu verhindern, ein Wulst aufgenäht ist. Der Schlagriemen besteht aus einem aus drei dicken Lederschichten zusammengesetzten, ovalen Ringe, durch welchen die Finger, abgesehen vom Daumen, durchgreifen und dessen Kanten scharf abfallen (*ἰμὰς ὀξύς*). Die drei Lederschichten werden durch schmale, doppelte Querriemen zusammengehalten. Andere Riemen von gleicher Breite, welche, an dem Schlagriemen befestigt, die Handwurzel wie den Unterarm umgeben, halten den Schlagriemen stets in der gleichen Lage. Da durch dieses Riemengefüge die freie Bewegung des Handgelenkes aufgehoben wurde, so kann unser Faustkämpfer die Hände nicht ungezwungen herabfallen lassen, sondern hält sie steif vorwärts gestreckt. Wie häufig an Athletenfiguren ist auch an dieser das Glied emporgebunden (vgl. n. 987). Ein langer tiefer Ritz auf der r. Schulter und ein ähnlicher auf dem r. Vorderarme scheinen Gufsfehler. Sie waren vermutlich mit Bronzestreifen ausgefüllt (vgl. n. 631), die verloren gegangen sind. Das Wirbelstück des Hinterkopfes, welches sich durch die rohe Ausführung des Haares auffällig von den übrigen Teilen unterscheidet, rührt offenbar von einer schlechten, im Altertum vorgenommenen Restauration her. Wir dürfen daraus den Schluß ziehen, daß das ursprüngliche,

verloren gegangene Stück besonders gearbeitet und nachträglich an den Schädel angesetzt war. Bevor das letztere geschah, bot die auf der Rückseite vorhandene Öffnung dem Künstler Gelegenheit, die aus anderem Stoffe gearbeiteten Augen und vielleicht auch einige Zähne in den Kopf einzufügen.

Ein Gelehrter hat den Versuch gemacht, die Statue zu einem Vorfall, den wir um das Jahr 200 v. Chr. annehmen dürfen, in Beziehung zu setzen. Wie Polybios (XXVII 9) erzählt, schickte Ptolemaios, unter welchem wir vermutlich den vierten König dieses Namens, Philopator, zu verstehen haben, einen in Ägypten geborenen Faustkämpfer, Aristonikos, nach Olympia, damit er daselbst den berühmten thebanischen Athleten Kleitomachos bestände. Die Menge erwies sich anfänglich dem Ägypter günstig. Doch gelang es dem Kleitomachos, als eine Pause in dem Kampfe gemacht wurde, die Versammlung umzustimmen. Er warf ihr vor, daß sie einen Fremden begünstige, erklärte, daß er für den Ruhm von Hellas, Aristonikos dagegen für den Ehrgeiz des Ptolemaios kämpfe, und schloß mit der Frage, ob man es vorzöge, daß ein Ägypter als Sieger über einen Hellenen oder ein Thebaner als Sieger über einen Fremden den olympischen Kranz davon trage. Hiermit stimmte er die Versammlung für sich so günstig, daß Aristonikos, wie sich Polybios ausdrückt, mehr noch ihr als dem Kleitomachos erlag. Nach der Vermutung jenes Gelehrten stellt unsere Statue Kleitomachos dar, wie er seine Rede an die olympische Festversammlung richtet. Doch erweist sich diese Vermutung bei eingehenderer Erwägung als unhaltbar. Einerseits dürfen wir einem so brutal-dummen Gesellen, als welcher sich unser Faustkämpfer darstellt, unmöglich ein so geschicktes Vorgehen zutrauen, wie es Kleitomachos einschlug. Andererseits ergibt eine unbefangene Prüfung der Statue, daß der Faustkämpfer nicht eine Rede haltend gedacht ist. Er sitzt da wie ein Klotz und blickt stumpfsinnig vor sich hin. Weder der Körper noch das Gesicht zeigt eine Spur von der Bewegung, welche naturgemäßerweise durch eine eindringliche Auseinandersetzung hervorgerufen wird.

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1886) T. 4. Gazette des Beaux-Arts 1886 I p. 427. Lanciani Ancient Rome, Tafel vor dem Titel, p. 306. Murray Handbook of Greek Archaeology p. 304 Fig. 99, p. 306. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 248. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 492 Fig. 256. Reinach répertoire II 2 p. 550 n. 10. Petersen vom alten Rom p. 131 n. 113. Vgl. Notizie degli scavi 1885 p. 223. Jahrbuch des arch. Inst. II (1887) p. 192. Kölnische Zeitung 3. Juli 1887 n. 182. Römische Mittheilungen IV (1889) p. 175 ff., XIII (1898) p. 93—95. Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars der Universität Wien VIII (1890) p. 41, XII (1896) p. 77 ff. Philologus LVII (n. F. XI) p. 1—6.

1114 **Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers.**

Gefunden 1884 an derselben Stelle und ungefähr gleichzeitig wie n. 1113. Ergänzt der vordere Teil des l. Zeige- und des r. Mittelfingers, der Stab, ein Stück am l. Oberschenkel (oberhalb des Knies), die Plinthe.

Die Statue giebt das Porträt eines kräftigen Mannes von ungefähr dreißig Jahren wieder, dessen Wange, Kinn und Oberlippe mit dünnen Bartlocken bedeckt sind. Das Motiv ist unter geringfügigen Abweichungen, die keineswegs als gelungen bezeichnet werden dürfen, einer berühmten Bronzestatue des Lysippos nachgebildet, welche Alexander den Großen mit einer Lanze darstellte und die wir durch eine kleine bronzene Wiederholung der Sammlung Nelidoff (Fig. 47) kennen. Wir haben hiernach anzunehmen, daß sich der Mann mit der hoch emporgreifenden L. auf eine Lanze stützte. Da es überliefert ist, daß sich die Herrscher der hellenistischen Periode vielfach dem Eroberer Asiens zu assimilieren trachteten, so spricht von Haus aus alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß ein Mann, der sich in der Haltung und mit dem Attribute einer berühmten Alexanderstatue porträtieren ließ, ein hellenistischer Herrscher war. Außerdem deutet der Stil der Statue wie der Charakter ihres Gesichtes auf die damalige Zeit und sind auch der Haarschnitt — was ein Gelehrter fälschlich in Abrede gestellt hat —



Fig. 47.

und die Barttracht an hellenistischen Porträts nachweisbar. Man hat an die makedonischen Könige Philipp V. und Perseus, wie an Alexander Balas gedacht, der 149 v. Chr. den Thron der Seleukiden usurpierte. Doch scheint mir die Ähnlichkeit, welche der Kopf unserer Statue mit den Münzporträts aller dieser Fürsten darbietet, nur eine sehr oberflächliche. Die Ausführung ist ungleich. Während der Kopf eine scharfe und eingehende Durchführung zeigt, sind die Formen des Körpers in etwas flauer Weise behandelt. Zwischen dem Brustkasten und dem Nabel liest man eine nach dem Gusse eingepunktete Inschrift, welche ähnlich wie auf n. 635 den Ort angiebt, (L · VI = loco sexto), an dem die

Statue aufgestellt war; für die auf die Ortsangabe folgenden Zeichen ist eine befriedigende Erklärung noch nicht gefunden. Auf dem r. Oberschenkel sind die drei ineinander geschobenen Buchstaben MAR eingepunktirt.

Antike Denkm. herausg. vom arch. Inst. I (1886) T. 5. Gazette des Beaux-Arts 1886 I p. 71. Lanciani Ancient Rome, Tafel zu p. 303. Murray Handbook of Greek Archaeology p. 305 Fig. 100, p. 306. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 246. Collignon hist. de la sculpture grecque II p. 493 Fig. 257. Reinach répertoire II 2 p. 548 n. 7. Vgl. Notizie degli scavi 1885 p. 42. Kölnische Zeitung, 3. Juli 1887 n. 182. Jahrb. d. arch. Inst. VI (1891), arch. Anzeiger p. 69. Röm. Mittheilungen VI (1891) p. 238, XIII (1898) p. 77—78. Furtwaengler Meisterwerke p. 597 Anm. 3. Numismat. Chron. XVI (1896) p. 38. Wulff Alexander mit der Lanze (Berlin 1898) p. 8—12 (wo T. I, II die Nelidoffsche Bronze abgebildet ist). Beispiele hellenistischer Münzporträts mit der im Obigen berührten Anordnung des Haares: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. I 6, T. III 24, T. V 21, T. VI 29, 31. Über bärtige Porträts hellenistischer Herrscher vgl. unsere n. 689.

Saal IV.

1115 (1) Bronzekopf des Tiberius.

Gefunden 1884 im Tiber.

Der Kopf stellt nicht, wie bisher angenommen wurde, Augustus, sondern Tiberius dar. Der Künstler hat die feinen, zusammengekniffenen Lippen, welche für die Physiognomie des letzteren Kaisers bezeichnend sind, in sehr charaktervoller Weise wiedergegeben. Vgl. n. 88.

Notizie degli scavi 1884 p. 305.

1116 (2) Knabenstatue aus Basalt.

Gefunden auf dem Palatin in einem neben dem Tempel des Jupiter Victor gelegenen Souterrain (Bull. dell'Inst. 1869 p. 67).

Die Statue stellt einen etwa fünfzehnjährigen Knaben dar, dessen Kopf von einem Reifen umgeben ist. Sie zeigt zwischen der l. Schulter und der l. Brustwarze eine Bruchstelle, deren Rand sich auf der r. Seite über das Fleisch erhebt, und an dem oberen Theile des r. Oberschenkels den Ansatz einer Stütze, welche offenbar dem abwärts reichenden r. Arm festen Halt gab. Man hat angenommen, daß die auf der l. Brust vorhandene Bruchstelle von einem Speere herrühre, den der Jüngling in der l. Hand gehalten habe. Aber einerseits erscheint sie für einen so schmalen Gegenstand zu breit. Andererseits ist es bekannt, daß Attribute, wie Speere, Scepter und Stäbe, von den antiken Bildhauern gewöhnlich aus Holz oder Metall gearbeitet wurden und demnach gar keine Bruchstellen hinterlassen konnten. Besser erklärt sich der Thatbestand, den die Statue darbietet, wenn wir eine neuerdings begründete Vermutung annehmen, nach welcher die Statue nicht

einen Speerträger sondern einen jugendlichen Faustkämpfer (παῖς πύκτης) darstellte. Der l. Unterarm war zur Parade erhoben und der fragliche Bruch rührt von der unmittelbar vor der Brust stehenden Hand her. Den r. Arm haben wir uns gebogen, derartig daß die Stütze etwas oberhalb des Handgelenkes in ihn eingriff, und zum Schlage bereit zu denken. Die beiden Hände waren natürlich mit Schlagriemen (caestus) bewehrt. Der Bildhauer ging darauf aus, ein bronzenes Vorbild möglichst getreu wiederzugeben. Dieses Streben tritt mit besonderer Schärfe in der Behandlung der Locken hervor, deren Enden unter stumpfen Spitzen aus der Oberfläche hervortreten und wie gegossen und ciseliert aussehen. Hierdurch ist auch die Wahl des Materials bestimmt; denn die Farbe des Basaltes erinnert an diejenige einer längere Zeit im Freien aufgestellten und infolge dessen patinierten Bronzestatue. Jedoch nötigte der spröde Stein den Bildhauer dazu, nur die Hauptformen seines Vorbildes wiederzugeben und auf eine feinere Durchbildung zu verzichten. Wollen wir einen deutlichen Begriff von dem Kunstcharakter des durch unsere Statue vertretenen Typus gewinnen, so müssen wir einen berühmten, in München befindlichen Bronzekopf zu Rate ziehen. Dieser vortrefflich ausgeführte Kopf, der den Eindruck einer griechischen Originalarbeit macht, zeigt mit demjenigen der Basaltstatue eine so enge Verwandtschaft, daß wir die Schöpfung beider Typen demselben Künstler oder wenigstens derselben Schule zuschreiben dürfen. Der Stil des Münchener Kopfes deutet auf das Ende des fünften Jahrhunderts; man empfängt den Eindruck, als sei er vorwiegend polykletisch, aber auch von anderen, wie es scheint attischen Elementen berührt.

Römische Mittheilungen X (1895) T. I p. 97—119. Reinach répertoire II 2 p. 550 n. 7. Vgl. Matz-Duhn I n. 981. Furtwaengler Meisterwerke p. 507.

1117 Bronzestatue des Dionysos.

Die Statue wurde am 20. September 1885 im Tiber zwischen der Farnesina und dem Ponte Garibaldi entdeckt. Sie ist so gut wie ganz frei von modernen Zuthaten. Der Thyrsos war zerbrochen, konnte jedoch mit Hilfe weniger unbedeutender Einsatzstücke wieder zusammengefügt werden.

Dionysos steht da, in der L. einen Thyrsos haltend, dessen Schaft mit schuppenförmigen Verzierungen überzogen ist. Das Attribut der gesenkten R. war vermutlich ein zweihenkeliger Becher (Kantharos). Obwohl die Statue einen hellenischen Dionysostypus freien Stiles wiedergiebt, zeigt sie doch in der Behandlung des Nackten eine eigentümliche Befangenheit. Man erkennt deutlich, daß der Künstler, der sie modellierte, von der Beschaffenheit des menschlichen Körpers keine eingehende Kenntnis besaß und sich infolge dessen in der Durchbildung der

Formen einer gewissen Zurückhaltung befeilsigte. Sein Verfahren steht in entschiedenstem Gegensatze zu der Routine, die wir selbst an Steinmetzenarbeiten aus der Kaiserzeit wahrzunehmen gewohnt sind. Soweit unsere Monumentalkenntnis reicht, zeigt die Statue die nächste Verwandtschaft mit Thonfiguren und -reliefs, welche im dritten Jahrhundert v. Chr. in Campanien gearbeitet und mit der Zeit auch in anderen italischen Fabriken nachgeahmt wurden. Es fragt sich somit, ob wir nicht in ihr ein campanisches oder ein durch campanische Einflüsse bestimmtes römisches Werk aus dem dritten oder zweiten Jahrhundert v. Chr. zu erkennen haben. Die Statue giebt einen anschaulichen Begriff von der verschiedenartigen Weise, in welcher die antike Metalltechnik koloristische Abwechslung in den Bronzegrund zu bringen verstand. Die strahlenförmigen Ornamente, welche das Diadem verzieren, sind abwechselnd aus Silber und Kupfer, die Augen aus weißem Marmor gearbeitet; die verloren gegangene Iris haben wir uns aus einem dunkleren Materiale hergestellt zu denken; die Lippen sind mit rotem Kupfer überzogen, und aus demselben Metalle bestehen die aus besonderen Stücken gearbeiteten Brustwarzen. Auf der Außenseite des l. Unterschenkels bemerkt man den Abdruck einer in das Thon- oder WachsmodeLL eingedrückten Münze, deren Durchmesser (M. 0,022) eher demjenigen eines griechischen Didrachmon als eines römischen Aureus oder Denars entspricht. Auch diese Erscheinung erinnert an Campanien, da die dortige Thonindustrie häufig Abdrücke griechischer Didrachmen als ornamentale Motive wie als Fabrikstempel verwendete.

Lanciani *Ancient Rome*, Heliotype zu p. 308. Reinach *répertoire* II 1 p. 118 n. 10. Vgl. *Notizie degli scavi* 1886 p. 342—343. *Römische Mittheilungen* VI (1891) p. 238.

1118 (7) Kolossale Votivhand aus Bronze.

Gefunden 1886 im Tiber bei der Marmorata.

Die Hand ist durch ihre zarten Formen wie durch das um das Gelenk gelegte Schlangenarmband als eine weibliche Hand kenntlich. Sie war offenbar von einer römischen Dame einer Heilgottheit für die Genesung von irgendwelchem Handschaden dargebracht. Man darf demnach die Frage aufwerfen, ob nicht die Schlangenform des Armbandes und des den Goldfinger schmückenden Ringes absichtlich gewählt sind, um auf die Heilgottheiten hinzudeuten, zu deren Symbolen bekanntlich die Schlange gehörte. Die Plinthe, auf welcher die Hand ruht, ist mit Löchern und Stiften versehen, um sie an die Tempelwand anzuheften.

Monumenti antichi pubblicati dall' acc. dei Lincei I p. 170—186.

Saal V.

An den beiden Langwänden:

1119, 1120 Stuckreliefs.

Sie stammen aus dem oben S. 221—223 besprochenen, bei der Farnesina entdeckten Hause und zwar aus dem Vorraume eines Schlafzimmers, das auf dem Plane mit n. 5 bezeichnet ist. Zu dem Schmucke desselben Zimmers gehörten die Wanddekorationen n. 1132—1136.

Rechts 1119 (1).

Man hat in dem mittleren Figurenbilde eine idyllische Genrescene erkennen wollen und die beiden bartlosen Jünglinge auf zwei Morra spielende (*digitis micare*) Schäfer, den älteren Mann, der sich auf einen Stab stützt und in der gesenkten L. ein Schwert hält, auf den das Spiel überwachenden Richter gedeutet. Doch zeigt keine der drei Figuren bukolischen Charakter. Außerdem müßte es befremden, daß der in der Mitte dargestellte Jüngling dem angeblichen Kampfrichter den Rücken zukehrt und demselben somit den Anblick der von ihm ausgestreckten Finger entzieht. Hingegen läßt sich das Bild in ungezwungener Weise aus dem Phaethonmythus erklären. Der in der Mitte stehende Jüngling ist Phaeton, der rechts sitzende, der sich durch höheren Wuchs vor den beiden anderen Figuren auszeichnet, Helios, eine Benennung, die dadurch gesichert wird, daß sich an der Stephane, welche den Kopf des sitzenden Jünglings umgiebt, Reste eines Strahlenkranzes erhalten haben. Den älteren Begleiter des Phaethon dürfen wir vielleicht Kyknos benennen. Phaethon richtet an Helios die Bitte, ihm für einen Tag die Lenkung des Sonnenwagens anzuvertrauen; Helios beteuert mit erhobener Rechten, daß er ihm seine Bitte gewähren wird. Eine derartige Deutung erscheint um so gerechtfertigter, als auch das auf n. 1120 (6) dargestellte Gegenstück eine Erklärung aus dem Phaethonmythus zuläßt. Rechts wie links von dem Phaethonbilde ist ein hallenartiges Gebäude angebracht. Nur das links befindliche hat sich einigermaßen vollständig erhalten. Der Hauptarchitrav wird gekrönt von der Figur eines bärtigen Androsphinx, einem Lieblingsmotive alexandrinischer Dekoration, und gestützt von einer Figur des Zeus, welche den Stil des fünften Jahrhunderts v. Chr. zeigt. Auf dem Rücken der leicht vorgestreckten R. sitzt der Adler; die gesenkte L. hält einen Kranz. Dieser hallenartige Bau öffnet sich auf eine Landschaft, welche vorn einen Fluß, an dem Vieh weidet, weiter hinten einen Komplex von villenartigen Gebäuden darstellt. Ein ähnlicher Bau war auf der l. Seite der Landschaft angebracht. Doch hat sich von ihm nur ein Fragment der Zeusfigur erhalten, welche den Adler auf dem Rücken der vorgestreckten L. balanciert. Die

Reliefs, welche sich rechts von dem Phaethonbilde entwickelten, sind, abgesehen von Resten des unmittelbar an dieses Bild ansetzenden Gebäudes, vollständig zerstört. Da es an und für sich wahrscheinlich ist, daß sie hinsichtlich des Inhaltes wie hinsichtlich der Anordnung den links von dem Mittelbilde angebrachten Reliefs entsprachen und diese Annahme durch das Gegenstück n. 1120 (6) bestätigt wird, so dürfen wir auf dem verlorenen Teile eine ähnliche Landschaft und rechts von derselben einen ähnlichen Bau voraussetzen wie auf der l. Seite.

Mon. dell' Inst., suppl. T. 33 = Lessing und Mau Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses T. 12. Das Phaethonbild: Gazette archéologique X (1885) pl. 10 p. 87 ff. Römische Mittheilungen X (1895) p. 67—73 (abgebildet p. 67). Notizie degli scavi 1896 p. 42—43. Revue de l'art I (1897) p. 108.

Links 1120 (6).

Auf dem figürlichen Reliefbilde erkennt man, obwohl dasselbe stark gelitten hat, deutlich zwei weibliche Figuren, von denen die eine damit beschäftigt ist, einen Wagenkasten auf eine mit Rädern versehene Axe zu setzen, während die andere einen Zügel hält, außerdem Reste von vier Pferden. Man hat dieses Bild offenbar mit Recht auf die Horen gedeutet, wie sie den Wagen des Sonnengottes zur Abfahrt vorbereiten. Die Dekoration, welche sich rechts und links davon entwickelt, besteht, wie es sich für n. 1119 (1) herausstellte, aus zwei Landschaftsbildern, deren jedes von zwei hallenartigen Gebäuden umgeben ist. Die Hauptarchitrave der beiden auf der l. Seite dargestellten Gebäude werden von je einer Figur des Hermes, diejenige der auf der anderen Seite befindlichen von je einer weiblichen Figur getragen, welche ein Ährenbüschel hält und die wir demnach Demeter benennen dürfen.

Mon. dell' Inst., suppl. T. 32 = Lessing und Mau T. 13. Notizie 1895 p. 42, p. 43 Fig. 1, 2. Vgl. Röm. Mitth. X (1895) p. 70—71.

1121, 1122 Stuckreliefs.

Sie gehörten zu dem Deckenschmucke des auf dem Plane mit n. 2 bezeichneten Schlafzimmers in dem bei der Farnesina entdeckten Hause. Aus demselben Zimmer stammen die Wanddekorationen n. 1129—1131.

Rechts 1121.

In der Mitte eine Landschaft: Rechts eine ländliche Kapelle mit dem dazu gehörigen heiligen Baume (vgl. n. 785), vor dem zwei Frauen ein Opfer darbringen; links eine Gruppe von Gebäuden, neben denen ein Palmenbaum steht. Das rechts von der Landschaft angebrachte Figurenbild bezieht sich auf das Treiben

des bakchischen Thiasos. Ungefähr in der Mitte steht Seilen und blickt zu einer Bakchantin herab, die, vor ihm kauernnd, mit einem Panther tändelt; hinter Seilen liegt ein offenbar betrunkenen Satyr auf dem Boden; eine neben ihm stehende Bakchantin faßt ihn mit der l. am Kinne, während der Satyr seine l. Hand an ihren l. Unterarm legt. Das andere, links von der Landschaft befindliche Figurenbild, welches stark gelitten hat, scheint die Vorbereitung zu einer bakchischen Ceremonie, etwa einer Einweihung, darzustellen. Man erkennt in den Händen der weiblichen Figur, deren unterer Teil sich auf der l. Seite des Bildes erhalten hat, deutlich die aus Korbwerk geflochtene Schwinge (*κλινον*), welche in dem mystischen Kultus des Dionysos wie der Demeter eine hervorragende Rolle spielte (vgl. n. 1122, 1168).

Mon. dell'Inst., suppl. 35 = Lessing und Mau T. 15. Die Landschaft und das rechts von ihr angebrachte Figurenbild auch in der Revue de l'art I (1897) Tafeln nach p. 304 und p. 105.

Links 1122 (4).

In der Mitte eine Landschaft, deren Centrum wiederum von einer ländlichen Kapelle mit dem dazu gehörigen heiligen Baume gebildet wird. Das links davon angebrachte Figurenbild scheint eine Einweihung in bakchische Mysterien darzustellen. Der Einzuweihende, welcher kleinere Dimensionen zeigt als die übrigen Figuren und dessen Gesicht mit einem über den Kopf gezogenen Mantel verhüllt ist (vgl. n. 1168), wird, einen Thyrsos in der R. haltend, von einer vollständig bekleideten Frau würdevollen Aussehens zu Seilen geführt, der die mit einem Tuche bedeckte Schwinge (*κλινον*) hält (vgl. n. 1121). Unter dem Tuche haben wir offenbar die Gegenstände voranzusetzen, deren Enthüllung einen Hauptakt der Einweihung bildete. Hinter der Frau, welche den Einzuweihenden geleitet, steht auf einer niedrigen Basis eine mystische Cista und schreitet eine Bakchantin vorwärts, in der gesenkten l. ein Tympanon, das sie vermutlich schlagen wird, sowie die Enthüllung der heiligen Gegenstände stattgefunden hat. Auf der l. Seite wird das Bild durch einen hohen, viereckigen Pfeiler abgeschlossen, neben dem ein heiliger Baum steht. Der am Fulse des Pfeilers liegende Bockskopf scheint auf ein der Ceremonie vorhergehendes Bocksopfer hinzuweisen (vgl. n. 1168). Auf dem rechts angebrachten Figurenbilde sieht man in der Mitte einen sitzenden Satyr, welcher mit der erhobenen R. einen Zweig eines neben ihm befindlichen, hohen Weinstockes abwärts biegt, vor ihm einen zweiten stehenden Satyr, der aus einem Schlauche Wein in einen Krater gießt. In der kleinen nackten Figur, welche, einen Thyrsos in der R., hinter dem sitzenden Satyr steht,

haben wir vielleicht einen frisch Eingeweihten zu erkennen, dem es nunmehr gestattet sein wird, an den Freuden des Thiasos teilzunehmen, und die eigentümlich befangene Haltung des kleinen Mannes daraus zu erklären, daß er sich in die neue Situation noch nicht recht zu finden weiß. Hinter ihm steht eine Bakchantin, welche auf der R. eine Schale zu halten scheint.

Mon. dell' Inst., suppl. T. 35 = Lessing und Mau T. 15 (unten). Das Landschaftsbild auch *Revue de l'art* I (1897) p. 208. Das links davon angebrachte Figurenbild: *Collignon hist. de la sculpture grecque* II p. 681 Fig. 356. *Revue de l'art* I p. 106.

In der Mitte des Zimmers:

1123 Marmorner Krater, Reiher mit Schlangen kämpfend.

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian unweit des sogenannten *Teatro marittimo* (Winnsfeld die Villa des Hadrian p. 156).

Auf der einen Seite sieht man zwei Reiher, von denen jeder mit dem Schnabel eine Schlange gepackt hält, während ein dritter ruhig dabei steht und das Schauspiel betrachtet. Die links (vom Betrachter) dargestellte Schlange war, als sie von dem Reiher angegriffen wurde, im Begriff, ein kleines Tier zu verschlingen, welches zum teil aus ihrem Maule herausragt. Der Bildhauer hat dieses Tier in undeutlicher Weise wiedergegeben, dergestalt daß es unentschieden bleibt, ob wir darin eine Heuschrecke oder einen kleinen Vogel zu erkennen haben. Die Reliefs der anderen Seite zeigen zwei Reiher, welche sich eine Eidechse streitig machen, und einen dritten, der mit einer Schlange kämpft. Die Darstellungen der beiden Seiten sind durch zwei Bocksmasken geschieden. Der Schmuck dieses Marmorkraters scheint durch die alexandrinische Toreutik bestimmt, welche mit Vorliebe das Treiben der Tiere und im besonderen der Vögel in der freien Natur behandelte.

Notizie degli scavi 1881 p. 138. Die Vögel in der alexandrinischen Toreutik: *Abhandlungen der philol.-histor. Cl. der sächs. Ges. d. Wissenschaften* XIV (1898) p. 466—467.

Saal VI.

1124 (4, 5, 7—9) Stücke von Wanddekorationen.

Sie stammen aus einem oblongen Saale — n. 3 auf dem Plane — des bei der Farnesina entdeckten Hauses (oben S. 321). Über die ursprüngliche Anordnung: *Rendiconti dell' acc. dei Lincei*, serie V, vol. VI (1897) p. 44—45.

Besondere Beachtung verdient der Fries, der eine Reihe von Gerichtsszenen darstellt. Der Richter erscheint allenthalben als ein Mann königlichen Aussehens, der, ein Scepter haltend, auf einem erhöhten Sessel sitzt und neben dem ein oder mehrere

Trabanten stehen, während sich vor ihm die Angeklagten oder die streitenden Parteien bewegen. Da mancherlei Trachten einen entschieden ägyptischen Charakter zeigen, die auf einer Mauer angebrachte Statue einer liegenden Sphinx auf das Nilthal hinweist und die charaktervolle Häßlichkeit, mit der die Typen der gemeinen Leute behandelt sind, einer für die alexandrinische Kunst bezeichnenden Richtung entspricht, so dürfen wir annehmen, daß dieser Cyklus in Alexandria erfunden ist. Wie bei den Hebräern der weise Salomo, galt bei den Ägyptern der König Bokchoris (735—728 v. Chr.) für das Ideal eines klugen Richters; er blieb bis tief in die römische Kaiserzeit hinein eine populäre Figur und wurde noch zur Zeit Hadrians von einem alexandrinischen Dichter Pankrates durch ein Epos verherrlicht. Hier nach scheint die Vermutung nicht zu kühn, daß der in Rede stehende Bildercyklus eine Reihe von berühmten Rechtssprüchen vergegenwärtigt, welche von der Überlieferung dem Bokchoris zugeschrieben wurden. Da die antiken Künstler keine archäologischen Studien machten, so ist es nicht zu verwundern, daß der alexandrinische Maler, der diese Bilder erfand, nicht das Lokalkolorit des achten Jahrhunderts v. Chr. sondern dasjenige seiner eigenen d. i. der hellenistischen Zeit zur Anwendung brachte. Auf dem unter dem Fries befndlichen schwarzen Wandfeldern waren mit vorwiegend gelber Farbe flüchtig ausgeführte Landschaften ägyptisch-hellenistischen Stiles angebracht, die gegenwärtig beinahe vollständig verblichen sind.

Mon. dell' Inst XI 44, Ann. 1882 p. 301—308 = Lessing und Mau T. 9. Der Fries: Mon. dell' Inst. XI 45—48, Ann. 1882 p. 309—314. Rendiconti dell' acc. dei Lincei, serie V, vol. VI (1897) T. I, II p. 27—45. Jahrb. d. Inst. XIII, arch. Anz. 1898 p. 49—50.

1125 (1) Kopflöse Statue eines nackten Epheben.

Gefunden in der Villa des Nero bei Subiaco.

Es sind über diese Statue so viele verschiedene Ansichten geäußert worden, daß man mit einer eingehenden Erörterung derselben recht wohl ein Buch füllen könnte. Ich muß mich hier darauf beschränken die wichtigsten Thatfachen hervorzuheben, die sich mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit feststellen lassen. Zunächst scheint es mir zweifelhaft, ob wir in der Statue, wie es gewöhnlich geschieht, eine Originalarbeit oder eine Kopie nach einer Bronzefigur zu erkennen haben. Der dicke, klobige Stamm, welcher den r. Oberschenkel, und die Stütze, welche das l. Knie mit der Plinthe verbindet, beeinträchtigen den Eindruck der Bewegung wie des Linienflusses und es dürfte somit nahe liegen, sie für Notbehelfe der Marmortechnik zu erklären. Jedenfalls aber hätten wir es mit einer vortrefflichen Kopie zu thun, mit

einer Kopie, die etwa auf der gleichen Höhe steht wie die dem Fürsten Lancellotti gehörige des myronischen Diskobolen oder die vatikanische des lysippischen Apoxyomenos (n. 32). Das Motiv ist in der Hauptsache klar: Der Jüngling hemmt soeben die Bewegung nach vorwärts, in der er bisher begriffen war, indem er die r. Sohle fest auf den Boden setzt. Sein r. Arm ist erhoben, zeigt jedoch keine Anspannung der Muskeln, welche auf eine stärkere Anstrengung dieser Extremität schliessen ließe. Der Kopf war nach dem erhaltenen Ansätze des Halses empor und nach der r. Schulter gewendet. Wir dürfen es demnach als wahrscheinlich betrachten, daß der Blick der Richtung des r. Armes folgte. Das erhaltene Schulterstück beweist, daß der l. Arm abwärts reichte. Vermutlich war er gebogen und unweit des Handgelenkes durch eine Stütze, deren Bruchstelle auf der inneren Seite des r. Knies sichtbar ist, mit dem r. Beine verbunden. Der Vermutung, daß eine bei derselben Ausgrabung gefundene l. Hand, die einen riemen- oder bindenartigen Gegenstand hält, zu unserer Statue gehört habe, widerspricht die Verschiedenheit der Ausführung. An dieser Hand sind die Raspelstriche stehen geblieben, während der Bildhauer der Statue dieselben an dem Körper durchweg getilgt hat. In der unebenen Oberfläche der Plinthe hat man die vom Winde gekräuselte Oberfläche einer Quelle erkennen wollen. Doch entspricht diese Behandlung vielmehr dem Charakter eines sandigen Bodens, der bis vor Kurzem unter Wasser stand und den die Sonne auszutrocknen anfängt.

Die Statue ist — um nur die beachtenswertesten Deutungen anzuführen — für einen Niobiden, für einen Wettkämpfer, welcher in dem archaischen Schema des sogenannten Knielaufes dargestellt sei, für einen Jüngling, der eine Schleuder oder eine Wurfschlinge (Lasso) handhabe — die beiden letzteren Vermutungen ausgehend von der Voraussetzung, daß die an derselben Stelle gefundene l. Hand dazu gehöre — wie für Hylas erklärt worden, welcher, um Wasser zu schöpfen, den Krug am l. Knie halte und sich erschreckt aufrichte, als er sich der Anziehungskraft des verräterischen Elementes bewußt wird. Doch stoßen alle diese Deutungen auf Schwierigkeiten, die der Betrachter der Statue entweder selbst erkennen wird oder über die er sich durch die in dem Litteraturverzeichnis angeführten Publikationen unterrichten kann. Vortrefflich stimmt zu dem erhaltenen Thatbestande der Statue eine letzthin dargelegte Vermutung, nach welcher ein Ballspieler dargestellt wäre, der einem ihm zugeschleuderten Ball nachgelaufen ist und, nachdem er an der geeigneten Stelle Halt gemacht hat, denselben mit der erhobenen Rechten auffängt. Doch ist dieser Restaurationsversuch nicht der einzige zulässige.

Vielmehr sind auch noch andere Möglichkeiten denkbar und beispielshalber die, daß der Jüngling in seinem Laufe durch eine unerwartete Gefahr aufgehalten wird und daß die Bewegung der Arme durch den Schrecken oder durch die Absicht bestimmt ist, eine Person, die den Jüngling bedroht, um Gnade anzuflehen.

Die Vermutung, daß das Original der Statue eine zu Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr., etwa von Pythagoras von Rhegion, gearbeitete Bronzefigur gewesen sei, ist mit Recht zurückgewiesen worden. Nehmen wir an, daß die Statue eine Kopie ist und der Kopist den Stil seines Vorbildes einigermaßen getreu wiedergegeben hat, dann deutet die weiche, aber in der Wiedergabe des Details noch sparsame Formengebung auf die Alexander-epoche oder die unmittelbar darauf folgende hellenistische Zeit.

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I T. 56. Brunn und Bruckmann Denkmäler n. 249. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 361 Fig. 184. Revue archéologique, 3. série, tome XXXI (1897) p. 265—290 (Abbildung auf p. 281). Reinach répertoire II 2 p. 419 n. 7. Petersen vom alten Rom p. 125 n. 107. Vgl. Notizie degli scavi 1884 p. 426—427. Römische Mittheilungen VI (1891) p. 238. Jahrbuch d. arch. Inst. X (1895) p. 46—85; XI (1896) p. 11—16, p. 197—209 (die zugleich mit der Statue gefundene l. Hand ist hier p. 207 Fig. 1 abgebildet). Alles Weitere in der Revue archéologique XXXI (1897) p. 265 note 5.

Das erste Zimmer hinter Saal VI.

1126 (1) Frauenkopf.

Gefunden 1893 in dem sog. Stadium des Palatins.

Nichts hindert, in diesem vortrefflich ausgeführten Kopf eine griechische Originalarbeit aus dem Ende des fünften oder dem Anfange des vierten Jahrhunderts zu erkennen. Er ist von einem Haubentuche umgeben, welches nur in etwa zwei Drittel der Schädelhöhe einen schmalen Streifen von Haaren offen läßt. Der Ausdruck des Gesichtes bekundet einen sinnvollen Ernst. Da der Blick abwärts gerichtet ist und die kräftigen Lider den Augapfel bis zu einer ansehnlichen Tiefe bedecken, so liegt es nahe anzunehmen, daß die Figur, von welcher der Kopf herrührt, lesend oder schreibend dargestellt war. Man könnte an eine Muse denken, zumal da eine ähnliche Haartracht für eine sicher beglaubigte Musendarstellung nachweisbar ist (vgl. n. 1071). Doch haben wir auch die Deutung auf eine Dichterin zu erwägen und dürfen daran erinnern, daß der Bildhauer Naukydes gegen das Ende des fünften oder zu Anfang des vierten Jahrhunderts, also gerade in der Zeit, auf welche der Stil des Kopfes hinweist, eine Statue der Erinna ausführte.

Monumenti pubbl. dall' acc. dei Lincei V (1895) p. 71—72 Fig. 31, 32, p. 78—79. Vgl. Notizie degli scavi 1893 p. 162a. Römische Mittheilungen VIII (1893) p. 95 n. 6. Arndt und Amelung Einzelaufnahmen Serie III p. 20 n. 647—649.

Das zweite Zimmer hinter Saal VI.

1127 Statue, schlafender Hermaphrodit.

Sie wurde 1879, als man den Grund des Theaters Costanzi grub, in dem Peristyle eines umfangreichen, antiken Privathauses gefunden, dessen Bauweise auf die Zeit der Antonine deutet und das zeitweise dem Gatten der Julia Maesa und Großvater des Elagabal, Gaius Julius Avitus, gehört zu haben scheint.

Die vortrefflich gearbeitete Statue giebt dasselbe Original wieder wie das borghesische Exemplar n. 974, wo über den Typus das Nötige bemerkt wurde. Das Haar ist mit einer Agraffe geschmückt, deren roh belassene Höhlung ursprünglich offenbar mit Glasfluß ausgefüllt war.

Mon. dell' Inst. XI 43, Ann. 1882 p. 245 ff. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz p. 92 Abb. 23. Reinach répertoire II 1 p. 177 n. 9.

Saal VII.

1128 (1) Kopf des Asklepios.

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt das l. Auge, Stücke an der Stirn und den Kinnbacken, der vordere Teil der Nase, der Schnurrbart mit einem Stück der Oberlippe.

Der Typus, welcher sich durch einen ebenso würdevollen wie milden Ausdruck auszeichnet, zeigt einen strengeren Stil als der unter n. 975 besprochene desselben Gottes, einen Stil, welcher noch auf das letzte Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. zurückweist. Eine im Magazine des Museums befindliche Plinthe, auf welcher sich die Füße und die Schlange des Heilgottes erhalten haben, scheint von der Statue herzuführen, der dieser Kopf angehörte.

Matz-Duhn I n. 64. Roscher Lexikon I 1 p. 687. Furtwaengler Meisterwerke p. 131 Anm. 3. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 94.

Die in diesem Saale befindlichen **Wanddekorationen** n. 1129—1131 stammen aus dem bei der Farnesina entdeckten Hause (vgl. oben S. 221) und zwar aus einem Schlafzimmer, das auf dem Plane in den Notizie 1880 T. IV mit n. 2 bezeichnet ist.

1129 (3) Das große in der Mitte angebrachte Gemälde bezieht sich auf die Pflege des Dionysosknaben. Man sieht im Vordergrund eine auf einem Felsblocke sitzende Bakchantin, die beschäftigt ist, dem Kleinen einen Kranz aufzusetzen, und neben der ein Thyrsos lehnt. Hinter ihr erhebt sich ein Thor, auf dem die Statue eines liegenden Satyrn angebracht ist, und, an das Thor anstoßend, eine Mauer, Motive, welche beweisen, daß die Handlung vor dem Peribolos eines bakchischen Heiligtums stattfindet. Von dem Architrave des Thores ist nach der Mauer

ein hellvioletter Vorhang gezogen, der offenbar, wenn man ihn vertikal herabfallen liefs, die Thoröffnung schlofs. Es ist bekannt, dafs derartige Vorhänge von der hellenistischen und im besonderen der alexandrinischen Kunst häufig und in sehr wirkungsvoller Weise zur Darstellung gebracht wurden (vgl. n. 511). Neben dem Thore stehen zwei würdig bekleidete Frauen, welche, die eine einen Thyrsos in der R., die andere einen Fächer in der L., auf die im Vordergrund dargestellte Gruppe hinblicken. Während dieses Gemälde offenbar auf ein hellenistisches Original zurückgeht, zeigen die beiden kleineren Bilder, welche den roten Wandfeldern als Mittelpunkte dienen, einen älteren Stil, den man der Übergangszeit vom fünften zum vierten Jahrhundert v. Chr. zuschreiben möchte und der in den Malereien weifsgrundiger, attischer Lekythoi Analogie findet (vgl. oben S. 223). Das links angebrachte Bild: Ein auf einem lehnelosen Sessel sitzende Frau rührt mit der L. die Saiten eines harfenartigen Instrumentes und streckt die R. nach einem vor ihr stehenden Mädchen aus, welches ihr einen kleinen Vierfüßler, wie es scheint ein Eichhörnchen, darbietet. Das Bild rechts: Eine sitzende Frau rührt, das Plektron in der R., mit der L. die Saiten einer Kithara, während ein vor ihr stehendes Mädchen ihr mit der R. einen Blütenzweig entgegenstreckt.

Das Ensemble der Wanddekoration: Mon. dell' Inst. XII 18, Ann. 1885 p. 304 ff. Lessing und Mau T. 8. Das grofse Bild: Mon. dell' Inst. XII 20, Ann. 1885 p. 310—311. Die beiden kleineren Bilder: Mon. XII 22 n. 4, 5, Ann. 1885 p. 313. Das rechts angebrachte kleinere Bild auch bei Robert die Knöchelspielerinnen des Alexandros (Halle a. S. 1897) p. 7 (vgl. p. 7—8). Über die Anordnung der beiden Bilder: Robert Votivgemälde eines Apobaten (Halle a. S. 1895) p. 7.

1130 (10) Beachtung verdient in dieser Dekoration die als Telamon verwendete, archaisierende Figur des Zeus Ammon, eine Figur, die wiederum auf den ägyptischen Hellenismus zurückweist.

Mon. dell' Inst. XII 25 (rechts), Ann. 1885 p. 304. Lessing und Mau T. 2.

1131 (12) Das Hauptbild erinnert wiederum an die Dekoration der weifsgrundigen Lekythoi (vgl. S. 223). Es zeigt eine ebenso graziöse wie zierliche Charakteristik, die in der attischen Kunst der perikleischen Zeit mancherlei Analogieen findet. Man sieht darauf Aphrodite, wie sie, eine Blume in der R., auf einem reich verzierten Throne sitzt, und hinter ihr eine jugendliche Frauengestalt, etwa eine Charite, die sich mit dem feinen, von dem Polos der Göttin herabreichenden Schleier zu schaffen macht. Man kann schwanken, ob sie den Schleier anlegt oder abnimmt. Doch stimmt der in sich versunkene Gesichtsausdruck der Aphrodite besser zu der Voraussetzung, dafs die Göttin bisher ver-

schleiert war. Vor Aphrodite steht Eros, das Scepter seiner Mutter haltend. Das Bild gehört zu den schönsten Resten antiker Wandmalerei, die uns erhalten sind. Der Stil der vier kleineren Bilder, welche den Fries verzieren, ist der gewöhnliche hellenistische. Zwei von ihnen, welche, einander entsprechend, unmittelbar neben dem das Hauptbild überwölbenden Bogen angebracht sind, vergegenwärtigen das Treiben scenischer Künstler. Auf dem links von dem Bogen befindlichen Bilde sieht man einen mit Epheu bekränzten Dichter oder Schauspieler, welcher, auf einem Sessel sitzend, die L. über eine auf seinem l. Oberschenkel ruhende, komische Maske gelegt hält, und vor ihm zwei stehende Frauen, von denen die eine die Maske aufmerksam betrachtet. Vielleicht hat der sitzende Mann bei einer scenischen Aufführung einen Preis gewonnen und deutet die Maske auf die Komödie oder die Rolle, die ihm diese Ehre eingebracht hat (vgl. n. 684). Das entsprechende Bild zeigt einen Schauspieler, dessen Gesicht von einer tragischen Maske bedeckt ist, im Begriff zu rezitieren. Hinter ihm sitzt der Dichter oder Regisseur, den Text nachlesend, während eine hinter dem Sessel stehende Frau die Rezitation mit Akkorden der Kithara begleitet. Die anderen beiden Bilder — diese mit Schutzklappen versehen — scheinen ein und dasselbe Liebespaar in zwei verschiedenen Situationen ihres Verkehres darzustellen. Auf dem am weitesten links angebrachten Exemplare sitzen die beiden Liebenden auf einem Bette, umgeben von drei Sklavinnen, deren eine Wein oder Wasser in einen Napf gießt. Das auf der r. Seite entsprechende Gemälde zeigt die Liebenden ohne die störende Gegenwart des Dienstpersonals und demnach einander näher gerückt.¹⁾

Die ganze Dekoration: Mon. dell' Inst. XII 19, Ann. 1885 p. 304 ff. Lessing und Mau T. 7. — Das Hauptbild: Mon. XII 21, Ann. 1885 p. 311—312. Vgl. Römische Mittheilungen VII (1892) p. 60. Robert Votivgemälde eines Apobaten (Halle a. S. 1895) p. 7 Anm. 1. — Die vier kleineren Bilder: Mon. XII T. 8 n. 4, 5; T. 22 n. 2, 3; Ann. 1884 p. 309, 1885 p. 312—313.

Saal VIII.

Die in diesem Saale befindlichen **Wanddekorationen** stammen aus dem bei der Farnesina entdeckten Hause (vgl. oben S. 221) und zwar aus einem auf dem Plane mit n. 5 bezeichneten Schlafzimmer.

1132 (2) Die in der Mitte angebrachte Landschaft hat zu sehr gelitten, als daß sie sich beschreiben ließe. Von den beiden mit

1) Dieses Gemälde ist neuerdings verloren gegangen, da sich der Frescogrund, auf dem es gemalt war, von der Wand abgelöst hat.

Schutzklappen (vgl. n. 1031) versehenen Bildern, welche den Fries verzieren, stellt das eine (rechts) eine ältliche, feiste Frau dar, welche, einen Becher in der R., auf einem Sessel sitzt und den Kopf einer neben ihr stehenden jungen Frau zuwendet, die in eindringlicher Weise mit ihr spricht; auf der anderen Seite der Alten steht eine jugendliche Sklavin und neben der letzteren ein Tisch, welcher einen kleinen Krater trägt. Auf dem Gegenstücke sieht man einen jungen Mann und eine junge Frau, welche neben einander auf einem Bette sitzen und sich küssen; die Frau hält in der L. eine Schale; vor dem Bette steht ein Tisch mit Trinkgefäßen. Da die junge Frau auf beiden Bildern in der gleichen Weise charakterisiert ist, so liegt der Gedanke nahe, daß es sich hier wie dort um dieselbe Person handelt. Wenn diese Voraussetzung richtig ist, dann könnte man das an erster Stelle beschriebene Bild etwa folgendermaßen erklären: Die junge Frau, die eine Kupplerin zu sich beschieden hat, damit sie durch deren Vermittelung eine Passion, die sie für einen jungen Mann gefaßt, befriedige, traktiert die Alte mit Wein und setzt derselben ihr Verlangen auseinander. Das Gegenstück würde dieselbe Dame darstellen, wie sie das Ziel ihrer Wünsche erreicht hat und mit ihrem Geliebten vereinigt ist. Es wären dies Situationen, wie sie namentlich in den Mimiamben des Herondas (vgl. n. 532) mancherlei Analogien finden.

Die ganze Dekoration: Mon. dell'Inst. XII 23, Ann. 1885 p. 313 ff. Lessing und Mau T. 3. Die kleineren Bilder: Mon. XII 27 n. 2, 5; Ann. 1885 p. 316.

1133 (5) Ich übergehe dieses Stück, da sich auf ihm nur die Architekturalmalerei einigermaßen erhalten hat, die figürlichen Darstellungen hingegen beinahe vollständig verblaßt sind. Wer sich dafür interessiert, muß die Publikationen einsehen.

Mon. dell'Inst. XII 24, Ann. 1885 p. 313 ff.; Lessing und Mau T. 4.

1134 (6) Die Figur ist aus einem weißen Wandfelde herausgeschnitten, in dessen Mitte sie angebracht war, eine Anordnung, die durch n. 1135 vergegenwärtigt wird. Sie stellt ein auf einem Sessel sitzendes Mädchen dar, welches mit der R. seinen Mantel in zierlicher Weise nach vorwärts zieht, und erinnert hinsichtlich des Stiles wie des Kolorites an das Hauptbild von n. 1131. Die Anlage ist von wunderbarer Anmut und die Ausführung fein gefühlt. Alles dies gilt auch für die Gegenstücke n. 1135 und 1136.

Mon. dell'Inst. XII 26 n. 6, Ann. 1885 p. 316. Robert die Knöchelspielerinnen des Alexandros (Halle a. S. 1897), Vignette auf p. 1, p. 7—8.

1135 (8) Die Malereien sind stark verblaßt. In der Mitte der beiden weißen Wandfelder sieht man je ein stehendes Mädchen, von denen das eine mit beiden Händen einen Kasten hält.

Mon. dell'Inst. XII 25 (links), Ann. 1885 p. 313 ff. Lessing und Mau T. 2. Die Figur mit dem Kasten: Mon. XII 27 n. 6; Robert a. a. O. Vignette p. 1, p. 7—8.

1136 (9) Ein Mädchen gießt aus einem bauchigen Fläschchen (Aryballos) Öl in eine schlanke Lekythos. Es erinnert in der Anlage auffällig an eine in einer ähnlichen Handlung begriffene Mädchenfigur, die auf einer weißgrundigen attischen Lekythos dargestellt ist.

Gazette archéologique VIII (1883) pl. 16 p. 100. Mon. dell' Inst. XII 26 n. 5, Ann. 1885 p. 316. Die attische Lekythos: Murray and Smith white athenian vases pl. XXIa.

1137 (10) Römischer Porträtkopf aus republikanischer Zeit.

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Der unter dem l. Mundwinkel vorhandene Einschnitt ist offenbar durch die Baggermaschine verursacht.

Er gehört zu der Gattung der Porträts, die man irrümlicherweise durchweg auf den älteren Scipio Africanus (vgl. n. 491) zu deuten pflegt. Das Gesicht, das einen griesgrämlichen, philisterhaften Ausdruck zeigt, und der Schädel sind vollständig rasiert, eine Mode, welche während eines gewissen Abschnittes der republikanischen Zeit herrschte und über die unter n. 491 das Nötige bemerkt wurde. Über der Stirn ist eine Schädelknickung wahrnehmbar.

Der in der Mitte dieses Zimmers befindliche Glasschrank enthält verschiedene kleinere Antiken, die größtenteils bei den Tiberarbeiten gefunden wurden. Eine Bronzefigur der das Wasser aus ihrem Haare ausdrückenden Aphrodite, die in der englischen Ausgabe des Führers n. 1676 als in diesem Schranke aufgestellt notiert wurde, ist daraus verschwunden. Ich beschränke mich darauf, drei Stücke (n. 1138,—1140) hervorzuheben.

1138 Bronzefigur eines Laren.

Die abgebrochene erhobene R. hielt ein Rhyton, die vorgestreckte L. eine Schale. Vgl. n. 566. Die Ausführung ist sauber aber trocken.

In dem unteren Fache:

1139 Bronzene Isisklapper (seistron).

Dieses Instrument spielte in dem Kultus der Isis eine hervorragende Rolle (vgl. n. 149). Wenn sich derartige Klappen wie andere auf die ägyptische Kulte bezügliche Gegenstände häufig im Tiber finden, so hängt dies offenbar mit den Verboten zusammen, welche die römische Regierung zu wiederholten Malen

gegen die Ausübung jener Kulte innerhalb des Stadtgebietes erlief und die zur Folge hatten, daß der bei ihnen zur Verwendung kommende Apparat einfach in den Fluß geworfen wurde. Berichtet doch Josephus (antiqu. iud. XVIII 3, 4), daß infolge eines solchen unter Tiberius ergangenen Verbotes dieses Schicksal auch einem Isisbilde zu teil wurde, vermutlich demjenigen, welches in dem Hauptheiligtume der Göttin (in der Gegend von S. Maria sopra Minerva) den Mittelpunkt des Kultus bildete.

1140 Helm aus gegossener Bronze.

Gefunden 1891 unter dem Ponte Sisto.

Er scheint für ein zum kriegerischen Gebrauche bestimmtes Rüstungsstück zu schwer und wird demnach als Weihgeschenk dargebracht oder einer Statue aufgesetzt oder ihr in die Hand gegeben gewesen sein. Die Blume, die auf jeder Seite aus der sich von vorn nach hinten entwickelnden Ranke herauswächst, ist mit einem tiefen Loche versehen, offenbar um darin einen Busch einzusetzen. Die an dem unteren Rande der Kappe angebrachten horizontalen Röhren dienten zur Befestigung der Wangenschirme.

Notizie degli scavi 1891 p. 287.

Die in demselben Schranke enthaltenen bleiernen Gegenstände stammen aus einer Ausgrabung, die 1894 auf dem Monte S. Angelo bei Terracina (Anxur, später Tarracina) vorgenommen wurde, um die Reste des daselbst dem Jupiter Anxur erbauten Tempels bloßzulegen. Sie wurden teils in dem um den Tempel aufgetürmten Schutte, teils in einer benachbarten Grube (favissa) gefunden. Offenbar haben wir in ihnen Weihgeschenke zu erkennen, die ursprünglich in dem Heiligtume selbst aufbewahrt waren, später jedoch daraus entfernt wurden, um für schönere oder kostbarere Gaben Platz zu schaffen. Jupiter wurde in dem Kultus, der in jenem Tempel stattfand, als Knabe verehrt. Hieraus ist es vermutlich zu erklären, daß die ihm dargebrachten Weihgeschenke beinahe durchweg den Charakter von Spielzeug zur Schau tragen: Tische, Sessel verschiedener Form, Leuchter, Küchen- und Tafelgeräte, die Figur eines Sklaven, welcher eine der zum Auftragen der Gerichte dienenden Platten (ferculum) hält — alle diese Gegenstände von minimaler Dimension.*)

Saal IX.

Die in diesem Saale befindlichen **Wanddekorationen** und Fragmente von solchen stammen aus dem bei der Farnesina entdeckten Hause und zwar aus dem Schlafzimmer, welches auf dem

*) *Notizie degli scavi 1894 p. 102, p. 106, p. 105—111.*

Plane in den Notizie degli scavi 1880 Tav. IV mit n. 4 bezeichnet ist.

1141 (1) Dieser Wandabschnitt zeigt durchweg Bilder hellenistischen Stiles. Ganz links oben ist auf dunkelviolettem Grunde ein Mädchen gemalt, welches neben einer Herme auf einer Bank sitzt, mit der R. den Mantel über der Schulter emporzieht und mit nachdenklichem Ausdrücke abwärts blickt. Ein weiter rechts angebrachtes Bild stellt einen jungen Mann und eine junge Frau, vermutlich eine Hetäre, dar, welche, einander küssend, auf einem Bette sitzen, während das Dienstpersonal beschäftigt ist, den Nachttrunk vorzubereiten. Auf einem Tische zu Füßen des Bettes stehen ein Kantharos und ein hohes cylinderförmiges Gefäß, neben dem Tische ein halbwüchsiger Sklave, welcher in der R. eine Schöpfkelle (simpulum) zu halten scheint. Eine Sklavin, welche wegen der Nachtkühle ihren Mantel über den Hinterkopf gezogen hat, schreitet auf den Tisch zu, ein zweites cylinderförmiges Gefäß herbeitragend.

Die Bilder: Mon. dell'Inst. XII T. 74 n. 3, T. 8 n. 3, Ann. 1884 p. 321.

1142 (2) Die Wand ist mit vier vestibulartigen Architekturen verziert. Das stark verblasste große Bild, welches in die dritte dieser Architekturen (von links) eingesetzt ist, zeigt eine schöne Frau, die auf einem Lehnssessel sitzt und die L. vorstreckt, um aus der erhobenen R. eines halbwüchsigen Mädchens, das vor ihr auf den Fußspitzen steht, einen gegenwärtig unkenntlichen Gegenstand in Empfang zu nehmen. Im Vordergrund sieht man einen weidenden Rehbock. Nach dem idealen Charakter der sitzenden Frauengestalt wird man geneigt sein, in ihr eine Göttin und demnach in dem Mädchen eine Sterbliche zu erkennen, die ihr irgendwelche Gabe darbringt. Während der Stil dieses Gemäldes an denjenigen der weißgrundigen attischen Lekythoi aus der Übergangszeit vom fünften zum vierten Jahrhundert v. Chr. erinnert, zeigen die vier kleineren Bilder, welche an den oberen Teilen derselben Wand angebracht sind, die gewöhnliche hellenistische Kunstweise. Zwei von ihnen (rechts und links von den das große Bild einfassenden Säulen) stellen beide auf dunkelviolettem Grunde ein Mädchen dar, welches vor einer Herme auf einem Steine sitzt und mit einem Hasen tändelt, die anderen zwei je ein Liebespaar, das auf den beiden Bildern verschieden charakterisiert erscheint. Auf dem einen (innerhalb des oberen viereckigen Teiles der zweiten vestibulartigen Architektur von links) handelt es sich offenbar um ein junges Ehepaar beim Beginne der Brautnacht; die darauf dargestellte weibliche Figur, die züchtig abwärts blickt, erinnert an die Braut der aldobrandinischen Hochzeit (n. 1002). Hingegen

scheint das auf dem Gegenstück (an der entsprechenden Stelle der dritten Architektur von links) dargestellte Mädchen eine Hetäre; die beiden Liebenden liegen hier auf einem Bette und küssen einander in Gegenwart eines Sklaven und einer Sklavin. Auf der Säule, die sich links von diesem Bilde erhebt, ist die oben S. 221 erwähnte Künstlerinschrift eingeritzt.

Die ganze Dekoration: Mon. dell'Inst. XII 5a; Ann. 1884 p. 309 ff. Lessing und Mau T. 5. Das Hauptbild: Mon. XII 6 n. 2; Ann. 1884 p. 319 (vgl. das in den Röm. Mittheilungen IV, 1889, p. 110 n. 6 beschriebene pompeianische Wandgemälde). Die kleineren Bilder: Mon. XII 7a n. 1, 2; Ann. 1884 p. 321—322.

1143 (3) Das beinah vollständig unkenntlich gewordene Hauptbild zeigte drei schöne Frauengestalten, welche vor einem weiblichen Idol stehen und sich, wie es scheint, anschicken, ein Opfer darzubringen.

Die ganze Dekoration: Mon. XII 17; Ann. 1885 p. 302. Lessing und Mau T. 6. Das Hauptbild: Mon. XII 6 n. 1; Ann. 1884 p. 319.

1144 (4) Man sieht auf diesem Fragmente eine stehende Figur des Zeus, an welcher der melancholische Gesichtsausdruck auffällt. Der Gott hält in der gesenkten R. einen Blitz und stützt mit der L. ein Scepter auf. Den rundlichen Gegenstand, mit dem das Scepter gekrönt ist, weifs ich nicht zu erklären.

Gazette archéologique VIII (1888) pl. 15 p. 99. Mon. XII 7 n. 5; Ann. 1884 p. 320.

Saal X.

1145 (1) Kopf eines schlafenden Mädchens.

Gefunden in der Villa des Nero bei Subiaco in demselben Raume wie n. 1125.

Die Statue, von welcher dieser vortrefflich ausgeführte Kopf herrührt, gehörte zu der Gattung von bildlichen Darstellungen, die von den antiken Kunstkritikern als die „Ruhenden“ (*ἀναπαύμεναι*) bezeichnet wurden (vgl. n. 685). Der Stil deutet auf ein Vorbild ungefähr aus der Mitte des vierten Jahrhunderts. Die Vertiefung, die offenbar von dem antiken Bildhauer an der r. Seite des Schädels angebracht ist, wird daraus zu erklären sein, daß das Mädchen, wie es häufig bei ruhenden Figuren der Fall ist, die eine Hand auf den Kopf gelegt hielt, der betreffende Arm aus einem besonderen Stücke gearbeitet und die Hand in jene Vertiefung eingelegt war. Das tiefe Atemholen der schönen Schläferin wird durch die Behandlung des geöffneten Mundes in ebenso naturwahrer wie anmutiger Weise vergegenwärtigt. In dem Ausdrucke des Gesichtes bemerkt man einen leisen Anflug von Melancholie. Da keine bezeichnenden Attribute vorhanden sind, müssen wir auf eine bestimmte Deutung verzichten. Doch scheint

die das Haar umgebende Binde eher auf eine mythische als auf eine Genre-Figur hinzuweisen. Die Vermutung, daß wir es mit einer Kopie nach der sterbenden Jokaste des Silanion (vgl. n. 272, 283) zu thun hätten, ist unzulässig. Man erkennt deutlich, daß der Bildhauer keine Sterbende sondern eine Schlafende darstellen wollte. Außerdem würde er der Mutter des Oidipus nicht mädchenhafte sondern matronale Formen gegeben haben.

Notizie degli scavi 1884 p. 427. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 167 Ann. 77.

Die Wanddekorationen n. 1146—1148 stammen aus dem bei der Farnesina entdeckten Hause und zwar aus der auf dem Plane mit n. 1 bezeichneten Kryptoportikus.

1146 (12) Die figürlichen Bilder sind vollständig verblasst. Der bärtige Androsphinx und die weibliche Sphinx, welche einander gegenüber auf den beiden oben vorspringenden Vestibülen gelagert sind, deuten wiederum auf Alexandria, wo der Stil, welcher bei der Dekoration dieser Wände zur Anwendung kam, seine Ausbildung erhielt.

Mon. dell' Inst. XII 28, Ann. 1885 p. 316 ff. Lessing und Mau T. I.

Unter den kleineren Bildern mache ich nur auf die beiden am besten erhaltenen aufmerksam:

1147 (15) Eine mit einem dorischen Chiton bekleidete Priesterin wandelt langsam vorwärts, mit beiden Händen einen kolossalen Tempelschlüssel haltend. Vor ihr schreitet ein halbwüchsiges Mädchen, welches in der gesenkten R. einen Zweig hält und mit der L. einen flachen mit Früchten und Kräutern belegten Teller auf den Kopf stützt.

Mon. XII T. 34 n. 3, Ann. 1885 p. 318.

1148 (16) Das Bild scheint sich auf die Vorbereitung zu einem ländlichen Opfer zu beziehen. Ein bärtiger, mit Chiton, Mantel und Schuhen bekleideter Mann, welcher auf dem Rücken einen großen Sack und an einem über die l. Schulter reichenden Riemen eine viereckige Kiste trägt, schreitet vorwärts, die R. auf einen Stab stützend, und wendet den Kopf um nach einem ihm folgenden Mädchen, welches mit der L. eine runde Kiste auf das Haupt stützt. Der Mann scheint nach seiner ganzen Charakteristik und im besonderen nach dem gemeinen Gesichte ein Bauer.

Mon. XII T. 34 n. 1, Ann. 1885 p. 318.

Die beiden Bilder n. 1147 und 1148 wie mehrere andere, die wir wegen ihrer schlechten Erhaltung übergehen, stehen hinsichtlich der Ausführung hinter den sonstigen Bestandteilen der De-

koration, der sie angehören, zurück. Offenbar sind sie in späterer Zeit ausgeführt, als die Bilder, die sich ursprünglich an den betreffenden Stellen befanden, gelitten hatten.

Saal XI.

1149 Vortreffliche Büste des Antoninus Pius.

Gefunden auf dem Palatin, in dem nördlichen Teile der das sogenannte Stadium umgebenden Halle.

Monumenti pubbl. dall' acc. dei Lincei V (1895) p. 81—82 Fig. 36, p. 83 m. Vgl. Notizie degli scavi 1893 p. 163b.

1150 Frauenstatuette aus grauem Marmor (bigio).

Gefunden im Tiber bei dem Ponte Cestio.

Eine vollständig bekleidete Frau, deren Haar aufgelöst über den Rücken herabfällt, sitzt auf einem reich verzierten Sessel und stützt den l. Arm auf das Sitzbret. Der r. Arm ruhte mit dem Ellenbogen auf dem Schenkel, während die Hand den über den Rücken herabreichenden Mantel über die r. Schulter nach vorwärts zog. Die den Bronzestil nachahmende Ausführung ist fein aber trocken.

Römische Mittheilungen VI (1891) p. 239. Notizie degli scavi 1892 p. 267 e (wo die Statuette fälschlich als aus weißem Marmor gearbeitet bezeichnet ist).

1150a Büste der Sabina, Gattin Hadrians.

Gefunden an der Via Appia.

1151 Wanddekorationen aus einem halbkreisförmigen Korridore (n. 6 auf dem Plane in den Notizie 1880 T. IV) des bei der Farnesina entdeckten Hauses.

Der Fries ist abwechselnd mit Landschaften und mit Gruppen von scenischen Masken verziert, denen bisweilen andere auf das Theater oder den Kultus des Dionysos bezügliche Gegenstände beigelegt sind. In den Gruppen von Masken hat ein Gelehrter neuerdings mit großer Wahrscheinlichkeit ein von der alexandrinischen Kunst erfundenes Dekorationsmotiv erkannt (vgl. Bd. I p. 154, 155; Bd. II p. 185).

Einer der Wandabschnitte: Mon. dell' Inst. XII 5, Ann. 1884 p. 307. Lessing und Mau T. 11.

Saal XII.

1152 (1) Kopf des Sokrates.

Gefunden 1892 bei der Grundlegung des Denkmals für Victor Emanuel. Ergänzt der vordere Teil der Nase, zwei Stücke an der Stirn oberhalb der Augen, das l. obere Augenlid.

Der Kopf giebt den gleichen Typus wie das kapitolinische Exemplar n. 472, jedoch mit besserer Ausführung wieder.

Notizie degli scavi 1892 p. 345 n. 6.

1153 (2) Platte mit Mosaikfragmenten.

Die in diese Platte eingesetzten Mosaik stammen aus der 1741 bei Tusculum ausgegrabenen Villa. Die Angabe, daß sie zu dem Schmucke desselben Fußbodens gehört hätten, dessen Mittelpunkt durch das Mosaik n. 328 gebildet war, ist ungenügend bezeugt. Vormalig im Museo Kircheriano.

Man sieht auf den Fragmenten vier scenische Masken und drei schwebende Siegesgöttinnen. Die in der Mitte angebrachte Nike hält mit beiden Händen den ihren nackten Körper umflatternden Mantel, an welchem das den Schoß bedeckende Stück moderne Restauration zu sein scheint. Die zweite trägt ein Tropaion, die dritte ein auf einen Seesieg hinweisendes Steuerruder.

Canina descrizione dell' antico Tuscolo T. 45 p. 158. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VII p. 231—232 nota. De Ruggiero catalogo del Museo Kircheriano I p. 268 n. 4—10.

Die übrigen in diesem Saale aufgestellten Mosaik stammen beinahe durchweg aus einer an der Via Cassia zwischen dem sechzehnten und siebzehnten Meilenstein gelegenen antiken Villa, die 1873 ausgegraben wurde. Diese Provenienz ist im folgenden für alle Exemplare anzunehmen, für die ich nicht ausdrücklich eine andere angebe. Ein Teil der in jener Gegend gelegenen Baulichkeiten hieß in der vorgerückten Kaiserzeit Praetorium Fusci. Wie es scheint, hatte er dem Annius Fuscus, dem Vater des Pescennius Niger, gehört und ging er, als die Güter des letzteren konfisziert wurden, in den Besitz des Septimius Severus über. Es ist ausdrücklich bezeugt, daß Caracalla, der Sohn des Septimius Severus, in der angegebenen Gegend bauen ließ, und das Gleiche ist, wie es scheint, für seinen Bruder Geta anzunehmen.*) Der jener Villa zunächst befindliche, bekanntere Punkt ist die am einundzwanzigsten Meilensteine der Via Cassia gelegene Statio ad Baccanas oder Vaccanas, heute Baccano, weshalb die Mosaik in der Regel als die Mosaik von Baccano bezeichnet werden. Ihr Stil deutet auf die Zeit des Septimius Severus oder seiner unmittelbaren Nachfolger, während die rohen Restaurationen, welche man an den meisten Exemplaren wahrnimmt, offenbar der spätesten Verfallszeit angehören. Die Mosaik waren, bevor sie in das Thermenmuseum gebracht wurden, im Museo Kircheriano aufgestellt.

*) De Rossi Bull. di archeologia cristiana, 2. serie, VI (1875) p. 148—150. Bei der Ausgrabung jener Villa fand sich eine gegenwärtig verlorene Bleiröhre, deren Inschrift C. SEPTIMI GETA gelesen wurde (Lanciani i commentarii di Frontino intorno le acque e gli aquedotti p. 254 n. 300). Der Gedanke liegt nahe, daß statt C vielmehr P(ublius) zu lesen und die Inschrift auf den Bruder des Caracalla zu beziehen ist.

1154 (Platte 4) Das in dem oberen Teil der Platte rechts eingesetzte Mosaik stellt eine wie es scheint mythische Scene dar, die ich nicht zu erklären weifs. Vor einem Felsenhintergrund sitzt links auf dem Boden ein riesiger, nackter Mann, der an einen hellenistischen Typus des Polyphemos erinnert. Sein bärtiges Haupt ist von einem Laubkranze umgeben und um seinen r. Arm ein Tierfell geschlungen, während an seiner l. Seite, befestigt an einem über die r. Schulter reichenden Bande, eine Syrinx herabhängt. Vor dem sitzenden Manne steht ein phrygisch gekleideter Jüngling, welcher die l. Hand auf eine mit einer roten Binde geschmückte Basis — oder einen Altar — stützt. Der Mann, welcher sein Gesicht dem Jüngling zuwendet und den l. Arm nach ihm ausstreckt, scheint ihm eine eindringliche Rede zu halten und der Jüngling derselben aufmerksam zuzuhören.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 182. De Ruggiero catalogo del Museo Kircheriano I p. 276 n. 22.

Links oben: Ganymed vom Adler entführt. Vgl. n. 406.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 181. De Ruggiero p. 274 n. 17.

Rechts unten: Eine bukolische Scene. Ein mit einer Nebris bekleideter Hirt sitzt auf einem Felsblock, im Begriff, mit einem Stäbchen die Röhren seiner Syrinx zu reinigen. Neben ihm liegen auf dem Boden ein Pedum und ein gelber Leder(?)sack. Vor ihm steht eine Ziege. Rechts im Hintergrunde sieht man einen kleinen Tempel und den dazu gehörigen heiligen Baum (vgl. n. 785). Links ragt oberhalb der Ziege über eine Terrainerhöhung die Figur eines zweiten Hirten hervor, welcher den r. Arm nach links streckt und aus dem Bilde herausblickt.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 134. De Ruggiero p. 276 n. 22.

Links unten: Der geblendete Polyphem sitzt vor seiner Höhle auf dem Felsblocke, welcher dieser Höhle bis vor kurzem als Verschluss diente, und betastet mit beiden Händen den Rücken des vor ihm stehenden Widders, an dessen Bauchfließ sich Odysseus angeklammert hält. Der Held ist mit dem Pileus ausgestattet und im Vergleich mit dem riesigen Kyklopen in sehr kleinen Dimensionen wiedergegeben.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 132. De Ruggiero p. 277 n. 23.

1155 (Platte 5) Oben rechts: Eine bereits im Altertum roh restaurierte und gegenwärtig stark zerstörte Figur einer Muse. Sie gehörte zu dem gleichen Cyklus wie die durch ihre Attribute deutlich erkennbaren Musen auf n. 1156 (Platte 6).

Bull. dell' Inst. 1873 p. 130. De Ruggiero p. 280 n. 31.

Oben links: Eine jugendliche Frauengestalt, deren Haupt mit einer Stephane geschmückt ist und deren nackter Körper nur wenig von dem ihn umflatternden Mantel verhüllt wird, legt die r. Hand an den Schnabel eines vor ihr schreitenden Vogels. Man hat an Leda mit dem Schwane gedacht. Doch weisen die Formen des Vogels, insoweit sie sich erhalten haben, die braune Farbe des Gefieders und die der Schwimmhäute entbehrenden Krallen vielmehr auf einen Adler hin. Hiernach scheint es, daß dieses Mosaik Hebe darstellt, wie sie mit dem Adler des Zeus tändelt.

Bull. 1873 p. 131. De Ruggiero p. 279 n. 29.

Unten rechts: Die Strafe des Marsyas. Links sieht man Marsyas, entsprechend bekannten statuarischen Darstellungen (vgl. n. 593, 890) mit den Armen an einem Baume aufgehängt, während ein Sklave beschäftigt ist, seine Füße daran festzubinden. Davor liegen auf dem Boden die beiden Flöten des Verurteilten. Rechts sitzt Apoll, die Kithara in der L., gleichgiltig vor sich hinblickend. Vor ihm kniet der jugendliche Olympos, eine phrygische Mütze auf dem Haupte, und fleht den Gott an, seines Meisters zu schonen. Rechts von Apoll steht Artemis mit Bogen und Köcher, das Haupt geschmückt mit der Zackenkrone, die ihr besonders häufig in der kampanischen Wandmalerei gegeben ist. Hinter dem Gotte sieht man den oberen Teil einer Frauengestalt, vermutlich einer Nike, welche einen Kranz nach Apoll ausstreckt.

Bull. 1873 p. 128. De Ruggiero p. 276 n. 21.

Unten links: Ein bärtiger Mann braunen Kolorits, mit Schilf bekränzt, sitzt auf dem Boden und stützt mit der R. ein mit Früchten — deutlich erkennbar sind Feigen und Granatäpfel — wie mit Kräutern gefülltes Füllhorn auf, während er in der L. einen Oliven(?)zweig hält; die Beine sind mit einem grünen Mantel bedeckt. Die der Figur gegebene Lage und der Schilfkranz deuten auf einen Flusgott, für den auch das Füllhorn ein passendes Attribut ist (vgl. Band I n. 48 und Seite 261).

Bull. 1873 p. 135. De Ruggiero p. 280 n. 33.

1156 (Platte 6) Oben rechts: Figur einer Muse, bereits im Altertum stark restauriert. Dieser Restauration ist, wie es scheint, die undeutliche Form des Attributes zuzuschreiben, welches sie in der L. hält und das am ehesten wie ein Diptychon aussieht. Man könnte somit, da Kleio in diesem Musencyklus mit Sicherheit erkennbar ist, an Kalliope denken (vgl. Bd. I p. 171).

Bull. 1873 p. 130. De Ruggiero p. 275 p. 19.

Oben links: Die Muse der Tragödie, mit der L. eine tragische Maske aufstützend. Der Buchstabe E, welcher sich neben der r. Seite des Kopfes erhalten hat, ist offenbar der letzte des der Muse beigebeschriebenen Namens Melpomene.

De Ruggiero p. 278 n. 80.

Unten rechts: Polymnia, bezeichnet durch die beigefügte Inschrift.

Bull. 1873 p. 180. De Ruggiero p. 275 n. 18.

Unten links: Die Muse Kleio, bezeichnet durch die ungrammatische Beischrift CLION. Sie hält in der L. ein Diptychon, in der R. einen Griffel. Vgl. n. 1155.

Bull. 1873 p. 180. De Ruggiero p. 275 n. 20.

1157 (Platte 7) Oben rechts: Ein Eros, welcher in der R. eine Palme hält, reitet auf einer Seeziege. Darunter ein Delphin.

Bull. 1873 p. 134. De Ruggiero p. 280 n. 32.

Oben links: Der bakchische Thiasos im Kampfe gegen die Inder. Dieses Mosaik ist nicht bei Baccano sondern in der 1741 bei Tusculum ausgegrabenen Villa gefunden, aus welcher unsere n. 328 und 1153 stammen. Da es von moderner Hand stark restauriert ist, fällt es schwer, den ursprünglichen Thatbestand festzustellen. Wir sehen darauf einen schilfbekränzten Satyr, welcher ein Pedum gegen einen mit einem Tierfelle bekleideten Krieger schwingt, und eine Bakchantin, welche mit einem undeutlichen, vermutlich von dem Restaurator mißverstandenen Gegenstande einem, wie es scheint, verwundet auf dem Boden sitzenden Jünglinge zu Leibe geht. Auffällig ist es, daß die Inder nicht, wie es sonst der Fall zu sein pflegt, vollständig gewappnet auftreten, sondern eine ganz primitive Ausrüstung zeigen, eine Thatsache, für welche das Tierfell des einen Kriegers besonders bezeichnend ist. Wenn ihnen deutlich charakterisierte Angriffswaffen fehlen, so ist dies wohl nur der schlechten Erhaltung des Mosaiks zuzuschreiben.

Ann. dell' Inst. 1879 tav. d'agg. G p. 66—79. De Ruggiero p. 270 n. 11.

1158 (8) Kopf eines Jünglings.

Gefunden bei den Tiberarbeiten.

Da der Ausdruck sowohl Schrecken wie physischen Schmerz bekundet, so liegt es nahe, an einen von Skylla ergriffenen Genossen des Odysseus zu denken und anzunehmen, daß dieser Kopf von einer ähnlichen Gruppe herrührt wie das vatikanische Fragment n. 68.

1159 (Platte 9) Vier Mosaikbilder, die *Factiones circenses*.

Das leidenschaftliche Interesse, welches das römische Publikum während der Kaiserzeit an den Cirkusrennen nahm, wurde dadurch gesteigert, daß das bei den Rennen beteiligte Personal in verschiedene Parteien gespalten war. Diese Parteien unterschieden sich durch die Farbe, welche in der Tracht der Lenker wie in dem Schmucke der Wagen vorherrschte. Sehen wir von Erscheinungen ab, die nur einen vorübergehenden Bestand hatten, so gab es in der Kaiserzeit vier solche Parteien: die Roten (*factio russata*), die Weißen (f. *albata*), die Grünen (f. *prasina*) und die Blauen (f. *veneta*). Unsere Mosaik vergegenwärtigen jede dieser Parteien durch die Figur eines Wagenlenkers, welcher in der einen Hand eine Peitsche, mit der anderen ein Pferd am Zügel hält. Unter den Pferden haben wir wahrscheinlich die *sinistri funales* zu verstehen d. i. die an den *quadrigae* am weitesten links angespannten Pferde, welche die Bahn an der gefährlichsten Stelle, in der unmittelbaren Nähe der *metae* (vgl. n. 343—346), zurückzulegen hatten. Rechts oben der Vertreter der *factio russata* in roter, links oben derjenige der *factio prasina* in grüner, unten der der *veneta* in blauer und der der *albata* in weißer Tunika. Alle vier tragen unter der Tunika ein trikotartiges Untergewand mit langen Ärmeln. Der Thorax ist wie an der vatikanischen Statue n. 341 und an mehreren der Hermen n. 1048—1054 mit Riemen umgeben, in denen wir wahrscheinlich die Zügel zu erkennen haben. Der Vertreter der *factio russata* hat mit jener Statue auch die die Oberschenkel umgebenden Riemen gemein; derjenige der *albata* ist über den engen Hosen mit Beinschienen ausgestattet. Der Mosaicist hat die helmförmige Kopfbedeckung bei dreien der Lenker mit blauer, bei dem Vertreter der *russata* mit grauer Farbe wiedergegeben. Hiernach scheint es, daß wir uns diese Kopfbedeckungen nicht, wie es sonst vielfach der Fall war, als aus Leder sondern als aus Stahl gearbeitet zu denken haben.

Ersilia Caetani-Lovatelli antichi monumenti illustrati t. XIII, XIII bis p. 148—163 (= Atti dell' Acc. dei Lincei, serie terza, memorie della cl. delle scienze morali vol. VII 1881 p. 149—156).

1160 (10) Porträtkopf eines hellenistischen Herrschers.

Der Kopf ist deutlich als ein Porträt kenntlich. Doch erinnern die Züge wie die Anordnung des Haares auffällig an Satyrtypen. Der Stil deutet auf die hellenistische Zeit, die das Haupt umgebende Binde auf einen Herrscher. Der Grund, warum ein hellenistischer Dynast seinem Porträt einen satyrhaften Charakter geben liefs, wird ganz individueller Art gewesen sein.

Man könnte Beispiels halber vermuten, daß jener Mann in einem Abhängigkeitsverhältnisse zu einem der großen Könige stand, daß sich der letztere als „neuen Dionysos“ (vgl. n. 226) ausgab und daß sich demnach der Vasall aus fein berechneter Schmeichelei mit der bescheideneren Rolle eines dem Dionysos nahe stehenden Mitgliedes des Thiasos begnügte.

1161 (Platte 11 unten) Mosaik: **Ringkampf des Eros und Pan.**

Der Kampf ist zu Gunsten des Eros so gut wie entschieden. Der geflügelte Knabe hat seinen Gegner an einem der Stirnhörner angefaßt und ist im Begriff, ihn niederzuwerfen, während Pan wütend die Augen rollt, an denen das Weiße mit großer Schärfe hervorgehoben ist. Bei der Handlung sind gegenwärtig Seilen und ein Satyr, welch letzterer den r. Arm erhebt, wie um den Kämpfenden Halt zu gebieten.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 132. De Ruggiero p. 281 n. 35.

1162 (Platte 12) Mosaik: **Weibliche Büste.**

Die Büste zeigt volle, üppige Formen und ist mit einem aus Blättern und Blumen geflochtenen Kranze geschmückt. Unter den Blumen sind Veilchen deutlich erkennbar. Da uns der Zusammenhang, in welchen diese Büste eingefügt war, unbekannt ist, fällt es schwer, dafür eine Benennung vorzuschlagen. Vielleicht gehörte sie zu einem die Jahreszeiten vergegenwärtigenden Cyklus und stellte darin die Personifikation des Frühjahrs dar.

Bull. 1873 p. 134–135. De Ruggiero p. 281 n. 34.

Saal XIII.

Unter den **Wandmalereien**, welche dieser Saal enthält, verdient besondere Beachtung eine Reihe von zusammengehörigen Bildern, die alle mit der weißen Nummer 1 und von denen die einzelnen Exemplare außerdem mit den auf Bronzetäfelchen eingravierten Nummern 19, 21, 22 und 26 bezeichnet sind, Nummern, die den Bildern gegeben wurden, als sie provisorisch im Museo Kircheriano untergebracht waren. Diese Wandgemälde stammen aus einem Kolumbarium, welches 1875 auf dem Esquilin in der Nachbarschaft der für die Freigelassenen und Sklaven der Statilier erbauten Kolumbarien ausgegraben wurde*), und zwar bildeten sie darin einen Fries, der sich über die oberste Reihe der zur Aufnahme der Aschenurnen bestimmten Nischen hinzog. Wie die Konstruktion des Kolumbariums auf das Ende der Republik oder

*) Der Plan bei Brizio pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino T. I d und im Corpus inscr. lat. VI 2 p. 982 L.

den Anfang der Kaiserzeit hinweist, dürfen wir auch die Herstellung seiner ältesten Dekoration derselben Zeit zuschreiben. Der Bildercyklus bezog sich auf drei Städtegründungen, welche die Sage in den engsten Zusammenhang setzte, auf die Gründung von Lavinium, Alba longa und Rom, und stellte die mythischen Szenen nach Überlieferungen dar, auf welche die Aeneis des Vergil noch keinen Einfluß ausgeübt hatte. Man erkennt deutlich, daß die Schilderung übernatürlicher Vorgänge möglichst vermieden ist. Die Überraschung des Rhea Silvia durch Mars (n. 1165) durfte nicht übergangen werden, da sie einen Angelpunkt der Sage bildete. Aber es muß doch in hohem Grade auffallen, daß der Maler von der Darstellung der die Zwillinge säugenden Wölfin Abstand genommen hat, einer Darstellung, die bereits seit geraumer Zeit, wenigstens in gewissen Kreisen, als ein Wahrzeichen der Stadt Rom aufgefaßt wurde. Da eine derartige rationalistische Richtung für die jüngeren römischen Annalenschriftsteller bezeichnend war, so dürfen wir es von Haus aus als wahrscheinlich betrachten, daß der Maler vorwiegend den Versionen folgte, unter denen die betreffenden Sagen von diesen Schriftstellern erzählt wurden.

Die einzelnen Szenen sind nicht scharf von einander geschieden sondern ohne äußere Trennungszeichen an einander gereiht. Dieses Verfahren ist durch die Staffagen der hellenistischen Landschaftsmalerei (vgl. n. 1000) vorbereitet, scheint jedoch auf das Figurenbild und auf das Relief erst in römischer Zeit übertragen worden zu sein; denn wir begegnen ihm zum ersten Male auf den in Rede stehenden Wandbildern, später auf den römischen Cochlearsäulen und Sarkophagen.

Die Bilder hatten bereits im Altertum stark gelitten. Als im dritten Jahrhundert n. Chr. die Beisetzung der Leichen über die bisher vorherrschende Verbrennung die Oberhand gewann, wurde das Kolumbarium für die Aufnahme unverbrannter Leichen hergerichtet und zugleich eine Restauration seines malerischen Schmuckes in Angriff genommen, jedoch nicht zu Ende geführt. Hierdurch wurden die Bilder der Ostwand (n. 1165) wie diejenigen, die auf den benachbarten Teilen der Süd- und Nordwand angebracht waren (n. 1164, 1165a), schwer beschädigt, da man mit dem Meißel Ritze hineinschlug, die zur Befestigung eines neuen Frescogrundes dienen sollten. Als das Kolumbarium entdeckt wurde, lag der ursprüngliche Frescogrund, auf dem der Anfang und das Ende der Bilderserie gemalt waren, auf dem Boden des Grabes in so kleine Fragmente zersplittert, daß eine Zusammensetzung desselben unmöglich schien. Seitdem haben sich noch andere Stücke abgelöst. Ferner waren bis zum Anfange der

achtziger Jahre unter mehreren Szenen noch Reste von kurzen, mit schwarzer Farbe aufgemalten Inschriften erhalten, welche zur Erläuterung der dargestellten Handlungen dienten. Heut zu Tage sind von diesen Inschriften nur einzelne Buchstaben mit Mühe erkennbar. Endlich sind auch auf dem ganzen Fries die Umrisse wie die Farben der Figuren stark verblasst. Wer sich daher einen eingehenderen Begriff von diesen Wandgemälden verschaffen will, muß notwendig die Zeichnungen zu Rate ziehen, welche unmittelbar nach Entdeckung des Kolumbariums ausgeführt wurden, als der Fries noch besser erhalten war. Besonders geeignet sind für diesen Zweck die kolorierten Facsimili, welche im Konservatorenpalast aufbewahrt werden. Im folgenden beschränke ich mich darauf, den Inhalt der einzelnen Bilder anzugeben und, wo eine einigermaßen wahrscheinliche Deutung zulässig ist, dieselbe in möglichster Kürze darzulegen. Wenn mancherlei dunkel bleibt, so ist dies nicht zu verwundern, da die verschiedenen Sagenversionen, welche für die Erklärung in Betracht kommen, in trümmerhafter Weise überliefert sind und der Maler, der die Bilder ausführte, kein Künstler sondern ein Anstreicher war, von dem wir keineswegs zu gewärtigen haben, daß er dem darzustellenden Stoffe einen klaren und den ästhetischen Anforderungen entsprechenden Ausdruck verlieh. Die Bilder werden nicht nach der willkürlichen Anordnung besprochen, welche ihnen im Museum zuteil geworden ist, sondern nach derjenigen, die ihnen im Kolumbarium gegeben war, eine Anordnung, welche der durch die Sage überlieferten Aufeinanderfolge der Vorgänge entsprach.

1163 (22) Gemälde der Westwand.

Man sah rechts, als der Fries noch besser erhalten war, Arbeiter im Begriff, aus Quadersteinen eine Stadtmauer aufzuführen, welche nach dem Inhalte des ganzen Cyklus nur die von Lavinium sein kann. Hieran schließt sich links die Darstellung einer Schlacht zwischen den verbündeten Latinern und Troern und den Rutulern. Die Latiner und Troer erscheinen als die Civilisierteren fast durchweg mit Helmen, Panzern und ovalen Schilden gewappnet, während ihre Feinde, mit Ausnahme des auf der Südwand dargestellten Führers (n. 1164), mehr oder minder nackt dargestellt sind und ihre (hölzernen?) Schilde eine viereckige Form haben.

1164 (21) Gemälde der Südwand.

Die Darstellung der Schlacht setzt sich auf dieser Wand fort. Der Vermutung, daß die auf der Westwand gemalte Kampfszene auf eine andere, vorhergehende Schlacht hinweise, widerspricht

die Überlegung, daß der Maler doch unmöglich diese besondere Schlacht durch eine Gruppe von nur fünf Figuren andeuten konnte. Ist es aber ausgemacht, daß sämtliche Kampfszenen ein und dieselbe Schlacht vergegenwärtigen, dann kann es sich nur um die Entscheidungsschlacht am Flusse Numicus oder Numicius handeln, eine Annahme, welche dadurch bestätigt wird, daß am l. Ende des Schlachtbildes ein Flusgott beigelegt ist, der, einen Schilfstengel in der L., auf dem Boden sitzt, und daß die unter dem Bilde angebrachte Inschrift den Namen Numicus (Ann. dell' Inst. 1878 p. 250, p. 275 n. 1) enthielt. Die Notizen der jüngeren Annalistik, welche über diese Schlacht erhalten sind, lassen darauf schließen, daß die Latiner und Troer den Sieg davon trugen. Der Führer der Rutuler, Turnus, fiel in dem Kampfe. Wer ihn tötete, wird nirgends angegeben. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß es Aeneas war. Über das Schicksal des letzteren liegen drei verschiedene Versionen vor. Nach der einen wurde er von dem Könige von Caere, Mezentius, getötet, dessen Heer auf Seiten der Rutuler an dem Kampfe teilnahm. Eine andere Version läßt ihn in den Fluß Numicus stürzen und darin ertrinken. Nach der dritten verschwand er während der Schlacht, da ihn die Götter in ihre Mitte erhoben. Die Erklärer gehen in der Regel von der Scene aus, welche auf dem unmittelbar an die Westwand anstoßenden Teil der Süd- wand dargestellt ist. Man sieht hier einen Krieger, der nach seiner Ausrüstung dem troisch-latinischen Heere angehört, auf Victoria zustürmen, die ihm mit der R. einen Kranz entgegenstreckt, während zu seinen Füßen der nackte Leichnam eines unbärtigen Feindes liegt. Beinahe alle Archäologen deuten den vorwärts eilenden Krieger auf Aeneas, den Leichnam auf den soeben von ihm getöteten Turnus und nehmen an, daß Victoria im Begriff stehe, dem siegreichen Aeneas den Kranz darzubringen. Ich gebe zu, daß diese Erklärung die nächstliegende ist, kann aber nicht umhin, darauf hinzuweisen, daß die dabei vorausgesetzte Handlung von dem Maler in recht sonderbarer und unklarer Weise dargestellt sein würde. Erstens vermißt man jeglichen Hinweis darauf, daß zwischen den beiden Kriegern soeben ein Kampf stattgefunden hat. Vielmehr empfängt man den Eindruck, als eile der angebliche Aeneas an einem von anderer Hand gefallenen und seiner Waffen beraubten Feinde vorbei, dessen Leiche an der betreffenden Stelle des Schlachtfeldes liegt. Zweitens müßte es befremden, daß der für Turnus erklärte Tote, der doch eine Hauptfigur des Bildes sein würde, unter auffällig kleinen Dimensionen und ohne jegliches Abzeichen seiner Feldherrenwürde dargestellt ist. Endlich würde sich der auf Aeneas gedeutete Krieger

in sehr unpassender Weise gegenüber der ihn bekränzenden Victoria benehmen; denn dieser Krieger nimmt nicht die geringste Notiz von dem ehrenvollen Entgegenkommen der Siegesgöttin, sondern stürmt vorwärts, als wolle er dieselbe angreifen. Nach alledem scheint mir die Frage berechtigt, ob wir nicht die beiden Kriegerfiguren unbenannt zu belassen und in unmittelbare Beziehung zu der auf dem benachbarten Teile der Westwand angebrachten Kampfszene zu setzen haben. Die den Kranz darbringende Victoria würde dann nicht speziell den gegen sie anstürmenden Krieger als Sieger bezeichnen, sondern im allgemeinen auf den Erfolg des Heeres hinweisen, dem dieser Krieger angehört. Fassen wir die Scene in dieser Weise auf, dann hätte der Maler allerdings einen Mißgriff begangen, indem er die Siegesgöttin an einer Stelle einfügte, wo sie den Zusammenhang der Darstellung unterbricht. Doch fragt es sich, ob nicht dieser Mißgriff verzeihlicher ist, als die Ungereimtheiten, welche sich herausstellen, wenn die Scene auf den Sieg des Aeneas über Turnus gedeutet wird. Wie dem aber auch sei, jedenfalls haben wir Aeneas in dem am l. Ende des Schlachtbildes vorschreitenden Krieger zu erkennen, der durch seine hohe Gestalt wie den gewaltigen Helmbusch als Hauptfigur charakterisiert ist. Wenn ihn der Maler in unmittelbarer Nähe des Flusgottes dargestellt hat, so läßt dies darauf schließen, daß er der Version folgte, nach welcher Aeneas im Numicus unterging. Hiernach wäre, will man an der Erklärung des vor der Siegesgöttin befindlichen Kriegers für Aeneas festhalten, anzunehmen, daß der troische Held auf demselben Bilde zweimal dargestellt ist, was an und für sich keineswegs als unmöglich betrachtet werden darf. Vor dem am Ufer des Numicus vordringenden Aeneas weicht ein Feind zurück, in dem wir, da er im Gegensatz zu seinen Mannschaften durch Sturmhaube und Tunica ausgezeichnet ist, einen Führer zu erkennen haben. Ein Gelehrter deutet ihn auf Mezentius und bezieht die Scene auf die Version, nach welcher Aeneas in der Schlacht am Numicus von dem Etruskerkönig getötet wurde. Wenn sich der angebliche Mezentius augenblicklich im Nachtheile befände, so schlosse dies keineswegs die Möglichkeit aus, daß er im weiteren Verlaufe des Kampfes Gelegenheit gefunden habe, seinem Gegner einen tödtlichen Streich zu versetzen. Mögen wir aber auch das Kunstvermögen des Malers sehr gering veranschlagen, so dürfen wir ihm doch keineswegs das Ungeschick zutrauen, den darzustellenden Vorgang in derartig widersinniger Weise verdunkelt zu haben. Außerdem spricht gegen die in Rede stehende Erklärung noch ein anderer Umstand. Der Mann, welcher in der unmittelbar auf das Schlachtbild folgenden Scene mit dem Führer der Troer und Latiner den

Friedensvertrag abschließt, wird, wie wir im weiteren sehen werden, mit größter Wahrscheinlichkeit auf Mezentius gedeutet. Er erscheint aber anders charakterisiert, als der zurückweichende Krieger des Schlachtbildes, für den man diesen Namen vorgeschlagen hat; denn er trägt eine Epomis, während jener Krieger mit einer Tunica bekleidet ist. Am nächsten dürfte doch angesichts eines feindlichen Führers, der gegen Aeneas kämpft und diesem augenscheinlich unterliegen wird, der Gedanke an Turnus liegen. Nehmen wir diese Benennung an, dann würde einerseits die Beziehung der an erster Stelle besprochenen Gruppe auf den Sieg des Aeneas über Turnus ausgeschlossen und sich andererseits ergeben, daß der Maler einer Version folgte, nach welcher der troische Held unmittelbar nach seinem Kampfe mit Turnus in den Fluß geriet.

Hinter dem Schlachtbilde sind die Führer der beiden Heere dargestellt, wie sie den Friedensvertrag abschließen. Der mit der Epomis bekleidete Führer, über dessen Rücken ein oblonger Schild herabhängt, wird mit Recht auf Mezentius gedeutet, da sich dieser Namen ungezwungen aus Buchstabenresten ergibt, welche in der die Handlung erläuternden Inschrift erhalten waren, und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß die jüngere Annalistik, die bei der Erklärung unserer Bilder in erster Linie in Betracht kommt, den König von Caere während der Schlacht am Numicus wie nach derselben als Oberfeldherrn der verbündeten Etrusker und Rutuler auftreten ließ. Den Führer der Latiner und Troer dürfen wir vielleicht Ascanius benennen. Auffällig ist, daß kein dem mutmaßlichen Mezentius entsprechender Krieger an der vorhergehenden Schlacht teilnimmt. Ob wir daraus den Schluss ziehen dürfen, daß der Maler einer Version folgte, nach welcher Mezentius erst nach der Schlacht am Numicus zu den Rutulern stieß, wage ich nicht zu entscheiden.

Auf die Scene, welche den Friedensschluss vergegenwärtigt, folgt wiederum die Erbauung einer Stadtmauer. Die an und für sich wahrscheinliche Annahme, daß es sich um die Gründung von Alba longa handelt, wird dadurch bestätigt, daß die auf diese Scene bezügliche Inschrift den Namen Alba enthielt. Mit einer in der antiken Kunst nicht seltenen Prolepsis hat der Maler vor der noch unvollendeten Mauer die Göttin der neu entstehenden Stadt dargestellt, wie sie, mit einer Mauerkrone geschmückt, auf einem Steinwürfel sitzt.

Die Scene, welche den Fries auf der 1. Seite der Südwand abschloß, bereitet der Erklärung große Schwierigkeiten, da sie bereits, als das Kolumbarium entdeckt wurde, stark verblichen war und zahlreiche Einzelheiten nicht mehr deutlich erkennen

lief. Ich möchte sie auf das Zerwürfnis beziehen, welches nach dem Tode des Aeneas zwischen Ascanius und seiner Stiefmutter Lavinia ausbrach und dadurch beigelegt wurde, daß Ascanius nach der Gründung von Alba longa diese Stadt zu seiner Residenz erkor, seiner Stiefmutter hingegen den Besitz von Lavinium überlief. Hiernach wären die vier auf dem vordersten Plane dargestellten Hauptfiguren folgendermaßen zu deuten: In der zweiten weiblichen Figur von rechts, die, mit einer Tunica bekleidet, traurig dasitzt, hätten wir Lavinia zu erkennen. Die vor ihr sitzende weibliche Figur, deren Oberkörper nackt ist, wird von allen Gelehrten mit Recht für eine Lokalgöttin erklärt. Sollte das Lokal der Handlung die Gegend von Lavinium sein, dann würde es nahe liegen, an eine daselbst heimische Nymphe, etwa Anna Perennis, zu denken. Sie sucht zwischen Stiefmutter und Stiefsohn, d. i. dem vor ihr stehenden Jüngling, zu vermitteln, indem sie, die R. erhebend, an den letzteren eine Rede richtet. Doch wird der Jüngling durch diese Rede in unangenehmer Weise berührt; denn er wendet den Kopf von der Göttin ab und macht mit der L. eine ablehnende Geberde. Die am rechten Ende der Scene dargestellte Stadtgöttin, die, den r. Arm vorstreckend, lebhaft an der Unterredung teilnimmt, wäre die Göttin von Alba longa, die verkündet, daß Ascanius infolge der Gründung von Alba longa über eine neue Stadt verfügt und infolge dessen in bestem Einvernehmen von seiner Stiefmutter scheiden kann.

Brizio pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino T. 2, parete ouest, parete sud, p. 11, 12, 15—18. Mon. dell' Inst. X 60, parete I, IIab; Ann. 1878 p. 240 ff. Stark reduzierte Abbildungen bei Roscher Lexikon II 2 p. 2947, 2948 n. 1—3. Vgl. Jahrbücher für cl. Philologie, XV. Supplementband (1887) p. 137—142. Roscher Lexikon II 2 p. 1913—1914, p. 2946—2948. Der Verfasser des letzteren Artikels bezieht das Schlachtbild auf einen Kampf, den die Überlieferung nach dem Tode des Aeneas zwischen den von Ascanius geführten Troern und dem Heere des Mezentius stattfinden liefs (Dionys. Hal. I 65), einen Kampf, in welchem Ascanius den Sohn des Mezentius, Lausus, tötete, und deutet den vordringenden Führer der Troer auf Ascanius, den vor ihm zurückweichenden Krieger auf Lausus. Doch widerspricht dieser Auffassung der Umstand, daß dann Aeneas, der doch die Hauptfigur der Sage war, in dem Friesse vollständig übergangen sein würde. Außerdem leuchtet es ein, daß das gleichzeitige römische Publikum angesichts eines Schlachtbildes, auf dem der Numinus beigelegt war (oben S. 260), an diejenige Schlacht dachte, in welcher dieser Fluß in besonders bedeutsamer Weise hervortrat und die nach ihm benannt wurde.

1165 (20) Gemälde der Ostwand.

Die Gemälde dieser Wand haben derartig gelitten, daß sie zum teil nur mit großer Mühe, zum teil gar nicht zu erkennen sind. Man hat vermutet, daß die erste Scene Rhea Silvia darstellt, wie sie von ihrem Oheime, dem König Amulius von Alba longa, genötigt wird, Vestalin zu werden. Nach dieser Deutung

wären die Hauptfiguren folgendermaßen zu benennen: Der auf einem Sessel sitzende und die L. auf ein Scepter stützende Mann wäre Amulius, der neben ihm stehende Numitor, welcher den über seine Tochter verhängten Beschlufs rückgängig zu machen sucht, das Mädchen, welches unmittelbar hinter der letzteren Figur, offenbar tief betrübt, dasitzt, Rhea Silvia; in der Matrone, welche diesem Mädchen die r. Hand auf die Schulter legt, könnte man die Gattin des Amulius erkennen, welche ihrer Nichte zuredet, sich dem Willen des Königs zu fügen; die anderen bei der Handlung gegenwärtigen Mädchen wären einfach Gespielinnen der Rhea Silvia. Die Bedeutung der folgenden Scene ist klar: Mars überrascht Rhea Silvia, als sie Wasser holt; Victoria schwebt herab, um dem Gotte bei seinem Unternehmen behilflich zu sein; rechts fliehen zwei Landleute, durch das Erscheinen der Gottheiten erschreckt: hinter Mars sieht man einen Flusgott mit einem Schilfstengel in der L. und eine weibliche Lokalgottheit, welche in der L. ein Füllhorn hält und mit der R. auf Mars und Rhea hinweist. Die dritte Scene wird nicht ohne Wahrscheinlichkeit für Amulius erklärt, wie er in Gegenwart des Numitor das Verdammungsurteil über die von Mars geschwängerte Vestalin ausspricht.

Brizio T. 2, parete est, p. 12—13, p. 18—20. Mon. dell' Inst. X 60^a, parete III; Ann. 1878 p. 260 ff.

1165^a (19) Gemälde der Nordwand.

Von der ersten Scene war bereits bei der Entdeckung des Kolumbariums zu wenig erhalten, als daß sich eine Deutung versuchen liefse. Die folgende Scene stellt dar, wie Romulus und Remus am Tiber ausgesetzt werden; am Ufer sitzt der Flusgott, ein Ruder in der R. Die dritte Scene vergegenwärtigt das Leben, welches die beiden Zwillingbrüder bei den Hirten führten. Auf dem letzten verlorenen Teile des Frieses war offenbar das Ereignis, welches den Bildercyklus abschloß, die Gründung der Stadt Rom, dargestellt.

Brizio T. 2, parete nord, p. 13—14, p. 21 ff. Mon. X 60^a, parete IV; Ann. 1878 p. 275—278.

1166 (8) Wandgemälde, Fortuna.

Fundort unbekannt. Vormalis im Museo Kircheriano.

Die Göttin sitzt auf einem Throne, in der L. ein Füllhorn, mit der R. ein Steuerruder haltend, das Haupt von einem weißlichen Nimbus umgeben (vgl. n. 719). In dem Füllhorn sind deutlich erkennbar Ähren, zwei Granatäpfel und ein Pinienzapfen.

De Ruggiero Guida del Museo Kircheriano p. 115 n. 8.

1167 (23) **Wandgemälde, Minos und Skylla (?)**.

Gefunden in Ostia, vormalis im Museo Kircheriano.

Ein Mädchen steht vor einem Jüngling, welcher auf einem Sessel sitzt, das Schwert an der Seite, die L. auf einen Speer stützend, und hält in der vorgestreckten L. einen undeutlichen, braun gemalten Gegenstand, welcher aussieht wie ein Büschel langer Haare und nach dem der Jüngling die R. ausstreckt. Wäre die Bedeutung, die wir diesem Gegenstande zugeschrieben, gesichert, dann hätten wir auf dem Bilde Skylla zu erkennen, wie sie dem Minos die verhängnisvolle Locke überreicht, die sie ihrem Vater Nisos abgeschnitten (vgl. n. 1001).

De Ruggiero Guida p. 121 n. 23.

1168 (rote Nummer 12) **Aschenurne, Scenen aus den eleusinschen Mysterien.**

Aus dem sehr unbestimmten Fundberichte ergibt sich nur soviel, daß sie auf dem Esquilin unweit der für die Freigelassenen und Sklaven der Statilii erbauten Kolumbarien in einem Grabe gefunden wurde. Vormalis im Museo Kircheriano (De Ruggiero Guida del Museo Kircheriano p. 8 n. 1).

Die Reliefs zerfallen in drei Scenen. Die eine zeigt einen mit einer Löwenhaut bekleideten jungen Mann im Begriff, ein Ferkel in eine mit einer Guirlande geschmückte Einfriedigung (puteal. Vgl. n. 447, 706, 755) zu versenken, während ein Priester aus einem Krüge eine Flüssigkeit sei es auf den Kopf des Ferkels, sei es in den eingefriedigten Raum gießt. Die beiden Gegenstände, welche der junge Mann in der L. hält, werden am wahrscheinlichsten für kringelförmige Brote erklärt; der Priester hält auf der vorgestreckten L. eine Schüssel, in der drei Mohnköpfe liegen. Die folgende Scene bezieht sich offenbar auf eine Cereemonie, welche bei der Einweihung in die Mysterien stattfand. Der Einzuweihende sitzt, eine Fackel in der L., mit verhülltem Antlitz auf einem Sessel, über den eine Löwenhaut gebreitet ist, während eine hinter ihm stehende Frau über seinem Haupte das Symbol der Läuterung, die Schwinge (*ἄλυσον*), hält (vgl. n. 1121, 1122). Das zwischen den Füßen der sitzenden Figur sichtbare Widderhorn deutet vielleicht auf ein vorhergehendes Widderopfer, wie es bei den eleusinischen Mysterien von einem der Priester, dem Daduchos, dargebracht wurde. Die dritte Scene zeigt die beiden Göttinnen von Eleusis, Demeter sitzend, hinter ihr Kora stehend, jede eine große Fackel, die erstere außerdem in der R. einen Ährenstrauss haltend, und vor Demeter einen mit einem langen gefranzten Chiton, Nebris und Mantel bekleideten Jüngling, welcher die L. auf eine Keule stützt und mit der R. eine sich auf dem r. Oberschenkel der Göttin emporrichtende Schlange liebkost. Man

hat Zusammenhang in diese drei Szenen bringen wollen durch die Annahme, daß sie sich auf drei verschiedene Grade der Weißen bezögen, und demnach vermutet, daß durch die beiden zuerst beschriebenen Szenen zwei niedere Grade vergegenwärtigt würden, wogegen die dritte den höchsten Grad bezeichne, bei welchem der Mysterist des Anblickes der großen Göttinnen gewürdigt werde. Doch hätten wir dann zu gewärtigen, daß der angeblich Einzuweihende, wo sein Antlitz unverhüllt ist, in einer Weise charakterisiert sei, welche ihn als eine und dieselbe Person erkennen ließe. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr hat der Jüngling, welcher das Ferkel versenkt, einen eigentümlich individuellen, derjenige hingegen, welcher vor den eleusinischen Gottheiten steht, einen entschieden idealen Gesichtstypus. Wegen des Löwenfelles, mit dem die erstere Figur bekleidet ist, und der Keule, auf die sich der andere Jüngling stützt, vermutet ein Gelehrter, daß sich das Relief nicht auf einen gewöhnlichen Sterblichen, sondern auf Herakles beziehe, über dessen Einweihung in die eleusinischen Mysterien mehrere Mythen berichteten. Aber der Kopf keiner der beiden in Betracht kommenden Figuren zeigt einen diesem Heros angemessenen Typus. Außerdem müßte es befremden, daß der angebliche Herakles das eine Mal mit dem Löwenfell, das andere Mal mit der Nebris bekleidet ist.

Übrigens scheint es, daß unser Relief nicht die echten, sondern die nach Alexandria übertragenen eleusinischen Mysterien darstellt. Eine Vorstadt von Alexandria hieß Eleusis. Hier wurden das attische Fest und die damit verbundenen Weißen mit großem Pompe gefeiert. Mancherlei Eigentümlichkeiten, die wir an der Urne und ihrem Relief wahrnehmen, deuten auf das hellenistische Ägypten. Der vertikale Ährenstrauß, welcher sich über der Stirn der Demeter erhebt, ist auf keinem aus rein hellenischem Kulturkreise stammenden Denkmale nachweisbar. Wohl aber begegnen wir ihm an einer kleinen goldenen Demeterbüste, mit der ein Goldring ägyptischer Provenienz verziert ist. Die Annahme, daß dieses Attribut in Alexandria erfunden wurde, erscheint um so glaublicher, als damit bisweilen hellenistische Isistypen ausgestattet sind, in denen wir mit größter Wahrscheinlichkeit Schöpfungen der alexandrinischen Kunst erkennen dürfen. Die Franzen, mit denen der Chiton des die Schlange liebkosenden Jünglings besetzt ist, kehren häufig an Kleidern von ägyptischen Priestern und Priesterinnen aus hellenistischer Zeit wieder. Die individuelle Weise, in welcher das Gesicht des mit dem Ferkel beschäftigten Jünglings charakterisiert ist, entspricht einer bekannten Richtung der alexandrinischen Kunst. Endlich ist auch der Schuppenschmuck, welcher den Deckel der Urne überzieht,

als ein hellenistisches und im Besonderen alexandrinisches Dekorationsmotiv nachweisbar.

Ersilia Caetani-Lovatelli im Bull. arch. comunale VII (1897) T. II—III p. 5 ff. und in den Antichi monumenti illustrati T. II—III p. 25 ff. Vgl. Preller-Robert griechische Mythologie I p. 790—791 Anm. 5. — Die eleusinischen Mysterien in Alexandria: Verhandl. der 40. Philologenversammlung in Görlitz (1889) p. 310 ff. — Der ägyptische Goldring: Abhandl. d. phil.-histor. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. XIV (1894) p. 307 Fig. 39. — Über die Tracht des Priesters und der die Schwingen haltenden Frau: Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie VI p. 2212. — Am Leichenwagen des großen Alexanders war das Dach mit einer Schuppendecke aus Edelmetallen überzogen: Diodor XVIII 26, 5. Zwei goldene (?) Kratere, die ein Ptolemaier in dem Tempel von Jerusalem stiftete, waren bis zur halben Höhe des Behälters mit cisellierten Schuppen umgeben und in der Mitte jeder Schuppe ein Edelstein eingesetzt: Pernice hellenistische Silbergefäße im Antiquarium d. kgl. Museen (Berlin 1898) p. 22.

Das etruskische Museum im Vatikan.

(Museo Gregoriano Etrusco.)

Das Museo Etrusco wurde im Jahre 1836 vom Papste Gregor XVI. gegründet und war zunächst dazu bestimmt, die Funde, welche seit dem Jahre 1828 in dem westlichen Etrurien gemacht worden waren, aufzunehmen; mit diesen wurden auch gleichartige Monumente aus dem früheren Besitzstande des Vatikans vereinigt; später kamen noch mancherlei Fundstücke aus Rom und Latium hinzu, denen Pius IX. noch andere gelegentliche Erwerbungen hinzufügte. Die ganze Sammlung ist dann unter der Leitung des früheren Direktors C. L. Visconti nach sachlichen Gesichtspunkten neu geordnet worden. Wir beginnen unsere Betrachtung bei der Eingangshalle, wenden uns dann rechts in die Säle mit den Urnen und Terracottaskulpturen, an welche die Vasensammlung sich anschließt, und nehmen den Rückweg durch die Bronzesäle.

Museo Etrusco Gregoriano Rom 1842 2 Bde. (die erste, nicht in den Buchhandel gelangte Ausgabe wird im Folgenden als Ausgabe A citiert). Vgl. Arch. Zeit. XXXVII (1879) S. 34 ff. (Klügmann). Ein ausführlicher wissenschaftlicher Katalog der Sammlung ist in Vorbereitung.

Erstes Zimmer (Eingangshalle).

1169 Drei Deckplatten mit Figuren von etruskischen Terracottasarkophagen.

Auf den Deckplatten der Särge sind die Verstorbenen bequem auf ihren Betten lagernd dargestellt. Die Männer liegen schlafend auf dem Rücken; die Figur n. 12 hat den rechten Arm unter das Haupt gelegt, die reich geschmückte Frau auf n. 15 ruht halb aufgerichtet auf ihrem Kissen. Die Gesamtmotive sind durchaus naturalistisch gedacht, manches Detail der Bewegung ist gut beobachtet; die Köpfe streben Porträtähnlichkeit an. In auffallendem Gegensatz zu diesem Realismus stehen die sorglose Ungeschicklichkeit und die Verständnislosigkeit, die in den unrichtigen Maßverhältnissen der langgestreckten Körper zu Tage treten. Die Deckplatten mögen dem zweiten oder ersten vorchristlichen Jahrhundert angehören.

Im Jahre 1834 bei Toscanella gefunden. Mus. Gregor. I T. XCII (A I T. XLIX). Vgl. Brattin Ruinen und Museen S. 881. Martha L'art étrusque S. 347 f.

1170 Etruskischer Sarkophag, Untergang der Niobiden.

Der aus Nenfro (vulkanischem Tuffstein) gearbeitete Sarkophag gehört wohl der letzten vorchristlichen Zeit an. In dem Relief der Vorderseite, das den Untergang der Niobiden darstellt, sehen wir bekannte Motive der statuarischen Darstellung in derbem etruskischen Geschmack umgebildet. Man erkennt Niobe, drei Söhne und drei Töchter, sowie den Pädagogen, und an den Enden r. und l. Apollon und Artemis (beide beflügelt), die von den beiden Seiten her die Todespeile entsenden.

1839 bei Toscanella gefunden. Bull. dell'Inst. 1839, 25. Dennis Cities and cemeteries I S. 473. Stark Niobe und Niobiden S. 198 T. IX 2.

1171 (13, 17) Zwei Pferdeköpfe.

Diese aus Nenfro gefertigten Köpfe waren am Eingang eines Vulcenter Grabes aufgestellt, hatten also wohl sepulkrale Beziehung.

Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 2.

Zweites Zimmer.

Hier sind zahlreiche Graburnen (Aschenkisten) aus Alabaster und Travertin vereinigt, die größtenteils aus dem nördlichen Etrurien (Volterra und Chiusi) stammen; sie sind, wie ihr Material und die Ausführung zur Genüge verraten, Erzeugnisse des einheimischen Handwerkes, die in ihrer Hauptmasse dem dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehören (vgl. S. 34). Auf den Deckeln der viereckigen Behälter sind meist die Figuren der Verstorbenen angebracht, lässig hingelagert, mit Schale, Kranz, Frucht, Fächer oder ähnlichen Attributen in den Händen.

Die Vorderseiten der Urnen sind mit Reliefs in grober (oft farbiger) Ausführung geschmückt; diese entlehnen ihre Stoffe meist den griechischen Mythen in deren späterer (durch das Drama bestimmten) Umformung. Allein die griechischen Motive erscheinen in etruskischem Geschmack vielfach durch Mißverständnisse und häßliche Verzerrungen entstellt und durch Zusätze von Figuren der etruskischen Dämonologie erweitert. Auch Darstellungen des Lebens und Sterbens in rein etruskischer Auffassung begegnen nicht selten. Ihres stofflichen Interesses halber mögen hervorgehoben werden n. 44 (und 67): »Die letzte Reise« (der Verstorbene zu Pferde wird von einem Dämon hinabgeleitet); n. 56: Oinomaos, der bei der Wettfahrt mit Pelops seinen Tod

findet; n. 60: Wiedererkennung des Paris (als neugeborenes Kind von Hekabe ausgesetzt und unter Hirten aufgewachsen, kommt Paris als Jüngling nach Troia, wo eben die Leichenspiele zu seinen, des Totgeglaubten Ehren abgehalten werden; er nimmt an den Wettkämpfen teil und besiegt dabei alle seine Brüder, die erzürnt und eifersüchtig mit den Waffen auf den Fremdling eindringen, so daß er an den Altar des Zeus flüchten muß, bis seine Schwester Cassandra ihn als den ausgesetzten Königssohn erkennt); n. 61: Helena und Paris, die mit ihrem Gefolge das Schiff zur Fahrt nach Troia besteigen; n. 86: Aktaion, von Hunden zerrissen; endlich am Fenster, von abstoßender Roheit der Ausführung: die beabsichtigte Opferung der Iphigenie in Aulis.

Die wichtigsten Stücke (früher im Appartamento Borgia, vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 25) sind abgebildet: Mus. Gregor. I T. XCIVf. (A II T. CII f.); Brunn und Körte I rilievi delle urne etrusche I Rom 1870; II 1896. Vgl. Schlie Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etrusk. Aschenkisten 1868.

Auf den Wandrepositorien sind zahlreiche Porträtköpfe aus Terracotta und Nenfro aufgestellt, die größtenteils auch ursprünglich zu ähnlicher Aufstellung bestimmt waren; die meisten stammen aus Gräbern, einige haben wohl auch als Votive in Tempeln ihren Platz gehabt. Wir können daran gut die Nationaltypen der alten Etrusker studieren. Die Köpfe stammen aus verschiedenen Zeiten und sind von ungleicher Arbeit, verraten aber fast durchweg eine lebendige Auffassung der individuellen Eigentümlichkeiten, durch deren naturalistische Wiedergabe manche dieser Gesichter uns wie Porträts moderner Menschen erscheinen.

Drittes Zimmer.

1172 Altitalische Hüttenurnen (in den vier Ecken).

Diese eigentümlichen Gefäße aus schwärzlichem Thon, die in der altlatinischen Nekropole zwischen Albano und Marino gefunden worden sind, dienten als Aschenkisten. Ihre Form erklärt sich aus der Nachahmung der ältesten italischen Behausungen, einfacher Hütten (*tuguria*) mit Lehmwänden und einem Strohdach, das durch zwischengelegte, weitvorragende Holzbalken (vgl. n. 111) zusammengehalten wurde. Noch fehlt das für das spätere Wohnhaus bezeichnende *Compluvium* (Dachöffnung); für Licht und Rauch dient die Öffnung der großen, versetzbaren Thüre, die mit einem Riegel zugeschlossen wurde (n. 105). Für das hohe Alter der Gefäße, die dem Beginn der sogenannten ersten Eisenzeit angehören (etwa achttes Jahrh. v. Chr.), zeugen auch die gravierten Ornamente, die verschiedene Motive einer primitiven geometrischen Dekoration in ungleichmäßiger Durch-

führung wiedergeben. Vergleichbar sind die in Deutschland und Dänemark zu Tage gekommenen »Hausurnen«, die ebenfalls zur Aufnahme der aus dem Leichenbrand gesammelten Überreste verwendet wurden. Auch auf griechischem Boden läßt sich die Sitte, Grabmäler und Aschenurnen, die ja gleichsam Wohnungen der Toten sind, nach dem Vorbilde der Wohnhäuser der Lebenden zu gestalten, bis in die ältesten Zeiten zurückverfolgen.

A. Visconti, *Lettera a Carnevali sopra alcuni vasi rinvenuti nelle vicinanze di Alba Longa* Rom 1817. Abeken *Mittelitalien* S. 360. Helbig *Italiker in der Poebene* S. 50f., 82, 95 (wo die ältere Litteratur verzeichnet ist). *Sitzungsberichte d. Berliner Akademie* 1883 S. 1008 (Virohow). *Bonner Studien* S. 24 (v. Duhn) *Monumenti antichi pubbl. dall' accad. dei Lincei* I (1890) S. 210 ff. (Orsi).

Links vom Eingang:

1173 (106) Aschenkiste aus Marmor.

Die Vorderseite ist im Relief als Bett gestaltet, auf dem die Deckelfigur (ein bartloser Mann) ruhend gedacht ist. Das Bett ist reich verziert, mit schlangenbeinigen Frauengestalten an den Füßen, mit einem Fries knabenhaft kleiner Gestalten, die auf Vögel (Schwäne?) Jagd machen, an der Vorderleiste. Darunter ist eine etruskische Inschrift angebracht.

Vgl. Dennis *Cities and cemeteries of Etruria* II S. 456. Fabretti *Corp. inscript. Ital.* 754 (Chiusi).

1174 (110) Fragmentierter Pfeiler mit Inschrift.

Der Stein ist von hoher sprachwissenschaftlicher Wichtigkeit, da er beiderseits einen kurzen Text in keltischer und lateinischer Sprache bietet. Der Text der besser erhaltenen Seite lautet: *Coijsis Drutei filiū frater eius minimus locavit et statuit. Ateknati Trutikni karnitu artuas Koisis Trutiknos*, d. h. etwa: den Grabstein (artuas) des Ategnatos, des Drutos-Sohnes, hat errichtet Coisis Sohn des Drutos.

Aus Todi. Pauli *altitalische Forschungen* I S. 12, 84f. *Corpus inscriptionum Latinarum* XI n. 4687, wo die ältere Litteratur verzeichnet ist.

1175 (112) Kolossaler Medusenkopf.

Das Material ist der vulkanische Tuff (Nenfro), der in Etrurien (insbesondere bei Corneto) gefunden wird.

Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), S.

1176 Grabmal in Gestalt eines Rundtempels.

An dem cylinderförmigen Grabstein (aus Nenfro) sind ionische Säulen im Relief angegeben; sie tragen einen Architrav mit der (jetzt stark zerstörten) etruskischen Inschrift: *[Eca] suthi Thanchvilus Masnial*, d. h. das ist das Grab der Tanchvil (Tanaquil) Masnia.

Mus. Gregor. I T. CV (A II T. CV) S. Canina Etruria marittima II T. 109, 1 u. 2. Vgl. Fabretti Corpus inscriptionum Italicarum n. 2602. Corssen Sprache der Etrusker I S. 592. Pauli etrusk. Studien III S. 25.

Viertes Zimmer.

In der Mitte;

1177 Terracottastatue des Hermes.

Die Statue, die einen eleganten Typus der hellenistischen Zeit wiedergibt, mag der augusteischen oder der letzten republikanischen Zeit angehören. Der Hut und vielleicht ein Teil des Kopfes, sowie der rechte Arm mit dem Heroldstab sind ergänzt.

Im Jahre 1835 bei Tivoli, angeblich zusammen mit n. 1186 gefunden. Mus. Gregor. A I T. LI.

Die mannigfachen, an den Wänden angebrachten Terracottaplatten dienten, in größerer Zahl aneinandergereiht, teils als Schmuck des Dachgesimses (Simen), teils als friesartige Wandbelege an den Außenseiten von Gebäuden oder in Innenräumen. Diese Dekorationsart ist aus dem griechischen Kampanien nach Rom verpflanzt worden und hat dort seit dem Ende der republikanischen Zeit an den Grabbauten sowohl als in den Villen weite Verbreitung gefunden. Die Platten wurden in großer Zahl aus Formen hergestellt und gewährten einen billigen und beliebten Ersatz für die seit der hellenistischen Zeit neu in Aufschwung gekommenen Inkrustationen (Verkleidungen) aus Marmor und Metall. Die meisten Stücke stammen aus dem ersten oder zweiten Jahrhundert der Kaiserzeit. Die Reliefs, mit denen sie verziert sind, wiederholen teils die ornamentalen Motive der hochentwickelten Dekorationskunst des vierten und dritten Jahrhunderts, teils entlehnen sie ihre Vorbilder den großen malerischen Kompositionen der klassischen Zeit.

Vgl. v. Rohden arch. Anzeiger 1894, 37.

1178 (154—156) Terracottafries mit Hochreliefs.

Aus reichem Guirlandengewinde treten die Köpfe einer Frau mit Weinlaub und Trauben im Haar und eines Jünglings (an dem noch die Farbenspuren erhalten sind) in hohem Relief hervor, jeder umgeben von einem Paar zierlicher Eroten. Die schwungvolle Freiheit der Ornamentik weist die Erfindung des Frieses der frühhellenistischen Zeit zu.

Martha L'art étrusque S. 282. Vgl. Dennis Cities and cemeteries of Etruria II S. 456.

1179 Terracottaplatte, Scene aus dem Leukippidenraub.

Ein Jüngling, der durch den Pilos und den neben seinem Haupte befindlichen Stern als einer der Dioskuren gekennzeichnet

ist, trägt eine der Töchter des Leukippos hinweg, während eine Genossin der Geraubten hilfesuchend und geängstigt davoneilt.

Mus. Gregor. A I T. XLI, 5. Campana Due sepolcri T. VIII B und Antiche opere in plastica T. 55. Archäol. Zeit. X 1852 T. 40, 3 S. 439. Vgl. Benndorf Heroon von Gjölbaski-Trysa S. 165.

1180 Terracottatafel, Herakles' Stierkampf.

Die Reliefplatte, welche die Bezwingung des marathonischen Stieres darstellt, gehört mit zwei anderen gleichartigen Platten dieses Zimmers, auf denen Herakles' Kämpfe mit der lernäischen Hydra und mit dem nemeischen Löwen dargestellt sind, zu einem in vielen Wiederholungen erhaltenen Cyklus von Herakles-thaten.

Nach Braun (Ruinen und Museen S. 881) in den Trümmern von Roma vecchia, nach Abeken (Mittelitalien S. 367) zusammen mit n. 1188 bei den Canova'schen Ausgrabungen an der Via Appia (vgl. Corp. inscript. Latin. VI, 4 n. 26426) gefunden. Mus. Gregor. A I T. XLI, 10. Campana Antiche opere in plastica T. XXII ff. Vgl. Arch. Zeit. IV 1846 S. LXXII (Gerhard). Kekulé Kunstmuseum zu Bonn S. 115, 465.

1181 (168) Stuccorelief, Jupiter, Neptun, Pluton.

In der Mitte thront Jupiter in Gestalt eines langlockigen Jünglings mit Scepter und Blitz, seine Füße ruhen auf der Weltkugel, rechts sitzt der bärtige Neptun, links, den Kopf auf die Hand stützend (wie schlafend), Pluton mit der Keule. Das Relief bietet in der Gesamterfindung wie in der Art der Gewandbehandlung manches Auffällige, was Verdacht gegen seinen antiken Ursprung erweckt hat. Vgl. unten n. 1189.

Gefunden 1816 zusammen mit n. 1189 in einem Grabgewölbe der Vigna Moroni (vor Porta S. Sebastiano), das dem zweiten Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben wird (Cassettenverzierung der Decke); dann in den Appartamenti Borgia. Guattani Memorie enciclopediche V T. I S. 49 (IV S. 33 f.). Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 36 C S. 103. Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 9. Overbeck griech. Kunstmythologie II S. 566 Anm. 70; III, 3 S. 403 Anm. 33.

An der Abschlusswand des Zimmers ist eine größere Anzahl etruskischer Porträtköpfe (aus Terracotta) aufgestellt, ferner:

1182 Terracottaköpfe architektonischer Verwendung.

Das Dachgebälk der etruskischen Tempelfassaden war nach altgriechischem Vorbild mit ornamentierten Terracottaplatten verkleidet; die Simen, Stirnziegel, Akroterien zeigten reichen figürlichen Schmuck, der in seinen bunten Farben von starker dekorativer Wirkung war (vgl. Bd. I S. 417).

Besonders hervorzuheben sind n. 170 (oben links) ein archaischer Seilenskopf mit rotem Gesicht und schwarzem Bart

n. 194 (rechts oben) ein entsprechender weiblicher Kopf, n. 246 ein polychromer Frauenkopf, der noch an der Grenze der archaischen Kunstübung steht, endlich der Vorderteil eines hochaltertümlichen Flügelpferdes, dessen Flügelfedern abwechselnd rot, weiß und blau bemalt sind.

Vgl. Furtwaengler Meisterwerke der griech. Plastik S. 252.

1183 (197) Terracottaplatte, Isis und Sphinx.

Isis (mit Lotos auf dem Haupte, Sistrum und Opfergaben in Händen) taucht aus einem Akanthoskelch empor, zwischen einem bärtigen und einer weiblichen Sphinx. Solche ägyptische Motive in spielerischer, dekorativer Verwendung sind zuerst durch die griechischen Künstler Alexandriens in Aufnahme gekommen und von dem Kunsthandwerk der römischen Kaiserzeit vielfältig wiederholt worden.

Mus. Gregor. A I T. XL. 5. Vgl. Campana Opere in plastica T. 113.

1184 (203) Terracottastatue eines sitzenden Knaben.

Das Knäblein ist mit frischem Naturalismus dargestellt; es ist mit einem Kopftuch und einem Hemd bekleidet, das um die Mitte des Leibes wulstartig heraufgenommen ist, und legt die Rechte auf einen Vogel. Die Statue war wohl ein Weihgeschenk, wie die Kinderfiguren aus Bronze im Saal IX.

Aus Cervetri. Mus. Gregor. A I T. XLVII.

1185 (209) Terracottaplatte, Bakchisches Motiv.

Ein Kantharos steht zwischen zwei aufgerichteten Panther, hinter denen je ein Thyrsosstab raumfüllend angebracht ist. Darüber die Reste einer lateinischen Inschrift, welche den Namen des Fabrikanten enthielt.

Mus. Gregor. A I T. XL, 6. Vgl. Benndorf u. Schöne Bildwerke des lateran. Museum S. 387, 561. Corpus inscriptionum Latin. XV n. 2556 (vgl. n. 2539 ff.).

1186 (211. 234. 266) Statuenbruchstücke aus Terracotta.

Diese lebensgroßen Statuen von Frauen weisen in dem freien Wurf und der sorgfältigen Durchführung der reichen Gewandung, an der noch Reste der Bemalung erhalten sind, auf vorzügliche Vorbilder des dritten oder zweiten Jahrhunderts v. Chr. Die Figur, von der das Fragment 211 herrührt, stützt sich auf ein Steueruder auf, stellte also wohl eine Fortuna dar.

Im Jahre 1885 gelegentlich des Durchstiches von Monte Catillo bei Tivoli (angeblich zusammen mit der Hermesstatue n. 1177) gefunden. Mus. Gregor. A I T. L. Vgl. Braun Ruinen und Museen Roms S. 831. Museo italiano di antichità class. I S. 93⁷ (Milani).

1187 (215) Bemalter Thonsarkophag, Adonis.

Der Sarkophag ahmt in allen Einzelheiten ein mit Polstern und Decken reich ausgestattetes Bett nach; darauf liegt, rücklings hingestreckt, ein Jüngling (mit Chlamys und Jagdstiefeln), der am linken Schenkel eine Wunde hat; auf der Fußbank neben ihm liegt sein Jagdhund. Es ist Adonis, der von dem Eber tödlich verwundet worden ist. Der Jüngling, dem der Sarkophag bestimmt war, mag durch frühen Tod, vielleicht auch durch Jagdliebhaberei und Schönheit oder durch die Art des Todes als Gegenbild zu jenem Liebling Aphrodites erschienen sein. Das gut erhaltene Werk giebt in lebendiger Durchführung ein geschickt erfundenes Motiv wieder; der kräftige etruskische Naturalismus, der sich hier mit griechischer Formengebung verbindet, macht sich auch in der Bemalung geltend. Die nackten Teile des Jünglings sind braunrot, sein Gewand und die Matratze pfirsichrot; die Decken des Bettes blau gefärbt.

Im Jahre 1834 in Toscanella gefunden. Mus. Gregor. I T. OXIII (A I T. XLVI) 1. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 73. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 831.

1188 (265) Terracottaplatte, Perseus mit dem kolossalen Haupte der Medusa.

An der Via Appia zusammen mit den Reliefs der Heraklesthaten (s. n. 1180) gefunden. Mus. Gregor. A I T. XLI, 8. Vgl. Combe Ancient terracottas in the British Museum T. XI, 25. Campana Opere in plastica T. 56.

1189 (223) Stuccorelief, Venus und Adonis.

Die Platte bildet das genaue Gegenstück zu n. 1181. Neben dem am linken Schenkel verwundeten Adonis ist ein kleiner Amor beschäftigt, die Wunde zu verbinden, daneben steht Venus, mit dem Rücken gegen den Beschauer.

Über den Fundort s. zu n. 1181. Visconti-Guattani Museo Chiaramonti T. a, III 9 S. 277, 350. Guattani Memorie encicloped. V T. 2. Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 36 A S. 97. Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 9.

Über den Thüren, die in das dritte und fünfte Zimmer führen, sind mehrere thönerne Füße aufgestellt, die als Dankesgaben von geheilten Kranken geweiht wurden. An der Fensterwand sind einige Simenplatten aus gebrannter Erde bemerkenswert mit schönstilisierten Reliefs: Vorderleiber von Greifen und Löwen, die in Blumenranken sich fortsetzen; Arimaspen, die mit Kanne und Schale sitzende Greifen tranken, Amazonen im Kampfe gegen heftig andringende riesige Greifen.

D'Agincourt Recueil de sculpture antique en terre cuite T. XI, 1—4. Mus. Gregor. A I T. XLIV, XLVIII, XL, 7—9. Campana Opere in plastica T. 78 f.

Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 19. Ann. d. Inst. 1871 S. 144 ff. (Boules). Klügmann Amazonen in Litteratur u. Kunst S. 55.

1190 Terracottaplatte, Pelops und Hippodameia.

Oinomaos gab einer Sagenversion zufolge den Freiern seiner Tochter Hippodameia bei dem Wettfahren, das sie zu deren Gewinnung mit ihm anstellen mußten, diese selbst in den Wagen mit, um so ihre Aufmerksamkeit von dem Kampfe abzulenken. Aus einer größeren Komposition dieses Inhaltes mag das Motiv dieser Tafel entlehnt sein, welche Pelops in phrygischem Kostüm und die bräutlich verschleierte Hippodameia auf einem sprengenden Viergespann zeigt.

Winckelmann Monumenti inediti T. 117. Vgl. Friederichs-Wolters Gipsabgüsse n. 1957. Repliken im Konservatorenpalast (vgl. Bd. I S. 420) und im Kircherschen Museum (Saal I n. 417).

Links von der Eingangsthür:

1191 Terracottaplatte, ägyptisches Haus.

Auf dem erhaltenen Stücke sehen wir rechts ein rundes Haus, auf dessen Dachspitze ein Storch (oder Ibis) steht, links, auf einem Bette gelagert, eine halbentblößte Frauengestalt. Das Fragment gehört einer größeren Darstellung der Nilandschaft an, die in mehreren Exemplaren (eines im Museo Kircheriano, Saal I n. 40) erhalten ist.

D'Agincourt Recueil de sculpture T. 9, 2 (Beschreibung Roms II 2 S. 19, 8). Schreiber Kulturhistor. Bilderatlas T. LIII, 9.

Fünftes bis achtes Zimmer.

Die Vasensammlung.

Die in den Sälen V—VIII aufgestellten Thongefäße stammen zum weitaus größten Teil aus den Gräbern des westlichen Etruriens (Caere und Vulci); sie sind aber mit ganz wenigen Ausnahmen nicht im Lande verfertigt, sondern aus griechischen Städten (in Kleinasien, Hellas, Unteritalien) eingeführt worden. Sie danken ihre Erhaltung der frommen Sitte, welche die Behausungen der Toten, wie mit anderem Hausrat der Lebenden, so auch mit Thongefäßen ausstattete. Daher sind alle im täglichen Gebrauch verwendeten Gefäßformen auch in den Gräberfunden vertreten, bauchige Vorratsgefäße mit weiter Mündung und zwei senkrechten Henkeln (Amphora für Öl und Wein), sogen. Wassergefäße (Hydria), die neben zwei kleinen wagrechten Henkeln einen größeren senkrechten zu bequemerem Tragen haben, Mischgefäße (Krater) mit weiter Öffnung, Gießgefäße mit cylindrischer und kleeblattförmiger Mündung (Oinochoe), Trink-

gefäße, wie die flachen Schalen (Kylix), die weiten Näpfe (Skyphos) und Henkelbecher (Kantharos), sogen. Salbgefäße zu tropfenweisem Ausgießen des Öls, wie die schlanke, enghalsige auf eine Fußplatte gestellte Lekythos, das schlauchförmige langgezogene Alabastron, der kleine kugelförmige Aryballos. Alle diese Hauptformen sind in mannigfaltigen Spielarten vertreten und es ist ebenso anziehend als lehrreich zu beobachten, wie die antiken Thonbildner rastlos bestrebt waren, die überkommenen Gefäßtypen unter voller Wahrung der Zweckmäßigkeit dem verfeinerten Schönheitsgefühl im Linienfluß der Gesamtform wie in den sorgfältig erwogenen Verhältnissen der einzelnen Teile stetig anzupassen. Das lebendige Verständnis für den tektonischen Charakter des Ganzen zeigt sich ebenso in der Auswahl und der wohlüberlegten Verteilung der Ornamente, deren Entwicklung wir hier durch Jahrhunderte Schritt für Schritt verfolgen können. Dabei ward die Technik des Töpferhandwerks bis zu einer bewundernswerten Sicherheit und Feinheit vervollkommenet, die seitdem nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist.

Ein noch weiter gehendes Interesse aber gewinnen diese Gefäße für uns durch die Malereien, mit denen sie geschmückt sind. Ihnen verdanken wir eine schier unerschöpfliche Fülle von Aufschlüssen über Sagengeschichte, Lebensformen und Weltanschauung der alten Griechen, für deren genauere Kenntnis sie oft die einzigen Zeugnisse sind, wo die spärliche litterarische Überlieferung uns im Dunkeln läßt. Nicht geringer aber als diese kulturgeschichtliche ist die kunstgeschichtliche Wichtigkeit der Vasenbilder. Sie vermitteln uns (insbesondere nach Seite der Zeichnung und Komposition) ein Bild von der Malkunst gerade derjenigen Zeit, aus welcher uns keine größeren Malereien erhalten sind, sie überliefern uns in ihrem allmählichen Werden, Wachsen, Verfallen die mannigfaltigen Entwicklungsstadien eines hervorragenden Zweiges des Kunsthandwerkes, welche auch für die Geschichte der anderen Denkmälergattungen ihre typische Geltung haben und daher auch für die Gesamtentwicklung der Kunst die wertvollsten Aufschlüsse bieten.

Es ist vornehmlich die Blütezeit der griechischen Keramik, die uns durch die Sammlung des Museo Gregoriano trefflich veranschaulicht wird, während die ältesten (seit dem Ende des achten Jahrhunderts) aus Griechenland eingeführten Gefäßgattungen ebenso wie die einheimischen Erzeugnisse aus schwarzem Thon (Bucchero) nur dürftig vertreten sind. In das ausgehende achte und das siebente Jahrhundert gehören die schlauchförmigen hellgrundigen Krüge (n. 1—3; Saal VIII), die mit Tierfriesen und Ornamenten (Punktrosetten, Schuppenreihen u. a.) meist in sehr

sauberer Technik verziert sind, sie stammen teils aus Korinth und aus dem ionischen Osten, teils aus griechischen Werkstätten auf italischem Boden, die von dort aus beeinflusst sind. Zeugen des korinthischen Imports, der im siebenten und sechsten Jahrhundert bedeutend war, sind außer zahlreichen kleinen Salbgefäßen (vgl. unten S. 329) einige grössere Vasen mit korinthischen Inschriften (N. 1193 f.) und die schönen Vorratsgefäße mit stangenartigen Henkeln (*vaso a colonette*, Kelebe N. 1198). Die älteren Erzeugnisse der korinthischen Werkstätten sind durch den gelben, oft unreinen Thon gekennzeichnet, auf den die Malereien mit stumpfem (meist schwarzbraunem) Firnis aufgetragen sind; die Figuren sind als ausgefüllte Silhouetten wie Schattenbilder auf dem hellen Grund gemalt; in Nachahmung von Metallblechtechnik, sind Details der Zeichnung durch eingerissene Linien angegeben, die vor dem Brennen des Gefäßes in den Firnis eingraviert wurden; einzelne Teile sind durch aufgesetzte rote (auf jüngeren Vasen auch durch weisse) Farbe hervorgehoben. In den Verzierungen tritt der orientalische Einfluss deutlich hervor; in den charakteristischen Tierfriesen erscheinen häufig Löwen, Panther, (mit dem Kopf in Vorderansicht), Sphinx, Vögel mit Menschenköpfen (sog. Sirenen) und andere phantastische Gestalten; die leeren Räume der Bildflächen sind mit stilisierten Blumen (Rosetten) und Blumenteilern ausgefüllt. Der Geschmack einer ritterlichen Zeit äußert sich in der Vorliebe für Bilder von Zweikämpfen, Reihen von Reitern, Aufzügen zu Wagen, Jagdbildern u. a., neben denen auch grössere Kompositionen mythischen Inhaltes nicht selten sich finden.

Wie von den verschiedenen schwarzfigurigen Vasengattungen, die auf kleinasiatisch-ionischen Ursprung zurückgeführt werden, einzelne Exemplare in die Sammlung des Gregoriano gelangt sind (n. 1212. 1285. 1291), so ist auch die kyrenäische Gattung, die um die Mitte des sechsten Jahrhunderts als eigenartig entwickelter Zweig neben die ostgriechische Gruppe tritt, durch ein hervorragendes Stück (n. 1298) vertreten. Allein weitaus die grösste Masse der in Etrurien gefundenen Gefäße entstammt den Töpferwerkstätten Athens, die durch ihre staunenswerte Betriebsamkeit, das treffliche Material und die gleichmässige Tüchtigkeit ihrer Erzeugnisse schon um die Mitte des sechsten Jahrhunderts alle Nebenbewerber aus dem Felde geschlagen haben. Die Vermittlung zwischen Athen und den Märkten der italischen Westküste haben in erster Linie die Griechenstädte Siciliens, insbesondere Syrakus besorgt.

An den älteren Vasenklassen athenischer Herkunft sind noch vielfach die Einwirkungen ionischer (euböischer) und korinthischer

Vorbilder erkennbar. Dies gilt besonders von den sogenannten korinthisch-attischen oder tyrrhenischen Amphoren (n. 1192) aus dem zweiten Drittel des sechsten Jahrhunderts. Die übliche Bezeichnung stammt aus einer Zeit, wo man die Inschriften dieser Vasen noch nicht zu lesen verstand; aber gerade die Namensbeischriften, die auf einzelnen Exemplaren dieser Art sich finden, sind beweisend für den attischen Ursprung der ganzen Klasse. Es sind schlank gebaute Gefäße, die ähnlich wie die korinthischen Vasen mit Tierstreifen unter der Hauptdarstellung verziert sind. Während aber bei diesen Thon und Firnis noch von stumpfer Farbe sind, zeichnet sich die Ware der zu selbständiger Eigenart gelangten athenischen Töpfereien durch den gleichmäßig gebrannten Thon, der durch ein Pigment eine leuchtend rote Farbe gewonnen hat, und den tiefschwarzen, metallisch glänzenden Firnis aus, dessen Bereitungsart noch heute nicht völlig aufgeklärt ist. Die schwarz aufgemalten Figuren und Ornamente sind wiederum durch gravierte Linien und durch rote und weisse Deckfarbe (die aber häufig völlig verschwunden ist) belebt. Diese Deckfarben werden in ganz konventioneller Weise verwendet; weifs sind die nackten Teile des weiblichen Körpers (Gesicht, Hände, Füße), rot dient dazu, um Farbenunterschiede hervorzuheben oder dunkle Schattierung anzudeuten, so sind rot die Bärte der Männer, Partien der Gewandung u. a. Auch viele andere Einzelheiten der Zeichnung beruhen auf konventioneller Gewöhnung; so werden die Augen der Männer groß und kreisrund, die der Frauen schmal und mandelförmig gestaltet.

Die altüberkommenen Gefäßformen sind von der athenischen Keramik in eigenartiger Weise umgestaltet worden. Das Lieblingsgefäß der in schwarzfarbigem oder »schwarzfigurigem« Stil arbeitenden Werkstätten, beziehungsweise ihrer etruskischen Abnehmer war in älterer Zeit die Amphora. Hier können wir zwei Hauptgruppen unterscheiden, solche mit ungefirnistem und solche mit gefirnistem Gefäßkörper. Die Gefäße der ersten Art (V. Saal) sind meist schlank und schwungvoll gebaut; der Hals setzt scharf vom Rumpfe ab und ist mit einer Kette von gegenständigen (bis zur Unkenntlichkeit stilisierten) Lotosblüten und Doppelpalmetten geschmückt; reichentwickelte Ranken (mit Palmetten und einer oder mehreren Lotosblüten) unter den Henkeln trennen die Bilder der Vorder- und Rückseite des Rumpfes, die unten von einer umlaufenden Kette von Lotosblüten, häufig auch noch von einem einfachen Mäanderstreifen abgeschlossen werden; vom Fusse steigen (wie auch bei den korinthischen und tyrrhenischen Amphoren) strahlenartige Spitzblätter empor, aus denen der Rumpf wie aus einem Kelch oder Korb emporzusteigen scheint. In den Malereien

dieser Bilder ist vielfach schon ein fortgeschrittenes Können und ein freierer Schwung der Bewegungen bemerkbar, so daß die schwarze Silhouette wie ein beengendes Gewand erscheint. Sie gehören ihrer Hauptmasse nach der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts an, während einzelne Exemplare noch in den Anfang des fünften Jahrhunderts hinabreichen.

Die Amphoren der zweiten Gruppe (VI. Saal), die oft sehr bedeutende Größe erreichen, sind in Nachahmung von Metallgefäßen ganz mit glänzend schwarzem Firnis überzogen, so daß nur am Fuße ein Stück für den schwarzen Strahlenkelch und an jeder Seite des Rumpfes ein viereckiges Feld zur Aufnahme des Bildes und seiner Ornamentstreifen im hellen Thongrunde ausgespart wird. Hals und Rumpf gehen meist in geschwungenem Contur ohne scharfe Scheidung ineinander über. Die Bilder dieser Gefäße sind in der Regel mit hochgesteigerter, oft peinlicher Sorgfalt ausgeführt, bewahren aber fast durchweg eine gewisse Strenge und Steifheit, die ein absichtliches Festhalten an der alten Handwerksüberlieferung zu verraten scheint. Sie sind in Etrurien während des sechsten Jahrhunderts (etwa seit 570) viel gekauft worden, verschwinden aber mit dessen Ende fast völlig. Eine Art Mittelstellung zwischen diesen beiden Amphorengattungen nehmen die panathenäischen Amphoren (über ihre Beziehung zu dem Feste, nach dem sie benannt sind, s. S. 299) ein, die von der einen Gruppe die Form, von der anderen das Dekorationsprinzip entlehnen; daneben begegnen uns noch mancherlei Spielarten, wie die eigenartigen Gefäße des Nikosthenes (N. 1197 und 1264).

Ähnliche Verschiedenheit in Gestalt und Verzierungsweise lassen sich auch an den gleichzeitigen Hydrien, Krügen und Lekythen wahrnehmen; in den flüchtigen Malereien der letzteren hat sich die schwarzfigurige Technik bis in späte Zeit erhalten. Besonders mannigfaltig sind die Erscheinungsformen der Schale in dieser Periode (Saal VIII), bald schwer und plump mit derbem Untersatz, bald zierlich und leicht mit feinen Henkeln und hohem Fuße, bald mit, bald ohne Innenbild, mit wechselnder Verzierungsart der Außenseiten. Hier ist im schwarzen Überzug bald nur ein schmaler Streifen für einen Figurenfries, bald ein viereckiges Bildfeld thongrundig ausgespart, bald bleibt der größere Teil ungefirnist und ist mit einzelnen Figuren, mit einem Trinkspruch oder der Signatur des Verfertigers zwischen zierlichen Palmetten geschmückt. Eine besondere Abart sind die sogenannten Augenschalen (*tazze a occhioni*), bei denen der Bildschmuck von mächtigen, ornamental behandelten Augen umrahmt wird (vgl. N. 1294f.), eine Dekoration, die einerseits in dem uralten Gedanken, Gefäße

nach Art menschlicher Gesichter zu formen oder zu verzieren, andererseits in der apotropäischen Kraft, die man dem Auge gegen alles Übel, insbesondere gegen das malocchio zuschrieb, ihre Wurzel hat. In allen diesen verschiedenartigen Versuchen der Schalenmaler zeigt sich das unermüdliche Streben, die Verzierung der Gefäßform anzupassen, während auf den Inhalt des Bildschmuckes meist nur geringes Gewicht gelegt wird.

Was den Stoffkreis der schwarzfigurigen Vasen betrifft, den man am besten an den großen Amphoren studieren kann, so zeigt sich hier deutlich die Abhängigkeit ihrer Bilder von der im religiösen Dienste stehenden Malerei der Votivtafeln und heiligen Gefäße. Demgemäß überwiegen Darstellungen aus dem Kreise der Götter; ihre feierlichen Versammlungen, Prozessionen und Auffahrten sind ebenso wie ihr gemeinsam unternommener Gigantenkampf beständig wiederkehrende Stoffe. Vor allen aber tritt Athena hervor, deren Verherrlichung den unter ihrem Schutze stehenden athenischen Töpfern besonders am Herzen lag; immer und immer wieder wird sie dargestellt, wie sie auf ihrem Viergespann gegen die Giganten auszieht, wie sie ihren Lieblingen in harten Kämpfen beisteht. Gleich häufig erscheint nur noch Dionysos in Begleitung von Mainaden und bärtigen, pferdeschwänzigen Seilenen, die ihn tanzend und musicierend umgeben, — für Gefäße, die der Aufbewahrung des Weines dienten, mußten ja solche Bilder als besonders passender Schmuck erscheinen. Unter den Heroen wird in erster Linie Herakles gefeiert, dessen Kult während des sechsten Jahrhunderts in Attika außerordentlich volkstümlich gewesen sein muß; für seine verschiedenen Abenteuer haben sich typische Bildformen herausgestaltet; er selbst erscheint als der stürmisch vordringende Held, angethan mit dem eng um den Leib gelegten und über den Kopf gezogenen Löwenfell, bewehrt mit Bogen und Köcher, mit Schwert oder Keule. Von den Abenteuern des Theseus wird nur die Bezwingung des kretischen Minotauros häufiger dargestellt. Aus dem Kreise der an den troianischen Krieg anknüpfenden Mythen werden — freilich nur in ganz loser Anlehnung an die Erzählungen des Epos — mancherlei Szenen, die durch Rhapsodenvorträge, volkstümliche Lieder oder Schulunterricht im Bewußtsein der Menge lebendig waren, bildlich reproduziert, verhältnismäßig selten die in der homerischen Ilias und Odyssee geschilderten Ereignisse. Bei vielen Bildern, welche Rüstung, Auszug und Rückkehr der Krieger, Zweikämpfe um einen Gefallenen, die Heimbringung des Leichnams vom Schlachtfeld darstellen, bleibt es infolge mangelhafter Charakteristik zweifelhaft, ob der Maler ein bestimmtes Ereignis der Sage oder einen typischen Moment des Waffenlebens darzu-

stellen beabsichtigt hatte. Abgesehen von diesen Kriegerischen nehmen genrehafte Darstellungen aus menschlichem Kreise in dem Repertoire der schwarzfigurigen Vasen nur wenig Raum ein; durch den traditionellen Schmuck der panathenäischen Gefäße bleiben Bilder der gymnastischen Übungen in Schwang, Brunnen-szenen waren durch die Bestimmung der Hydrien nahegelegt, anderes erscheint nur vereinzelt. Merkwürdig gering ist die Zahl von Typen, aus denen diese Tausende und aber Tausende von Bildern zusammengesetzt sind. Einmal festgesetzte Motive werden ins Unendliche wiederholt, durch geringe Änderungen verschiedenen Stoffen angepaßt, vertraut gewordene Figurengruppen durch Kürzungen und Zusätze den wechselnden Raumbedingungen, manchmal nur ganz äußerlich, anbequemt. Die Wechselbeziehungen der einzelnen Gestalten werden durch eine konventionelle Geberdensprache veranschaulicht, die für den Südländer auch dort noch vielsagenden Inhalt bergen mochte, wo ihre Undeutlichkeit oder Vieldeutigkeit uns über den Sinn der Bewegung im Unklaren läßt. Erklärende Beischriften finden sich nicht allzu häufig; der Kunst des Schreibens waren zu jener Zeit natürlich nicht alle mächtig. So ist nach Bildung und Neigung die Verwendung der Schriftzeichen auf den Vasen verschieden; auch einzeln und in sinnlosen Reihen werden Buchstaben (auch noch in viel späterer Zeit) in den leeren Zwischenräumen der Bildfläche angebracht, bald in dekorativer Absicht, bald in spielender Willkür, um den Schein von Inschriften hervorzurufen oder der naiven Freude am Gekritzeln Genüge zu thun. Die alten Athener schrieben ja gerne an Wände und Thüren, und wie sie da die Namen ihrer Lieblinge verherrlichten, so wurden solche ‚Lieblingsinschriften‘ auch auf Vasen angebracht, auf schwarzfigurigen der älteren Zeit freilich noch selten. Auch ihre eigenen Namen haben die Maler und Töpfer erst in der späteren Hälfte dieser Epoche (550—500) häufiger auf ihren Gefäßen (vgl. die »Meistersignaturen« auf n. 1197. 1220. 1293. 1295 f.) verewigt. Sie hatten in der That nicht immer Ursache dazu; denn die Individualität des Einzelnen tritt auf den Vasen dieses Stiles nur selten hervor und wo es geschieht, geschieht es weniger durch schöpferische Originalität, als durch technische Vollkommenheit, zeichnerische Eigentümlichkeiten, Äußerlichkeiten der Typik oder Vorliebe für bestimmte Bildstoffe. Im allgemeinen lastet eine eintönige Gleichmäßigkeit auf den Bildern, und es ist unverkennbar, wie die alten Bildformeln, tausendfältig nachgesprochen und abgebraucht, allmählich einer gewissen Erstarrung anheimfallen, so daß das Bedürfnis nach Auffrischung und Ablösung durch neue Kräfte sich gebieterisch geltend machen mußte. Wirklich

kommt im letzten Drittel des sechsten Jahrhunderts eine neue Richtung zum Durchbruch, herbeigeführt durch den allgemeinen Umschwung, den die von den Peisistratiden genährten Beziehungen zu den Griechen des östlichen Archipelagus für alle Zweige der Kunst zur Folge hatten.

Diese Umwälzung findet auf dem Gebiete der Keramik zunächst ihren äußerlichen Ausdruck in einem Wechsel der Technik. Es werden in Anlehnung an ältere Kunstübung die Figuren nicht mehr mit schwarzem Firnis aufgemalt, sondern auf dem hellen Thongrund selber ausgespart; eine schwarze Firnisdecke aber überzieht jetzt die ganze Oberfläche des Gefäßes und wird bis an die Konturen der ausgesparten Zeichnung herangeführt. So treten auf dem dunklen Hintergrund die hellen Figuren lebendig hervor und es ist die Möglichkeit gegeben, mit Pinsel oder Feder eine reichere Innenzeichnung in schwarzem oder braunem (verdünntem) Firnis zu geben. Mit der neuen Technik, die man als »rotfigurige« zu bezeichnen pflegt, erwächst ein neuer Stil; neue Aufgaben sind jetzt den Malern gestellt, eine neue Auffassung der Stoffe macht sich geltend. Ein lebendiges Treiben regt sich auf allen Seiten, der Individualität des Zeichners ist ein freier Spielraum gegönnt. Man liebt es, die Männer nackt darzustellen und bemüht sich mit wachsendem Erfolg die Einzelheiten des Muskel- und Knochenbaues wiederzugeben. Bei den weiblichen Figuren sucht man die Schwierigkeiten der Gewandbehandlung auf verschiedene Weise zu umgehen, erst spät lernt man sie überwinden. In Stand- und Bewegungsmotiven versucht man tausendfältige Veränderungen. Die starre Typik der schwarzfigurigen Kompositionen ist über Bord geworfen, alles ist in beständigem Wechsel und Fluß.

Hand in Hand damit geht auch in der Wahl des Bildinhaltes eine tiefgreifende Umwälzung vor sich, die Zeugnis giebt von den veränderten Zielen und Anschauungen der kleisthenischen Epoche. Die früher beliebten Stoffe verschwinden allmählich oder erscheinen in völlig neuem Gewande. Nicht mehr in feierlichen Vereinigungen werden die Götter dargestellt, sondern bei Trank und Spende in genrehafter Weise gruppiert; häufiger als ihre Einzelkämpfe gegen die Giganten werden ihre Beziehungen zu den Töchtern der Menschen vorgeführt. Neben Athena steht nun auch Apollon in dem Vordergrund des Interesses, während Dionysos mehr und mehr zurücktritt; sein Gefolge dagegen wird mit unverminderter Vorliebe immer wieder vor Augen gestellt; die feierlich tanzenden Seilene werden abgelöst durch übermütige, flinke, leicht erregbare Gesellen, die tausenderlei weinselige Possen treiben und unentwegt ihren leichtfüßigen Ge-

nossinnen, den Mainaden, nachstellen. Im Kreise der Heroenbilder, verlieren die alten Typen der Heraklesthaten ihre Beliebtheit während andere Abenteuer aus dem vielbewegten Leben des Helden neue Popularität im Bilde gewinnen. Aber die erste Stelle nimmt jetzt Theseus ein, den die patriotische Bewegung der kleisthenischen Zeit emporgetragen, die Begeisterung der Perserkriege zum Nationalhelden erhoben hatte. In seinen Einzelkämpfen spiegelt sich das Ideal attischer Ephebentüchtigkeit; er wird nunmehr der Führer in den Kämpfen gegen Amazonen und Kentauren, deren Bilder Gelegenheit zu unerschöpflicher Mannigfaltigkeit reizvoller Gruppierungen boten. So treten neben den alten Stoffen des troischen Sagenkreises attische oder attisch umgebildete Mythen mehr und mehr in den Vordergrund.

Weitaus aber überwiegen jetzt Bilder aus menschlichem Kreis. Neben dem schwärmenden dionysischen Thiasos sehen wir Szenen des »Komos«, feuchtfrohliche Aufzüge der attischen Jugend, in begeistertem Tanzschritt, bei Flöten- und Becherklang. Weingelage werden mit ihren Spielen und Scherzen, mit all ihren Zwischenfällen und Konsequenzen vor Augen gestellt, wobei man sich an prude Wohlgezogenheit nicht ängstlich gebunden hält. Das Leben der Epheben in Schule und Palästra lockt zu immer neuen Versuchen der bildlichen Wiedergabe; bald in mannigfaltigen Übungen begriffen, bald in Vorbereitung dazu erscheinen die nackten Jünglingsgestalten mit Wurfscheibe, Sprunghanteln, Schabeisen in Händen. Viel seltener begegnen wir Szenen des Kriegslebens; mit größerer Vorliebe als der Kampf selbst wird Rüstung und Auszug, oder die siegreiche Heimkehr dargestellt; helfend und teilnahmsvoll ist die Familie um den jungen Hopliten gruppiert, Mutter oder Frau reichen ihm einen Willkomm- oder Abschiedstrunk. Auch gemütvollere Szenen anderer Art erscheinen jetzt häufig: Männer und schöne Knaben, Jünglinge und Frauen sehen wir in traulichem Gespräche, im Austausch von Geschenken, in Liebeswerben und Liebeslust vereinigt. Aber auch die fromme Verehrung der Götter durch Opfer und Spende, der friedliche Wettkampf an ihren Festen und die Belohnung der Sieger werden uns in diesen Bildern mannigfach vorgeführt. So umfassen die Künstler dieser reichbewegten Zeit in jugendlicher Schaffensfreudigkeit alle Erscheinungsformen des Lebens; nichts Menschliches bleibt ihnen fremd.

Der gesteigerte Schönheitssinn dieser Epoche macht sich auch in den Wandlungen der Gefäßformen geltend. Die Amphoren werden schlanker gebaut, ihre Einzelteile feiner profiliert, die Henkel sind in der Regel hoch geschwungen, manchmal strickförmig gewunden, manchmal bandförmig. Besonders reizvoll

ist eine Reihe von Gefäßen aus dem ersten Drittel des fünften Jahrhunderts, die jederseits nur mit einer fein empfundenen und sorgsam ausgeführten Figur geschmückt sind (Korridor n. 82—86). Während hier Vorder- und Rückseite des Gefäßes meist noch mit gleicher Liebe behandelt sind, beginnt man frühe mit Rücksicht auf die Aufstellungsart der Amphoren die abgekehrte Seite zu vernachlässigen und bloß mit gleichgültigen Statistenfiguren (»Mantelfiguren«) zu bemalen. Unter den vielerlei Spielarten der Vorratsgefäße sind jetzt besonders beliebt die schlauchförmige Amphora oder Pelike (n. 1249, Saal VIII n. 183, 188 und im spätschwarzfigurigen Stil n. 1216) und der sogenannte Stamnos (oder Olla; Korridor n. 110—116, 129, 132); auch die Kolonnett-amphora erscheint wieder in veränderter Form (Korridor n. 122, 123, 128). Zu neuer Geltung kommen die Mischgefäße: neben den prächtig geformten kelchförmigen Krater (*vaso a calice* n. 1243) tritt später der glockenförmige (Oxybaphon, *vaso a campana*, Saal VIII n. 178, 180). Durch schwungvollen Bau, geschickt disponierte Bilder und Ornamentstreifen von wunderbarer Feinheit zeichnen sich die Hydrien aus (Korridor). Aber weitaus die glänzendste Rolle spielen in dieser Periode die Schalen (Saal VIII). Fuß und Teller sind jetzt zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen, an das sich die graziösen Henkel organisch anschmiegen; nun ist auch für den Bildschmuck der geeignete Platz gefunden. Einem kurzen Übergangsstadium gehören die Schalen mit schwarzem Innenbilde und thongrundig ausgesparten Figuren an der Außenseite an. Bald erobert der rotfigurige Stil auch das Innenbild, das nun mit erhöhter Sorgfalt behandelt wird und nicht selten den einzigen Schmuck der glänzend schwarzen Schalen bildet. Häufiger aber werden auch um die ganze Außenseite Bilder gelegt, die meist durch schöne Palmettenornamente unter den Henkeln in zwei Hälften geschieden werden. Hier können wir am besten die staunenswerten Fortschritte der zeichnerischen Kunst verfolgen und einen überraschenden Einblick thun in das lebendig pulsierende Leben und die unruhige Gährung, aus der die attische Kunst, durch neue Elemente aus der Fremde befruchtet, nach Abschluß der Perserkriege in so großartiger Reife uns entgegentritt. Das erhöhte Selbstbewußtsein der Vasenmaler und Töpfer, die in dieser Zeit nicht den letzten Rang in der athenischen Industrie einnehmen, spiegelt sich in der zunehmenden Häufigkeit der Meistersignaturen (vgl. S. 282); diese bilden im Verein mit den „Lieblingsinschriften“ (vgl. Nr. 1199 u. 1213) für uns eine Art urkundlicher Grundlage zur Bestimmung der Chronologie und zur Erkenntnis der Familien- und Schulzusammenhänge der Maler- und Töpfergilde.

Sehen wir von einer Schale des Pamphaios ab, die noch in den Traditionen des alten Stiles befangen ist (n. 1295), so fehlen allerdings im Museo Gregoriano rotfigurige Gefäße mit den ausdrücklichen Signaturen ihrer Verfertiger. Aber auch ohne solche lassen sich viele Bilder auf Grund ihrer ausgeprägten Eigenart den Werkstätten anderweitig bekannter Künstler mit Sicherheit zusprechen. Als die hervorragendsten Schalenmaler kennen wir durch zahlreiche bezeichnete Gefäße Hieron, Euphronios, Duris und Brygos, deren Wirksamkeit in die Jahre 510—470 fällt. Zweifellos von Hieron ist n. 1281, ihm wird auch n. 1277 angehören. Von dem Stil der jüngeren Malereien aus der Werkstatt des Euphronios kann die Amphora n. 1223 (Korridor) eine Vorstellung geben; über die diesem Meister zugeschriebene Jasonschale vgl. S. 328. Der Hand des Brygos dürfen wir n. 1272, n. 1283 und n. 1284 zuschreiben. Von Duris ist wohl n. 1287, vielleicht auch die schöne Hydria Nr. 1229 (vgl. Nr. 1235); von einem engverbundenen Genossen die Schale n. 1274; seiner Werkstatt oder wenig jüngeren Gefährten gehören n. 149, 159, 184 (Museums-Nummern, Saal VIII). Die Richtung dieses Kreises findet auch später Fortsetzung, ihre Typen leben sich in schrittweisem Verfall aus (vgl. Museums-Nummer n. 142, 147 in Saal VIII).

Aber noch einmal wird im zweiten Drittel des fünften Jahrhunderts die Vasenmalerei durch die Anregungen der großen Kunst zu neuer Höhe emporgetragen. Die nachhaltige Einwirkung der Gemälde eines Polygnot und Mikon tritt nicht nur in greifbaren Fortschritten der Zeichentechnik, in zahlreichen neuen Einzelmotiven und Gruppen, sondern auch in der Art der Gesamtdisposition (n. 1230, 1233) und in der Auswahl der Stoffe deutlich zu Tage, ja manche Vasenmaler suchen auch in der reicheren Farbengebung den Wettkampf mit ihren großen Vorbildern aufzunehmen. Freilich fühlt man, wie die Kluft zwischen Kunst und Handwerk immer größer wird, wie für das gesteigerte Ausdrucksvermögen der hohen Kunst innerhalb der beengenden Schranken kein Raum mehr ist. Dennoch hat auch die mit den Namen des Apollodoros, Zeuxis und Parrhasios verknüpfte Entwicklung der Malerei in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts, die durch kühnere Verkürzungen und Schattierung, durch sinnfällige Schönheit der Linien und dramatisches Leben über die früheren Leistungen weit hinaus ging, noch auf attischen Vasen des fünften und vierten Jahrhunderts einen Abglanz hinterlassen; aber von ihnen haben nur wenige den Weg nach Italien gefunden.

Mit dem politischen und wirtschaftlichen Niedergang Athens hat auch das attische Töpferhandwerk seine Leistungsfähigkeit

eingebüßt; der Ausfuhrhandel versiegte; die Griechen Unteritaliens konnten und mußten jetzt versuchen, den Bedarf an Thongefäßen aus den einheimischen Werkstätten, die vorher nur eine bescheidene Thätigkeit entwickelt hatten, zu decken. Von diesen neu aufblühenden Fabriken haben nur die apulischen im Museo Gregoriano durch auserlesene Vasen süditalischen Fundortes, die meist aus älteren Sammlungen (insbesondere der des Kardinals Gualtieri) stammen, reichere Vertretung gefunden. Deutlich ist an den älteren Exemplaren dieser Gattung der enge Anschluß an die attischen Erzeugnisse, deren Form und Dekoration sie nach- und weiterbilden. Dem Zuge der Zeit entsprechend macht sich aber allmählich ein Hang zu prunkvoller Wirkung in der zunehmenden GröÙe der GefäÙe und der überladenen Ornamentik geltend. Man bildet Amphoren mit übermäÙig gestrecktem Rumpfe, langem Halse, hohem FuÙ, verziert sie mit mehreren Bildstreifen und bedeckt den Hals und die Zwischenräume unter den Henkeln mit üppigen Blumen- und Rankenornamenten. Besonders charakteristisch sind die groÙen bauchigen Volutenamphoren, welche Formen der entwickelten Bronzetechnik in Thon wiedergeben; ihre hoch aufsteigenden Henkel enden unten meist in SchwanenhäÙe und umschließen oben in der Regel innerhalb reicher Voluten plastisch und polychrom behandelte Gorgoneia oder Masken (n. 1234).

Die Bestimmung dieser GefäÙe für den Grabkult spricht sich schon äußerlich in ihren Bildern aus; fast regelmäÙig zeigen sie auf der einen Seite ein Grabmal in Form einer Stele oder eines nischenartigen, meist säulengetragenen Heroon, um das sitzend, stehend, heraneilend Männer und Frauen mit Schalen, Tänien, Kränzen, Spiegeln und anderen Totengaben in Händen gruppiert sind. Außerdem wiederholen sich häufig bakchische Szenen und genrehafte Vereinigungen von Jünglingen und Mädchen, Niken und Eroten (Toilettenszenen). Wo Darstellungen aus der Sagen-geschichte auftreten, sind sie fast durchweg in Abhängigkeit von jenen Umgestaltungen, die durch das Drama des Euripides und seiner Nachfolger volkstümlich geworden waren. Der Einfluß des Theaters, das in Großgriechenland leidenschaftliche Pflege fand, verrät sich in der Auswahl und Anordnung der Figuren, sowie in zahlreichen Einzelheiten der Gewänder; auch kostümgetreue Bilder von Szenen der komischen Phylakenspiele fehlen nicht (n. 1242). Wenn in dem Bildschmuck der ältern und bessern apulischen Produkte noch der Einfluß attischen Geistes zu verspüren ist, so geht im dritten Jahrhundert dieses überkommene Erbe unter den Händen der italischen Nachfahren allmählig verloren. Zwar haben auch diese jüngeren Vasenbilder Anteil

an der Entwicklung der großen Malkunst, wie die größere Gewandtheit in der zeichnerischen Wiedergabe von Einzelheiten, und die gelegentlichen Versuche, den Bildhintergrund reicher zu gestalten, uns zeigen. Aber die Freiheit der Formengebung artet immer mehr in barocke Zuchtlosigkeit, die schwungvolle Sicherheit in kraftlose Flüchtigkeit aus. Beim Beginne des zweiten Jahrhunderts scheint die unteritalische Vasenfabrikation völlig verfallen zu sein, wozu auch der Umstand beigetragen haben mag, daß die veränderten Bedürfnisse des Gräbkultus Thongefäße nicht mehr als übliche Totengaben erscheinen ließen.

Von den Erzeugnissen der etruskischen Keramik verdienen zwar nicht die flüchtigen Sudeleien, die sich namentlich auf Schalen breit machen, wohl aber jene eigentümlich trockenen und eckigen Zeichnungen, die in ehrlichem aber wenig erfolgreichem Bemühen griechische Vorbilder kopieren, unsere Beachtung; sie mögen dem Beginn des dritten Jahrhunderts entstammen und machen in ihrer augenfälligen Verwandtschaft mit etruskischen Spiegelzeichnungen dem an griechische Malweise gewöhnten Auge fast den Eindruck des Unantiken (n. 1254, 1256). Auf dem Boden der spätkampanischen Malerei ist endlich jene numerisch und zeitlich beschränkte Gruppe von kleinen Schalen mit aufgemalten Eroten erwachsen, die, wie ihre lateinischen Inschriften zeigen, von einer Fabrik Latiums in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts in den Handel gebracht worden sind (S. 303).

Die Erzeugung von Thongefäßen mit Reliefverzierung, die seit der alexandrinischen Zeit an verschiedenen Punkten der hellenistischen Welt lebhaften Aufschwung genommen hatte, hat in Italien eine zweite Heimat gefunden. Das Centrum für die Fabrikation einer eigenartigen Gattung schwarz gefirnisster, henkel- und fußloser Schalen (Phialen), die an der Innenseite Reliefschmuck tragen, ist in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts die kampanische Stadt Cales gewesen (S. 324). Eine andere Gattung halbkugeliger Becher, die bald schwarzgefirnist, bald hellrot sind und an der Außenseite Verzierungen in flachem Relief tragen, weisen durch ihre Fabrikmarken auf umbrische Herkunft (S. 302). Seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. genießen die Töpfereien von Arretium großen Ruf durch ihre leuchtend roten, reliefgeschmückten Gefäße, die hier bis in die traianische Zeit als billige und gefällige Surrogate des Metallgeschirres erzeugt und im ganzen Reiche verkauft worden sind — sie erscheinen so als die letzten Vertreter eines einst blühenden Kunsthandwerkes noch zu einer Zeit, da dessen herrlichste Erzeugnisse seit Jahrhunderten mit den Toten, denen sie dienen sollten, unter der Erde begraben und vergessen waren, bis sie der Spaten der

Schatzgräber und Forscher in unserer Zeit zu neuem Leben erweckt hat.

Fünftes Zimmer.

Korinthische und altattische schwarzfigurige Vasen.

1192 (5) **Korinthisch-attische Amphora, Herakles und Nessos.**

Über Form und Dekorationsweise des Gefäßes vergleiche S. 279. Im oberen Streifen sehen wir Herakles, wie er seine Gattin Deianeira von dem Kentauren Nessos, der sie zu vergewaltigen drohte, befreit. Er schwingt sein Schwert gegen den Übelthäter, der Deianeira mit beiden Händen gepackt hat und auf seinem Pferderücken dahinträgt, nun aber im Laufe zusammenbricht. Die Gegenwart der Athena, der Schutzgöttin des Helden, und des Hermes, des Boten von Zeus' Willen, lassen über den Ausgang des Kampfes keinen Zweifel; rechts stehen mit Geberden lebhafter Teilnahme der greise Oineus, Deianeiras Vater, und seine Frau (ihr Gewand ist mit Figuren verziert), ferner noch ein Mann und eine Frau, die der Maler zur Füllung des Raumes hier angebracht hat. Auf der Rückseite sehen wir vier Kentauren, die eiligst heransprengen, um ihrem Genossen Hilfe zu leisten. — Unter dem Hauptbild folgen noch drei Tierstreifen, in denen neben Widdern, Maultieren und Hähnen auch Panther und Sphinx erscheinen.

Aus Vulci. Mus. Gregor. II T. XXVIII (A II T. XXXII), 2. Vgl. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2191 (Furtwaengler). Jahrbuch d. arch. Instituts V S. 253 (Holwerda). Arch. Anzeiger 1898 S. 182 (Treu).

1193 (6) **Korinthischer Krug, Aias und Hektor.**

Das schön geformte Gefäß verrät durch den schwarzen Firnisüberzug, aus dem die Bildfläche ausgespart ist, den Einfluß der attischen Fabriken, der sich um die Mitte des sechsten Jahrhunderts auch in Korinth schon geltend machte. Die Kampfgruppen des Hauptbildes wiederholen bekannte Typen der älteren Vasen. Links stehen zwei Schwerbewaffnete in Ausfallstellung einander gegenüber, rechts dringt ein Krieger mit eingelegter Lanze ungestüm auf einen Feind ein, der, auf der Flucht ins Knie gesunken, einen letzten Versuch macht sich zu verteidigen; dem arg Bedrängten kommt ein Freund mit gezücktem Speer zu Hilfe. Diesen dreien sind in korinthischen Buchstabenformen die Namen Aias Hektor Aineas beigeschrieben. Eine genau entsprechende Situation findet sich nicht unter den Kampfschilderungen der Ilias; zweifellos aber war der Maler, der einem abgebrauchten bildlichen Schema durch die beigeschriebenen Heldenamen ein lebendigeres Interesse zu verleihen wünschte, bei seiner Namen-

gebung von einer oberflächlichen Erinnerung an den im XIV. Gesange (V. 402 ff.) erzählten Kampf zwischen Aias und Hektor geleitet, bei dem letzterer, durch einen Stein getroffen, in arge Not gerät und nur durch die Hilfe des Aineas und anderer troischer Helden glücklich davonkommt.

Aus Caere. Mus. Gregor. II T. I (A II T. IX), 3. Monumenti d. Instit. archeol. II T. 38a. Vgl. Jahrbücher f. class. Philologie XI. Supplement S. 540 (Luckenbach). Rhein. Museum 37 S. 344 (P. J. Meier). Dumont-Chaplain Les céramiques de la Grèce S. 250. A. Schneider der troische Sagenkreis S. 20f.

1194 (7) Korinthische Hydria, Eberjagd.

Das plump gebaute Gefäß, das mit den eleganten Hydrien der spätern Zeit kaum mehr als die drei (hier anders disponierten) Henkel gemein hat, reicht noch hoch in das sechste Jahrhundert hinauf. Der Rumpf der Vase ist mit einem lebhaft bewegten Jagdbild geschmückt, dessen einzelne Figurennamen in korinthischem Alphabet beigeschrieben sind. In der Mitte stößt Dion seine Lanze einem Eber, der auf die Vorderbeine zusammenbricht, in den Nacken. Ein vom Eber verwundeter Hund kauert am Boden, ein zweiter ist auf den Rücken des Tieres gesprungen, ein dritter greift ihn von rückwärts an. Hier hat ein anderer Jäger, Vion (der Name entspricht dem attischen Ion), dem Eber seine Lanze in den Leib gebohrt, während drei andere Männer, zwei mit dem gleichen Namen Vion und einer Namens Polyphamos, zur Hilfeleistung herbeieilen. Rechts neben Dion ist ein bärtiger Mann (Charon) auf der Flucht begriffen, wendet aber den Kopf, um den Ausgang des Kampfes zu sehen; auch hier kommt Hilfe herbei, Polystratos und ein Reiter, dessen Pferd den Namen Korax führt.

Aus Caere. Mus. Gregor. II T. XVII (A II T. XXII) 2. Vgl. Annali d. istituto archeol. 1836 S. 310 (Abeken). Dumont-Chaplain Les céramiques de la Grèce S. 250, 3. Kretschmer griech. Vaseninschriften S. 18, 13.

1195 (8) Attatische Amphora, Achill und Memnon.

Die Vorderseite zeigt den im nachhomerischen Epos (Aithiopis) hochgefeierten Zweikampf zwischen Achilleus und dem Äthiopienfürsten Memnon in Gegenwart ihrer göttlichen Mütter Thetis und Eos. Schon holt Achilleus zum Todesstoß aus, dem der entweichende Memnon vergeblich zuvorkommen sucht. Steif und unbeweglich in den Mantel gehüllt stehen beiderseits die Göttinnen, während rechts und links noch je eine bärtige Gestalt mit lebhaft erhobenem Arm zur Füllung des Raumes zugefügt ist. Auf der Rückseite sind in schematischer Gruppierung zwei Sphinxen zwischen zwei Löwen angebracht. Darunter läuft ein Tierstreif mit Löwen, Ebern, Widder und Wasservogel.

Mus. Gregor. II T. XXVIII (A II T. XXXII), 1. Vgl. A. Schneider der troische Sagenkreis S. 144. Baumeister Denkmäler des klass. Altertums III S. 1972 (v. Rohden). Dumont-Chaplain Les céramiques de la Grèce S. 250, 5. Gaell Fouilles dans la nécropole de Vulci S. 501.

1196 (9) Altattische Amphora.

Dieses außerordentlich schlanke Gefäß veranschaulicht eine eigentümliche Abart der gewöhnlichen attischen Amphoren. Der untere Teil des ungefirnigten Rumpfes ist mit schmalen schwarzen Streifen verziert, womit auf ein hochaltertümliches Dekorationsprinzip zurückgegriffen wird. Unter den Henkeln sind wappenartige Tiergruppen angebracht (Panther, welche ein Reh zerfleischen), wie sie in ostgriechischer Kunst geläufig sind. Im Bildstreifen sind sitzende, laufende, stehende Männer mit bärtigen Flügelfiguren gruppiert, ohne daß ein bestimmter Vorgang erkennbar wäre (etwa Botschaften des Hermes?). Wie es scheint, haben wir es mit einer rein dekorativen Zusammenstellung einzelner Figuren zu thun. Der Stil ist trocken und unlebendig und verrät in den ungelenten Bewegungen und der steifen Drapierung eine gewisse Manieriertheit. Trotz all dieser auffälligen Erscheinungen, die sich zum Teil aus ostgriechischen Einflüssen erklären, wird auch diese Vase einer attischen Fabrik, etwa aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts, entstammen. Sehr nahe steht sie der durch n. 10 vertretenen Amphorengattung; auch hier sind auf Hals und Bauch in ähnlich starrer Zeichnung die Figuren mehr in Rücksicht auf ihre äußere Erscheinung als auf ihre Bedeutung nebeneinander gestellt, während der untere Rumpfteil schwarz gefirnist ist.

Mus. Gregor. II T. XXXV (A II T. LI), 2. Vgl. Böm. Mittheil. d. Inst. II S. 184 (Dümmler). — N. 10: Mus. Gregor. II T. XXX (A II T. XLIV). Vgl. Jahn Vasensammlung zu München S. CLXXI. Ulrichs Beiträge zur Kunstgeschichte S. 21. Gaell Fouilles dans la nécropole de Vulci S. 502. Für die attische Herkunft der Klasse vgl. die Scherbe des Euphiletos Ephemeris archaeol. 1888 T. 12, 2.

1197 (10a) Amphora des Nikosthenes.

Das Gefäß ist, wie seine Inschrift besagt, von dem Töpfer Nikosthenes verfertigt, der in den Jahrzehnten von 550 bis 510 einer der regsamsten Fabrikanten Athens gewesen zu sein scheint; nahe an hundert Gefäße mit seiner Signatur können wir noch heute in unsern Museen nachweisen, darunter über fünfzig Amphoren dieser selben Form. Die breiten Bandhenkel sowohl wie der Bau des Rumpfes, dessen einzelne Streifen durch plastische Ringe gleichsam zusammengehalten zu werden scheinen, weisen deutlich auf Vorbilder primitiver Bronzetechnik hin. Der Bilderschmuck beansprucht nur ornamentales Interesse. Beiderseits steht zwischen stilisierten Augen ein vollgerüsteter Krieger vor

seinem Pferd, vor ihm sitzt ein Hund, der zu dem links fliegenden Vogel aufblickt; auf dem einen der Henkelbänder ist ein nackter tanzender Jüngling, auf dem andern eine Tänzerin mit Krotalen in den Händen gemalt.

Vgl. Deutsche Literaturzeitung 1887 S. 980 (Studniczka). Über Nikosthenes vgl. Archkol. Zeit. 1881 S. 34 ff. (Löschke). Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 51. Römische Mittheil. d. arch. Instit. V S. 327 f.

1198 (11) Korinthische Amphora a colonnette.

Das schwere bauchige Gefäß mit seinen sorgfältigen Malereien ist ein hübsches Beispiel der korinthischen Weise (vgl. S. 278). Die Kampfscenen (auf der Vorderseite) und die Reiter (auf der Rückseite) des Hauptreifens, ebenso wie der darunter umlaufende eintönige Tierfries erheben sich nicht über das allgemein Typische; auf den Scheiben der Stangenhenkel ist jederseits ein Hahn gemalt. Sehr übereinstimmend in Form und Dekorationsweise ist n. 19 in diesem Zimmer.

Mus. Gregor. II T. XXIII (A II T. XXVIII) 1 u. 2. Zu n. 19 vgl. Bayet-Collignon Histoire de la céramique grecque S. 73.

1199 (12) Attische Amphora, Athena im Gigantenkampf.

Über Form und Dekoration des Gefäßes, dessen freie Zeichnungen der jüngeren Periode des schwarzfigurigen Stiles angehören, siehe oben S. 279. Auf der Vorderseite sehen wir Athena mit Helm, Aegis und Lanze auf einem Viergespann, neben ihr steht Herakles, von dem der Kopf (mit dem Löwenfell) und die geschulterte Keule sichtbar werden, vor dem Viergespann entweicht ein vollbewaffneter Gigant. Die Rückseite zeigt Athena zwischen zwei Kämpfer tretend. Der Ausruf »Nikostratos ist schön« giebt ein Beispiel der auf Vasen so häufigen sogenannten „Lieblingsinschriften“; diese beziehen sich meist auf ritterliche athenische Jünglinge, welche durch Schönheit der Erscheinung, Vornehmheit des Auftretens, gymnastische oder kriegerische Tüchtigkeit sich die Sympathie und Bewunderung des leichtbeweglichen Demos von Athen erworben hatten (vgl. S. 282).

Mus. Gregor. II T. XLI (A II T. LV), 1. Vgl. Mayer Giganten und Titanen S. 304 f. Klein Vasen mit Lieblingsinschriften² S. 35. Hartwig Meisterschalen S. 579.

1200 (13) Amphora, Triptolemos.

Triptolemos, der im Auftrage der Demeter von Eleusis aus die Getreidefrucht über die ganze Erde verbreiten soll, sitzt auf einem Wagen einfachster Bauart; er erscheint als bärtiger Mann, mit dem königlichen Scepter im Arm und Ähren in beiden Händen. Er wendet sich links hin zu Kore-Persephone, die eine

Blume [zum Grufse emporhält; rechts steht Demeter, die ebenso wie Kore ein Scepter trägt. Die Rückseite zeigt Dionysos neben einem Bock, seinem Opfertier, umgeben von zwei tanzenden Seilenen und einer Mainade.

Mus. Gregor. II T. XL (A II T. LV), 3. Vgl. Overbeck Griech. Kunstmythol. III 4 S. 531, T. XV 6.

1201 (25) Amphora, Herakles als Kitharspieler; Europa.

Herakles in charakteristischer Ausrüstung (vgl. S. 281) erscheint hier als Kitharspieler, wie sonst Apollon; links steht Dionysos mit Epheuzweig und Trinkbecher, rechts Athene, neben ihr ein kleiner Panther. — Auf der Rückseite sehen wir Europa auf dem Stiere, in den sich Zeus verwandelt hat, um sie so über das Meer zu entführen (vgl. in diesem Saale n. 29).

Mus. Gregor. II T. XL (A II T. LVI), 1. N. 29: II T. XLI (A II T. LV), 3. Vgl. *Commentationes in honor. Mommseni* S. 262 ff. (Klügmann). Overbeck Griech. Kunstmythol. II S. 426.

1202 (27) Amphora, Herakles bei Pholos.

Herakles ist bei seinem Zuge in Arkadien von dem Kentauren Pholos gastlich bewirtet worden; da sind von dem Dufte des Weines gelockt, der dem großen in den Boden eingelassenen Fasse entströmt, die anderen Kentauren herbeigeeilt, um ihren Anteil zu fordern. Aber Herakles vertreibt sie mit gewaltigen Keulenschlägen; schon ist der eine zu Boden gesunken und streckt hilflos die Rechte empor, während ein zweiter Kentaur vergeblich dem nachstürmenden Helden zu entfliehen sucht, indem er schreiend und mit gehobenen Armen über das Fals hinwegsprengt. Die Gegenseite zeigt eine Scene aus den Kämpfen der Kentauren mit den Lapithen. Ein entfliehender Krieger sticht mit der Lanze nach einem anspringenden Kentauren, der einen mächtigen Stein auf ihn zu schleudern droht, während von der andern Seite ein zweiter Kentaur, ebenfalls mit einem großen Felsblock in den Armen, herbeistürmt.

Mus. Gregor. II T. XXX (A II T. XLI) 2. Vgl. Bonner Studien S. 252 (Löschke).

1203 (31) Amphora, Achilleus und Memnon, Herakles' Stierkampf.

Ein oft wiederholtes Schema der archaischen Kunst, das ein Kämpferpaar in Ausfallstellung zeigt, hat der Maler zur Veranschaulichung des berühmten Zweikampfes des Achilleus und Memnon (s. Nr. 1195) verwendet, indem er den beiden Kriegern die Namen der Helden beischrieb, ohne irgend einen charakte-

ristischen, individualisierenden Zug zuzufügen. Auf der Gegenseite ist die Bezwingung des kretischen Stieres dargestellt. Herakles (der hier ohne Löwenfell erscheint) hat einen Strick um die Hinterbeine des Tieres geschlungen und stemmt sein linkes Bein gegen dessen Kopf, indem er gleichzeitig die Enden des Strickes zusammenzieht, so daß das Tier zusammenbricht.

Mus. Gregor. II T. XXXVIII (A II T. XXXIX), 1. Vgl. Overbeck *Gallerie heroischer Bildwerke* S. 514.

In der Mitte:

1204 (34) Korinthisch-attisches Mischgefäß auf hohem Untersatz.

Das kesselartige, fufs- und henkellose Gefäß (sogenannter Deinos) ist mit vier Bilderstreifen geschmückt. Im obersten Streifen ist einerseits ein Kampf um die Leiche eines Gefallenen, an dem zahlreiche Hopliten, Bogenschützen und Reiter teilnehmen, andererseits die Jagd auf den kalydonischen Eber dargestellt, die ein beliebter Vorwurf der altkorinthischen Kunst ist. Der mächtige Eber, an den zwei Hunde hinangesprungen sind, hat schon einen der Jäger tot zu Boden geworfen; von links her stürmen sechs Lanzenkämpfer nebst einem Bogenschützen ihm entgegen; rechts verfolgen ihn ein Lanzenschwinger, ein Bogenschütze und eine Frau, die mutige Arkadierin Atalante; die einzelnen Jäger, deren Vorkämpfer Meleager ist, sind nicht näher charakterisiert. Unter dem Hauptstreifen folgen noch drei Streifen schreitender Tiere: Schwäne, Böcke, Widder, Eber, sogenannte Sirenen, Panther, Löwen. Auch der dem Gefäße aufgesetzte Deckel ist mit einem Tierstreifen verziert. Der hohe (oberwärts ergänzte) Untersatz mit seinen zahlreichen bauchigen Wülsten ist nach dem Vorbild von Bronzegeväßen ähnlicher Bestimmung gebildet; er ist in der ganzen Höhe mit Ornamenten, in seinem unteren Teile mit drei Tierfriesen bemalt.

Aus Caere. Museo Gregor. II T. XC (A II T. VII). Vgl. Kekulé *De fabula Meleagrea* S. 38.

In dem Schaupult im Fenster ist eine Auswahl römischer Lampen, die zum Teil mit figürlichen Reliefs verziert sind, ausgestellt.

Sechstes Zimmer.

Schwarzfigurige Amphoren und Hydrien.

1205 (36) Amphora, Gigantenkampf

In der ausgesparten Bildfläche (vgl. S. 280) der Vorderseite ist der Kampf der Götter und Giganten dargestellt. Zeus, im

Begriffe den mit vier Pferden bespannten Wagen zu besteigen, hält mit beiden Händen die Zügel, neben ihm auf dem Wagen steht Herakles, der mit einem Fuß über die Wagenbrüstung hinweg auf die Deichsel getreten ist, um einen sichern Stand für seine Pfeilschüsse zu gewinnen. Nebenher schreitet mit geschwungener Lanze Athena, vor ihr kämpft Ares. Schon ist neben dem Gespann ein Gigant sterbend zusammengebrochen, während zwei andere in voller Rüstung ungestüm den Göttern entgegenschreiten. Das Bild der Rückseite zeigt Kampfszenen der gewöhnlichen Art.

Mus. Gregor. II T. L (A II T. LII), 1. Vgl. Mayer Giganten und Titanen S. 293 f.

1206 (37) Amphora, Herakles und der Eber.

Herakles hat auf Geheiß des Eurystheus den erymanthischen Eber erjagt; nun bringt er ihn heran und scheint eben im Begriffe ihn in das große, halb in der Erde steckende Vorratsgefäß (Pithos) abladen zu wollen, als aus dessen Mündung der bärtige Kopf des Eurystheus und sein flehend erhobener Arm auftauchen. Der feige König hatte eben in diesem Pithos beim Herannahen des Helden aus Furcht vor ihm und dem brüllenden Eber sich verborgen. Beiderseits steht je eine Frau als erstaunte Zuschauerin; in der ursprünglichen Komposition waren sie wohl als Athena, die ihren Schützling ermunterte, und als Kalliphoibe, des Eurystheus geängstigte Mutter, charakterisiert. Das Bild der Rückseite zeigt die Begrüßung zweier Krieger im Elternhaus.

Mus. Gregor. II T. LI (A II T. LIV) 2. Vgl. Klein Euphronios² S. 87 ff. Roscher Lexikon d. Mythol. I S. 2201 (Furtwaengler).

1207 (39) Amphora, Herakles und Geryones.

Nach mancherlei glücklich bestandenen Abenteuern ist Herakles nach der im äußersten Westen gelegenen Insel Erytheia gezogen, um die großen Rinderherden des dreileibigen Geryones zu rauben; der Kampf, den er mit diesem zu bestehen hat, ist auf der Vorderseite des Gefäßes dargestellt. Unter dem aufmunternden Beistand Athenas hat Herakles zuerst den Hirten Eurytion, der durch Fell und Tasche gekennzeichnet ist, tödlich verwundet; nun dringt er mit geschwungener Keule auf Geryones ein, der mit drei vollständigen, in der Mitte zusammengewachsenen Leibern gebildet ist; ihrer zwei (in voller Hoplitenrüstung) stehen noch aufrecht im Kampfe, der dritte stürzt verwundet zusammen. Daneben springt der doppelköpfige Hirtenhund Orthros empor (nach Hesiod ein Bruder des Kerberos und der Chimaira); sein

Schwanz ist als Schlange gebildet. Die Rückseite zeigt einen Kampf, an dem Hopliten und ein Viergespann teilnehmen.

Mus. Gregor. II T. XLVIII (A T. XLII), 1. Vgl. Klein *Euphronios*² S. 58f., 77f.

1208 (43) Amphora, Totenklage; Helenas Bedrohung.

In einem Hain von Platanen und Ölbäumen (?) steht eine Frau, die die Rechte klagend erhoben hat und mit der Linken ihr Haar rauft, vor der nackten Leiche eines bärtigen Mannes, die auf einem Lager von Zweigen gebettet ist. Links lehnen an Plantanenstämmen die Waffen des Verstorbenen, oben im Geäste sitzt ein Vogel. Die trauernde Frau hat man als Eos gedeutet, die Göttin der Morgenröte, die ihren von Achilleus getöteten Sohn Memnon beweint (vgl. n. 1195); eine spätere Sagenversion erklärt den Morgenthau als die Thränen, welche die Göttin allmorgentlich um den Gefallenen vergießt. — Auf dem Bilde der Rückseite sehen wir Menelaos, der nach der Einnahme von Troia mit gezücktem Schwerte der wiedergewonnenen Helena gegenübertritt, daneben einerseits einen hinwegeilenden Krieger, andererseits einen unthätig zuschauenden Jüngling. In der Geberde der Helena, die in bekannter Weise den Schleier hebt, liegt vielleicht ein Hinweis auf die Wirkung ihrer Schönheit, bei deren Anblick Menelaos das schon gezückte Schwert wieder sinken läßt.

Mus. Gregor. II T. XLIX (A II T. XLVII) 2. Vgl. Overbeck *Gallerie heroischer Bildwerke* S. 535 u. 638. A. Schneider *der troische Sagenkreis* S. 182.

1209 (44) Amphora, Apollon und Herakles.

Ein sehr volkstümlicher (in seiner ursprünglichen Bedeutung noch nicht völlig aufgeklärter) Mythos erzählt, wie Herakles und Apollon um den Besitz des Dreifusses — des delphischen nach der gewöhnlichen Sage — in Streit gerieten. Hier sehen wir den Zwist noch in seinem ersten Beginn, jeder der beiden Götter hat den Dreifuß, der zwischen ihnen am Boden steht, an einem Henkelring gefaßt, noch sind die Waffen gesenkt. — Auf der Rückseite sehen wir ein Viergespann mit einem Wagenlenker in der üblichen Tracht (etwas Ioalos, des Herakles Knappe, der auf den Ausgang des Kampfes wartet?).

Mus. Gregor. II T. XXXI (A II T. LD) 1. Vgl. Welcker *alte Denkmäler* III S. 272. Overbeck *Kunstmythologie* IV S. 397. Über den Mythos vgl. Roscher *Lexikon der Mythologie* I S. 2189f. (Furtwaengler). v. Wilamowitz *Euripides Herakles* I S. 265.

1210 (45) Amphora, Herakles' Löwenkampf.

Die erste von den zwölf Thaten des Herakles, die Bezwingung des nemeischen Löwen, ist von den Vasenmalern mit besonderer

Vorliebe dargestellt worden. Das Bild der Vorderseite zeigt uns den älteren Typus dieses Kampfes. Herakles hat den an ihm emporgesprungenen Löwen am Halse gepackt und stößt ihm das Schwert in den Rachen. Athena und des Herakles treuer Genosse Iolaos wohnen dem Kampfe bei. Auf der Rückseite sehen wir einen bärtigen Mann, der sich im Kreise der Seinen zum Kampfe rüstet.

Mus. Gregor. II T. XLVII (A II T. XLV) 2. Vgl. Athen. Mittheil. d. Instit. XII S. 123. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2196 (Furtwaengler).

1211 (49) **Kleine Amphora, Herakles und Triton.**

Herakles hat sich rittlings auf den Rücken des Triton gesetzt, den er nun mit beiden Armen würgt. Triton ist nach Art ähnlicher Meeresdämonen mit menschlichem Oberkörper, der unterwärts in einen schuppigen Fischleib ausgeht, gebildet. Der Delphin oberhalb des Tritons bezeichnet das Meer als den Ort des Kampfes. Links steht Poseidon mit hohem Dreizack, rechts hin entflieht eine erschrockene Nereide. Die Rückseite zeigt das gleiche Bild mit der einzigen Veränderung, daß an Stelle des Poseidon eine zweite Nereide angebracht ist.

Mus. Gregor. II T. XLIV (A II T. XLIII) 2. Vgl. Annali d. Instituto archeol. 1882 S. 73 ff. (Petersen).

1212 (51) **Hydria ionisch-italischer Fabrik (?)**

Man hat dieses eigentümliche Gefäß einer Vasenfabrik Unteritaliens zugeschrieben, die nach dem Vorbilde ostgriechischer Gefäße des sechsten Jahrhunderts (vgl. n. 1283), nicht ohne deren Eigenart zu übertreiben und zu vergrößern, gearbeitet habe. Auf der Schulter des Gefäßes ist eine Hasenjagd gemalt; eine übergroße Häsinn wird von einem Hunde und zwei ganz kleinen Männern verfolgt, unter dem Hunde ist ein Igel angebracht. Auf dem Körper der Vase sind sechs Mädchen (in ionischen Ärmelchiton) im eiligen Laufe rechtshin dargestellt. Die Sorgfalt, mit der die Einzelheiten der Körper und Gewänder graviert sind, entschädigt nicht für den unerfreulichen Eindruck, den die Figuren in ihrer übertriebenen Lebendigkeit hervorrufen.

Vgl. Römische Mittheil. d. d. archäol. Instit. III S. 177 (Dümmler). Gsell fouilles dans la nécropole de Vulci S. 511.

1213 (54) **Hydria, Athenische Ritter.**

Auf der Schulter des Gefäßes sind Scenen aus der Palästra dargestellt; links kämpfen zwei Paare von Faustkämpfern, denen ein Flötenbläser aufspielt, ein am Boden sitzender Athlet scheint damit beschäftigt, die langen Faustiemen anzulegen; rechts steht

ein Kampfwart (Athlothet) mit langem Stab und blickt nach drei Jünglingen, die in gestrecktem Laufe mit rudernden Armen rechtshin eilen. Das Hauptbild zeigt uns zwei bärtige Reiter in der Ausrüstung der athenischen Ritter, die ihre Pferde im Paradeschritt gehen lassen. »Schön ist Olympiodoros«, »Schön ist Leagros« lauten die Beischriften. Der hier genannte Leagros, dessen Name uns auch auf vielen andern Vasenbildern begegnet, ist gewiß identisch mit dem Athener Leagros, der im Jahre 467 v. Chr. als Stratege fiel (Herodot IX, 75). Unser Gefäß, das ihn noch als schönen Jüngling feiert, wird also kurz nach 500 verfertigt worden sein. Übrigens sind auch den Pferden Namen beschrieben (Thrasos und Arete: »Mut« und »Tüchtigkeit«).

Mus. Gregor. II T. VIII (A II T. XIV) 2. Vgl. Jahrbuch d. d. archäol. Instituts II S. 163 (Studniczka). Klein Vasen mit Lieblingsnamen² S. 70. Journ. of hell. studies 1894 S. 194 (Richards). — Zu den Faustkämpfern vgl. Jähner, antike Turngeräte S. 69.

1214 (53) Hydria, Brunnenscene.

Auf der Schulter ist der Löwenkampf des Herakles (vgl. n. 1210) in dem jüngeren Schema, das mit dem Ende des sechsten Jahrhunderts auftritt, dargestellt. Der Held hat sich über den Löwen geworfen und würgt ihn mit der Linken; vergebens sucht dieser seinen Bedränger abzuwehren, indem er seine Pranke an dessen Kopf setzt. Links hält Iolaos mit dem Viergespann; auch Athena ist gegenwärtig. — Das Hauptbild veranschaulicht ein Brunnengebäude; aus vier Mündungen, die in Gestalt von Löwen- und Eselsköpfen gebildet sind, strömt das Wasser; zwei Männer und zwei Frauen füllen damit ihre Hydrien. Alle tragen Zweige in Händen, als wären sie in Erfüllung einer religiösen Ceremonie begriffen. Ähnliche Brunnenscenen werden häufig zum Schmucke der Hydrien, der Wassergefäße, verwendet. Vgl. die Hydrien n. 60, 64 in diesem Saale und oben S. 282.

Mus. Gregor. II T. X (A II T. XIII), 2; vgl. n. 45 S. 245. — Nr. 60 u. 64 II T. IX, 2 u. T. XI, 2 (A II T. XII, 1 u. T. XVII, 2)

1215 (56) Hydria, Peleus und Thetis.

Nach dem Ratschlufs des Zeus soll Thetis, die göttliche Tochter des Nereus, mit Peleus vermählt werden; aber nicht ohne Kampf ergiebt sie sich dem sterblichen Manne. Wie andere Meeresdämonen versteht sie die Kunst sich zu verwandeln und sucht so in allerlei Gestalten Peleus zu schrecken und ihm zu entfliehen, bis er sie endlich in hartem Ringen bezwingt. Dieser wechselreiche Kampf ist der Vorwurf des Hauptbildes. Die Verwandlungen der Göttin sind in naiver Art durch den Kopf eines

Löwen, der neben ihrem Haupte, und den Vorderteil einer Schlange, der, unter ihrer Hand erscheint, angedeutet. Rechts und links entflieht je eine Nereide.

Vgl. im allgemeinen Overbeck *Gallerie heroischer Bildwerke* S. 128 ff. *Jahrbuch d. d. archäol. Instit.* I S. 200 (B. Gräf).

Rechts von der Thür zum Korridor:

1216 (70) Schlauchförmige Amphora, Ölhandel.

Die Bilder dieses Gefäßes, das der jüngeren Periode des schwarzfigurigen Stiles angehört, führen uns Szenen aus dem Leben eines Ölhändlers in durchaus origineller Auffassung vor. Auf der Vorderseite sehen wir auf einem Lehnstuhl neben einem Ölbaum den Verkäufer, der eben mittelst eines trichterförmigen Hebers aus einer Amphora Öl in eine kleine Lekythos umfüllt; diese gehört offenbar dem Manne, der ihm gegenüber auf einem Klappstuhl sitzt. Neugierig blickt ein Hund, der wohl der Wächter des Ölgartens ist, auf den Fremden, welcher ihn mit seinem Stocke zu necken scheint. Den Gedankengang des Verkäufers aber verraten die Worte, die von ihm ausgehend in Bogenlinie beigeschrieben sind: »O Vater Zeus, daß ich doch reich würde!« Ganz anders ist die Situation auf der Rückseite; auch hier geben uns die Worte, die dem links stehenden Manne beigeschrieben und von ihm gesprochen zu denken sind, Aufklärung über den Vorgang. »Das Gefäß ist voll, schon ist es übergegangen« sagt er, während der Jüngling, der ihm gegenüber auf einem Klappstuhl sitzt, mit den Fingern nachrechnet und mit der zugemessenen Menge nicht zufrieden scheint; an dem Streite nimmt auch der Haushund teil, der bellend zu dem Rechner emporsieht.

Mus. Gregor. II T. LXI (A II T. LXV) 1. Monumenti d. Instit. archeol. II T. 44b. Baumeister *Denkmäler d. klass. Altertums* II S. 1047. Vgl. *Bitschl Opuscula* I S. 788. *Sitzungsberichte der sächsischen Gesellschaft d. Wissensch.* 1867 S. 89 T. III 3 (O. Jahn). Robert *Bild und Lied* S. 81. *Kretschmer griech. Vaseninschriften* S. 80.

1217 (71—75) Panathenäische Amphoren.

Wie die auf der Vorderseite von n. 71 angebrachte Inschrift ausdrücklich besagt, gehören diese Gefäße zu den in Athen gewonnenen Preisen; wie ihre Darstellungen beweisen, beziehen sie sich auf die großen Wettkämpfe (Agone) der Panathenäen. Die Sieger dieser hochangesehenen Agone erhielten nämlich als Preise beträchtliche Quantitäten des weitberühmten attischen Öles, das sie zollfrei auszuführen das Recht hatten; dazu dienten diese Gefäße, die durch gleichmäßige Form, Dekoration, häufig auch durch eine ausdrückliche Inschrift die Herkunft ihres Inhaltes

mitverbürgten. Wir besitzen eine lange Serie von solchen Amphoren (in verschiedenen Gröſsen) von der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts an bis zum Ende des vierten Jahrhunderts, die bis zuletzt in konventioneller (archaisierender) Weise an der schwarzfigurigen Technik festhalten. Die hier aufgestellten Exemplare scheinen mit Ausnahme von n. 75 alle noch dem sechsten Jahrhundert anzugehören. Auf der Vorderseite zeigen alle Athena als Vorkämpferin in voller Rüstung linkshin schreitend zwischen zwei Säulen, auf denen je ein Hahn sich befindet. Auf der Rückseite von n. 71 sind Übungen des Fünfkampfes (Pentathlon) dargestellt: in Anwesenheit eines Kampfwartes ist ein Athlet im Begriff die Diskosscheibe zu werfen, ein zweiter will eben den Speer (Akontion), den er an der Schleife hält, abschleudern. Auf n. 72 und 75 sehen wir vier beziehungsweise fünf Läufer im lebhaften Wettkampf, auf n. 73 und 74 je ein galoppierendes Viergespann.

Mus. Gregor. II T. XLIII (A II T. XXXV) 1 n. 2, T. XLII (A II T. XXXIV) 1—3. Monum. d. Instit. I T. 22. Vgl. *Annali* 1830 S. 218. *Compte-rendu de la commission archéolog. de St. Pétersbourg* 1876 S. 7 ff. (Stephani). *Urlichs Beiträge z. Kunstgeschichte* S. 33 ff. *Hauser neu-attische Reliefs* S. 159 f.

1218 (76) Amphora, Herakles in der Unterwelt.

Die letzte der ihm auferlegten Arbeiten hat Herakles in den Hades geführt; er soll den Höllenhund herausholen, ohne von seinen gewöhnlichen Waffen Gebrauch zu machen. Wir sehen ihn hier, wie er im Beisein Athenas dem Palaste der Unterwelt sich naht, indem er grüßend oder beschwichtigend die Linke erhebt. Im Hause, das rechts durch eine dorische Säule und ein Gebälkstück angegeben ist, sitzt Persephone mit kalathosartiger Bekrönung auf dem Haupte; mit ihr scheint Hades, der als königlicher Greis gebildet ist, über des Herakles Begehren zu verhandeln. Der gewaltige Kerberos aber wendet zähnefleischend den einen Kopf dem unerschrockenen Helden zu, während er mit dem andern nach seiner Herrin zurückblickt. Die Rückseite zeigt einen dionysischen Aufzug.

Mus. Gregor. II T. LII (A II T. XLVI) 2. Vgl. *Arch. Jahrbuch* III S. 157 (Hartwig).

In der Mitte:

1219 (77) Amphora, Heimbringung des toten Kriegers.

Ein Krieger trägt auf dem Rücken die Leiche eines vollgerüsteten Genossen, gefolgt von einem zweiten Hopliten und einem Bogenschützen in skythischer Tracht und Bewaffnung (Lederhaube mit Lappen, Gewand mit Ärmeln und Hosen, Köcher an

der linken Seite, Spitzbeil auf der Schulter). Eine Frau geht in lebhafter Erregung dem Zuge voraus und bringt einem links stehenden Greise, der schmerzvoll die Rechte erhebt, die Trauerbotschaft. Die im Bildfelde angebrachten Buchstaben sind in sinnloser Reihenfolge nur als raumfüllende Ornamente verwendet. Man hat das Bild auf Aias gedeutet, der (nach der Erzählung des nachhomerischen Epos) den Leichnam des Achilleus aus dem Schlachtgetümmel in das Griechenlager trägt, wo ihn Phoinix, der greise Erzieher des Achilleus, und Briseis empfangen. Es ist sehr möglich, daß ein Bild dieses Inhaltes dem Maler der Amphora vorlag und von ihm durch Zusatzfiguren erweitert worden ist, durch welche die Komposition den Charakter einer allgemeinen, typischen Darstellung aus dem Schlachtenleben gewonnen hat. — Die Rückseite zeigt die feierliche Ausfahrt des Dionysos im Geleite zweier Mainaden und eines kitharaspielenden Seilens.

Mus. Gregor. II T. L (A II T. LII) 2. Gerhard auserles. Vasenbilder III T. 211 f., 3 u. 4. Vgl. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke S. 548, 550.

1220 (78) Amphora des Exekias.

Wie die Inschriften am Mündungsrand und an der einen Seite besagen, ist das Gefäß gefertigt und bemalt von Exekias, einem athenischen Vasenmaler aus der Zeit von 560—530 (oder 520), dessen eigenartige Richtung diese prächtige Amphora in hervorragender Weise veranschaulicht. Wohlabgewogene Kompositionen sind mit hochgesteigertem technischen Können vorgetragen, altgewohnten Motiven wird durch allerlei Feinheiten neuer Reiz verliehen; mit einer peinlichen Genauigkeit, die sich nicht genug thun kann, sind alle Einzelheiten ausgeführt, mit staunenswerter Sorgfalt die Ornamente der Gewänder und Waffen eingeritzt. So bezeichnet das Gefäß einen Höhepunkt des schwarzfigurigen Stiles, aber gleichzeitig auch den Endpunkt seiner Entwicklung, über den hinaus er kraftloser Manieriertheit und unlebendigem Formalismus verfallen mußte und auch verfiel. Unübertrefflich an Sauberkeit der Ausführung ist namentlich das Bild, das uns Aias und Achilleus — die Inschriften nennen uns die Namen — beim Spiele einander gegenüberstehend zeigt. Beide blicken vorgebeugt in gespannter Aufmerksamkeit nach dem würfelartigen Block, der zwischen ihnen steht; jeder hat eine Hand darauf gelegt; »drei« ruft Aias, »vier« Achilleus. Obwohl Würfel nicht sichtbar sind, wird man doch in dem Spiel, welches die Helden in einer mühsigen Stunde des langen Lagerlebens so leidenschaftlich beschäftigt, das (nach den ‚Kyprien‘ schon von Palamedes erfundene) Würfelspiel zu erkennen haben. Hinter den Spielern, die über dem Panzer noch überreich verzierte Mäntel tragen, lehnen ihre

prächtigen Schilde; der des Aias ist mit einem Gorgoneion und Schlangen, der des Achilleus mit einem plastisch vorspringenden Seilenskopf, mit Panther und Schlange verziert.

Auf der anderen Seite des Gefäßes hat uns der Maler die Heimkehr der Dioskuren ins Elternhaus mit all jener liebenswürdigen und sinnigen Deutlichkeit, deren die reifarchaische Kunst fähig war, geschildert. Polydenkes beugt sich liebkosend zu seinem treuen Hunde herab, der freudig dem heimkehrenden Herrn entgegenspringt; vor ihm steht Leda und hält Palmenzweig und Blume ihrem Sohne Kastor, der sich nach ihr umwendet, zum Willkommgruß entgegen. Er hat eben sein stolzes Ross, den Kyllaros, seinem Vater Tyndareos zugeführt, der streichelnd seine Hand auf den Kopf des Tieres legt. Daß die Ermüdeten bald Ruhe und Erquickung im Bade finden werden, verrät uns der (übermächtig klein gebildete) Knabe, der einen Stuhl mit Doppelpolster und ein Salbgefäß herbeiträgt. Den Personen — auch dem Pferde, aber nicht dem Diener — sind die Namen beige-schrieben, zudem kehrt auf beiden Seiten die ‚Lieblingsinschrift‘ »Schön ist Onetorides« wieder.

Mus. Gregor. II T. LIII. Monumenti dell' Instituto archeolog. II T. 22. Wiener Vorlegeblätter 1888 T. VI, 1. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 89, 4. Rayet-Collignon histoire de la céramique grecque S. 121.

Schaupult vor dem ersten Fenster.

Hier liegen allerlei Terracottafiguren, ein Gorgonenmosaik von grober Zeichnung, zwei kleine Gefäße in Form von Adlerköpfen, die sich durch sorgfältige Modellierung und saubere Ornamente auszeichnen; ferner drei becherartige henkellose Gefäße italischer Fabrik aus rotem Thon, die außen mit feinen Reliefornamenten bedeckt sind. Diese kleinen Becher haben ihre Vorbilder an Metallbechern der hellenistischen Zeit und den sogenannten ‚megarischen‘ (‚samischen‘) Thongefäßen und können selbst wiederum als Vorläufer der rotthonigen Reliefgefäße betrachtet werden, die seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. vorzugsweise in Arrezzo hergestellt wurden; vgl. S. 288. Zwischen dem reichen Blattschmuck des einen (tieferen) Bechers sind wappenartige Gruppen einander zugekehrter Böcke, an dem oberen Rande des anderen ist ein Fries von Eroten, die in Zweigespannen wettfahren, angebracht. Vgl. n. 1269.

Die Adlerköpfe: Mus. Gregor. II T. XCIII (A II T. III). Die italischen Reliefgefäße: II T. CI (A I T. XXXV). Vgl. Bonner Jahrbücher d. Vereins v. Altertumsfreunden 96 S. 37 (Dragendorff). Röm. Mittheil. d. Inst. XII S. 48 (Sieburg).

Schaupult vor dem zweiten Fenster.

Neben mancherlei Tierköpfen aus schwarzem Thon, die zu Griffen oder dekorativen Ansätzen von hochaltertümlichen Gefäßen gehören, sind beachtenswert die Salbfläschchen in Gestalt von Tieren, darunter eins in Form eines laufenden Hasen in polychromer Ausführung. Ferner finden sich hier drei jener römisch-kampanischen Schalen (eine ist ohne Innenbild und stark zerstört), deren Verzierungen mit weißer und gelber (zum Teil auch roter) Farbe auf den schwarzen Firnifs aufgemalt sind (vgl. S. 288). Das Innenbild der einen zeigt einen lockigen Flügelknaben, der die Doppelflöte bläst, darüber die Aufschrift *Keri pocolom*, d. h. »dieses Trinkgefäß ist Eigentum des Cerus«. Demnach war die Schale jener altitalischen Gottheit geweiht, deren Benennung (entsprechend dem Namen der Göttin Ceres) von ihrer schöpferischen Thätigkeit (*creare*) abgeleitet scheint. Im Grunde der anderen Schale ist ein ähnlicher Erot (mit Schale und Ranken in den Händen) gemalt, nebst der Inschrift: *Lavernai pocolom*. Dieses Gefäß war also zum heiligen Eigentum der Laverna bestimmt, einer altitalischen Gottheit, die späterhin als Schutzgöttin des Gewinnes und des Betruges gilt (Horaz Epist. I 16, 60: *pulchra Laverna, da mihi fallere*). Beide Schalen sind außerdem mit vier aus Stempeln aufgeprägten Rosetten geschmückt, die ohne Rücksicht auf die (spätere) Bemalung angebracht sind.

Der Hase: Mus. Gregor. II T. XCIII. Die Schalen (aus Vulci und Orte): Mus. Gregor. II T. LXXXVIII (A II T. III). Vgl. Corpus inscriptionum Latin. I 46 u. 47. Comptes-rendu de la commission archéolog. Petersburg 1874 S. 63 (Stephani). Annali d. Instit. archeol. 1884 S. 1 ff., 357 ff. (Jordan). Über Cerus und Laverna vgl. Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 867 II S. 1918 (Wissowa).

Über den Thüren sind Mosaiken mit Darstellungen von Tierkämpfen angebracht. Bemerkenswert (über dem Eingang in den Bronze-Saal) ist ein Kampf zwischen Elephant und Stier, daneben ein Löwe, der von einem Kamelreiter geführt wird.

Montfaucon L'Antiquité expliquée II T. 16. O. Keller Tiere d. klass. Altertums S. 85.

VII. Korridor.

Rotfigurige Gefäße.

1221 (80) Amphora, Theseus und Minotauros, Eos und Kephalos.

Theseus hat den kretischen Minotauros, der auf der Flucht zusammenbricht, im Nacken gepackt und zückt das Schwert gegen ihn; eine hohe Säule mit dorischem Kapitäl bezeichnet in verkürzter Weise das Gebäude des Labyrinthes. Links steht Ariadne

mit einer Tānie in den Händen, die den siegreichen Helden schmücken soll, rechts König Minos, der erstaunt die Rechte erhebt.

Auf der Rückseite sehen wir Eos, die geflügelte Göttin der Morgenröte, die ihren Liebling, den jugendlichen Kephalos, verfolgt, um ihn mit einer Tānie als Liebespfand zu schmücken. Der Jüngling (in der Tracht eines Jägers) erhebt die Hand wie in ängstlicher Abwehr; links steht ein kahlköpfiger Mann, vielleicht des Kephalos Vater (Deioneus), der die Rechte ausstreckt wie zum Schutze des Sohnes, neben ihm ein Hund, der aufmerksam zu dem jugendlichen Jäger, seinem Herrn, emporblickt.

Aus Nola. Mus. Gregor. II T. LVII (A II T. LXI) 1. Gerhard auserlesene Vasenbilder III T. 169 S. 36 f.

1222 (81) Amphora, Poseidon im Gigantenkampf.

Poseidon, der Erderschütterer, trägt einen gewaltigen Erdblock — nach einer Überlieferung die Insel Nisyros —, worauf allerlei Getier und Pflanzen sichtbar sind, um ihn auf seinen Gegner zu schleudern, nach dem er gleichzeitig mit seinem Dreizack stößt; tödlich getroffen stürzt der jugendliche Gigant nieder, unermüdet Widerstand zu leisten. — Auf der Rückseite sehen wir einen vollgerüsteten Krieger und einen Bogenschützen in skythischer Tracht einem Jüngling (mit umgehängter Chlamys und Lanze) gegenüber.

Mus. Gregor. II T. LVI (A II T. LX) 1. Overbeck griech. Kunstmythologie III S. 331, T. XII, 25.

1223 (84) Amphora, Achilleus.

Dieses herrliche Gefäß ist beiderseits nur mit einer auf dem Thongrund ausgesparten Figur geschmückt (vgl. S. 285). Vorne steht eine gewappnete Jünglingsgestalt — ‚Achilleus‘ nennt sie die beigesetzte Inschrift — in vornehmer Haltung mit hoher Lanze in der Linken; das kürasartige Koller, an dem alle Einzelheiten sorgfältig ausgeführt sind, ist in der Mitte mit einem Gorgoneion geschmückt, darunter erscheint der feine, kurze Chiton. Der edle Kopf ist mit wunderbarer Feinheit gezeichnet. Die ganze künstlerische Auffassung und Durchführung erinnert lebhaft an die bestgelungenen Bilder, die aus der Werkstatt des Euphronios in deren späterer Periode hervorgegangen sind (vgl. S. 286). Mit gutem Rechte durfte der Maler durch die Namensbeischrift die Erinnerung an das Heldenideal der homerischen Dichtung herausfordern; er hat hier auf dem Gebiete der darstellenden Kunst die Idealbildung eines jugendlichen Kriegers geschaffen, wie sie uns ähnlich in plastischen Werken aus der Zeit um 460 v. Chr. entgegentritt. In einfacherer, aber gleich liebevoller Ausführung ist

auf der (stark verrosteten und verwitterten) Rückseite des Gefäßes eine Frau in ungegürtetem dorischem Gewande (Peplos) mit Kanne und Schale in den Händen gemalt. Offenbar ist sie in Beziehung zu dem Peleiden gedacht: es ist Briseis, die liebliche Tochter des Priesters (oder Königs) von Lyrnessos, die dem Helden als Beute zugefallen ist; des Amtes der Gattin waltend schreitet sie heran, ihrem Herrn einen Labetrunk zu kredenzen.

Mus. Gregor. II T. LVIII (A II T. LXII) 3. Gerhard auserlesene Vasenbilder III T. 184. *Journal of hellenic studies* I T. VI. Vgl. Klein Euphronios² S. 245. Winter jüngere attische Vasen S. 20, 28.

1224 (89) Apulische Prachtamphora mit Volutenhenkeln, Grabscenen.

Das durch Reichtum und Sorgfalt der Ornamente ausgezeichnete Gefäß gehört noch in die Blüteperiode der unteritalischen Malerei (vgl. S. 287). Am Halse sehen wir den jugendlichen Dionysos auf einem von Greifen gezogenen Wagen dahinfahren, ein Satyr mit Fackel eilt voran, eine Mänade mit Thyrsos und Tympanon (Handpauke) folgt im Tanzschritt. Die Mitte des Hauptbildes nimmt ein prächtiges, tempelartiges Grabmonument mit ionischen Säulen und Giebel ein. Auf hohem Unterbau erhebt sich eine Figurengruppe, die weiß gemalt war, also aus Marmor gefertigt zu denken ist. Wie mitunter auf attischen Grabdenkmälern ist eine ruhmreiche That des Verstorbenen dargestellt: ein Krieger, der ein Pferd am Zügel hält, trifft einen vor ihm entfliehenden Jüngling mit seiner Lanze in den Rücken; schmerzvoll beugt sich dieser zurück und legt die Hand auf die tötliche Wunde, das Lanzenpaar ist ihm entsunken, kraftlos hängt der linke Arm mit dem Schilde nieder. Das Grabmal ist außen von sechs in drei Reihen angeordneten Figuren umgeben, welche mit Liebesgaben dem heroisierten Toten ihre Verehrung erweisen. — Die Rückseite zeigt ein einfacheres Grabmal, das nur mit einer ornamentalen Blumenranke geschmückt ist, in ähnlicher Weise von sechs Figuren umgeben.

Aus Ruvo, später in der vatikanischen Bibliothek. Pistolesi il Vaticano descritto III T. 93. Passeri Pict. in vasculis III T. 270 ff.

1225 (90) Amphora mit Strickhenkeln, siegreicher Kitharöde.

Das Hauptbild dieser Vase, die schon dem zweiten Drittel des fünften Jahrhunderts v. Chr. angehört, führt uns in den Kreis der musikalischen Wettkämpfe. Auf einem niederen Bema (Trittsstein) steht ein bekränzter Kitharöde im feierlichen Festgewand; die Linke hält die große Kithara, von der eine geschmückte Decke herabhängt, die gesenkte Rechte das Plektron, den Stab, mit dem

man die Saiten schlägt. Eben hat er seinen Vortrag beendet, mit dem er den Siegespreis errungen; zwei Niken fliegen auf ihn zu und bringen selbst das Opfergerät herbei, mit dem er den Göttern die Dankesspende ausrichten soll. Die schlanke Säule hinter dem Bema ist eine abgekürzte Andeutung des Festbaues, in dem (oder vor dem) die musische Aufführung vor sich geht. — Auf der Rückseite sind in flüchtiger Art drei in Mäntel gehüllte Figuren gemalt.

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV) 3.

1226 (91) Amphora mit Strickenkeln, Orpheus' Tod.

Orpheus, der gefeierte thrakische Sänger, der durch den Zauber seiner Kunst wilde Tiere zähmte und Felsen bewegte, findet seinen Tod durch die thrakischen Frauen, für deren feindselige Erbitte- rung die Sage verschiedenegeartete Gründe berichtet. Das tra- gische Ende des Sängers bildet den Gegenstand unseres Bildes. Mit hochgehobenem Beil stürmt eine Frau auf den zurückweichen- den Orpheus ein, der die Schildkrötenleier in der Rechten hält und die Linke flehend und abwehrend gegen seine Mörderin er- hebt. Auf der Rückseite sehen wir eine zweite Frau, die mit einer Lanze in der Rechten nach dem Kampfplatz eilt; hinter ihr steht ein Mann im thrakischen Nationalkostüm: über dem Chiton trägt er einen schweren Mantel (Zeira), der vorne am Halse zu- sammengehalten ist, auf dem Kopfe eine Mütze aus Fuchspelz (Alopeke).

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV) 1. Gerhard Trinkschalen und Ge- fäße T. J. Vgl. archäol. Zeitung 1868 S. 3 (Heydemann). Ann. d. Instit. 1871 S. 126 (Flasch). Journal of hellenic studies 1888 S. 143 ff. (Harrison). Zur Tracht vgl. 50. Berliner Winckelmannsprogramm 1890 S. 159 (Furtwaengler).

1227 (92) Amphora, Streit um den Dreifuß.

Herakles hat den Dreifuß gepackt und erhebt drohend die Keule gegen Apollon, der ihn eingeholt hat; dieser, lang- lockig und völlig waffenlos, legt, weniger gewaltsam als sein derb zufahrender Gegner, die Rechte auf dessen Schulter und ergreift mit der Linken den Dreifuß an einem Henkelringe. Zwischen die beiden tritt mit schräg gehaltener Lanze Athena, und erhebt, wie erschrocken über Herakles' Heftigkeit, abwehrend die Rechte. — Auf der Rückseite sehen wir einen ‚Komos‘ (vgl. S. 284): ein Jüngling schlendert mit Spitzamphora und Schale dahin, indem er seinen Arm um den Nacken einer eifrig musizierenden Flöten- spielerin legt; ihnen folgt ein leierspielender Jüngling und zieht ein Mädchen mit sich, das in der Linken die Doppelflöte trägt und das Spiel ihres Genossen mit Gesang zu begleiten scheint. Die vorzüglichen Zeichnungen stammen etwa aus der Zeit von 490—470.

Mus. Gregor. II T. LIV (A II T. LVIII), 1. Gerhard Auserles. Vasenbilder II T. 126. Vgl. Welcker alte Denkmäler III S. 284. Overbeck griech. Kunstmythologie IV S. 402, T. XXIV, 8. Hartwig griech. Meisterschalen S. 191.

1228 (93) Amphora, Herakles und Athena.

In naiver Anschaulichkeit wird uns hier das freundschaftliche Verhältnis, das Athena und Herakles verknüpft, vor Augen gestellt. Der Held legt seine Rechte mit gespreizten Fingern in die Hand seiner Schutzgöttin Athena; zwischen beiden steht das vertrauliche Grußwort: Chaire! Glückauf! Auch des Herakles getreuer Kampfgenosse Iolaos wohnt mit dem Helm in der Hand der Begegnung bei. — Die Rückseite zeigt wiederum eine jener prächtigen Komosscenen (s. o.) in feiner Ausführung: zwischen zwei tanzenden Jünglingen, von denen der eine Krotalen (Castagnetten) in Händen hält, schreitet ein bärtiger Mann singend und kitharspielend dahin. Nach Stil und Technik — die Haarkonturen sind noch in Anlehnung an die schwarzfigurige Technik wellig umrissen — gehört das Gefäß zu der älteren Gruppe rotfiguriger Amphoren, deren Hauptvertreter Euthymides ist.

Mus. Gregor. II T. LIV (A II T. LVIII), 2. Vgl. Hartwig griech. Meisterschalen S. 412.

1229 (97) Hydria, Apollons Fahrt über das Meer.

Der Kultsage zufolge weilt Apollon im Winter in der Ferne bei dem mythischen Volke der Hyperboreer an den äußersten Grenzen der Erde; aber mit Frühlingsbeginn kehrt er, den Rufe-
liedern seiner Verehrer folgend, zu seinen griechischen Heiligtümern zurück. Dann erwacht die Natur zu freudigem Leben; 'wiederum sprudelt' — so heisst es in einem schönen Hymnus des Alkaios — 'in silberhellen Fluten der heilige Felsenquell (der Kastalia); Nachtigallen, Schwalben und Cicaden singen das Lob des Gottes.' Die Vase zeigt uns ein Bild aus dieser Wanderfahrt Apollons, das in seiner lebendigen Frische und feinen Anmut sich den liebenswürdigsten Schöpfungen der grossen Schalenmaler würdig anreihet und etwa um 480 entstanden sein wird (vgl S. 286). Der jugendlich gebildete Gott (mit kurzem, hellbraun gemalten Haar, in reicher ionischer Festkleidung, mit Bogen und Köcher auf dem Rücken) sitzt leierspielend auf dem Kessel eines mächtigen, mit Flügeln versehenen Dreifusses, der, von Delphinen umspielt, über das Meer dahinschwebt; in den Fluten, die durch Schattierung mit verdünnter Farbe angedeutet sind, bewegen sich Fische und ein Polyp.

Mus. Gregor. II T. XV (A II T. XXI), 1. Monumenti dell' Instituto archeolog. I T. 46. Lenormant-De Witte Élite céramographique II T. 6. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I S. 102. Vgl. Flasch Polychromie auf Vasenbildern

S. 21. Overbeck griechische Kunstmythologie IV S. 860 T. XX, 12. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2806 ff. (Orusius), 2839 (M. Mayer.).

1230 (99) *Hydria, Thamyris.*

Die Ilias erzählt, daß der thrakische Sänger Thamyris von den Musen, mit denen zu wetteifern er sich vermessen hat, in grausamer Weise bestraft worden sei. Ob hier ein Vorspiel zu diesem Ereignis oder etwa der Sieg, den Thamyris im delphischen Wettkampf errungen hat, zu erkennen sei, ist zweifelhaft. In hügeliger Gegend, die durch weiße Linien markiert ist, sitzt auf einem Felsen Thamyris (die Inschrift nennt ihn Thamyras) in reicher thrakischer Tracht und greift in die Saiten seiner Leier. Vor ihm steht, einen Fuß auf einen Felsen setzend, eine Greisin (die Pythia? oder die Mutter des Sängers?) und hält einen Zweig (als Sangeslohn) zu ihm empor. Links stehen zwei bekränzte Frauengestalten, von dem Gesange sichtlich ergriffen: es sind Musen, deren eine den Namen Choronika, »die Chorsiegerin«, führt. Rechts oben sehen wir über einer ansteigenden Terrainlinie weiße aufgemalte Pflanzen. Die nebenstehende Inschrift: »Euaion ist schön« steht außer Bezug zu der Handlung; der Name begegnet uns auch in anderen sog. »Lieblingsinschriften« (vgl. zu Nr. 1199). Die ganze Komposition verrät in der Art der Gruppierung und der stimmungsvollen Auffassung des Vorganges den Einfluß der Gemälde Polygotischer Richtung (vgl. S. 286) und wird um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein.

Mus. Gregor. II T. XIII (A II T. XIX) 2. Monumenti d. instit. T. II 23. Annali d. Instit. 1835 S. 231 (Panofka); 1867 S. 363 ff. (Heydemann). Böhmische Mittheilungen d. archäol. Institutes III S. 252 (Jatta). Klein Vasen mit Lieblingsinschr.² S. 181.

1231 (101) *Hydria, Raub der Oreithya.*

Boreas, der Gott der Nordstürme, raubt Oreithya, des attischen Königs Erechtheus Tochter, als sie mit ihren Gefährtinnen am Lissos spielt und führt sie durch die Lüfte in seine thrakische Heimat. Hier ist der bärtige beflügelte Gott dargestellt, wie er mit stürmischem Ungestüm Oreithya verfolgt; das geängstigte Mädchen flieht mit einer Blumenranke in jeder Hand zu einem Altar, den ein danebenstehender Lorbeerbaum als Kultstätte Apollons bezeichnet. Nach der andern Seite enteilt erstaunt und erschrocken die Genossin der Verfolgten.

Gerhard auserles. Vasenb. III T. 152, 1 S. 12. Wiener Vorlegeblätter für archäol. Übungen II T. 9, 2. Vgl. Welker alte Denkmäler III S. 144 ff., 186. Ann. d. Instit. 1870 S. 225 (Heydemann).

1232 (102) Hydria, Poseidon und Aithra.

Vielgefeiert in der attischen Sage war die Liebe Poseidons zu Aithra, der Tochter des Pittheus von Troizen, die ihm den Theseus gebar. Auch hier wieder (wie in Nr. 1231) hat der Maler die ‚Liebesverfolgung‘ dargestellt. Poseidon (mit künstlich geordnetem Haar) hält in der Rechten seinen Dreizack und greift mit der Linken nach Aithra (der Name ist ihr beigeschrieben), welche abwehrend die Rechte erhebt und zu entfliehen sucht; in der Linken trägt sie einen großen Arbeits- (oder Blumen-)korb.

Mus. Gregor. II T. XIV (A II T. XX), 1. Gerhard auserles. Vasenb. I T. 12. Lenormant-De Witte Élite céramograph. III T. 5. Overbeck Griech. Kunstmythol. III S. 237 T. XIII 2.

1233 (103) Polychromer Krater, Dionysos' Kindheit.

Dieses wundervolle Gefäß ist wohl das wertvollste Stück der ganzen Sammlung und in vieler Beziehung einzig; es trägt, teils in bloßer Konturenzeichnung, teils in mehrfarbiger Malerei auf einem Überzug von Pfeifenthon eine figurenreiche Komposition, die in ihrer Anlage und Ausführung die hohe Entwicklungsstufe widerspiegelt, welche die athenische Malerei unter dem Einflusse Polygnots und seiner Genossen im zweiten Drittel des fünften Jahrhunderts erreicht hatte. Mit wenigen Farben hat der Maler durch wohlervogenen Auftrag und feine Abstufung eine prächtige Wirkung erzielt. Über das Ganze ist jener Zauber von Innigkeit gegossen, der uns selbst das Beschränkte im Ausdrucke und die Gebundenheit des Vortrags als eine Steigerung des Reizes empfinden läßt. Dargestellt ist die Übergabe des kleinen Dionysosknaben an Seilen und die nysäischen Nymphen, die zu seiner Pflege ausersehen sind. Vorsichtig schreitet Hermes heran und blickt sorgsam auf das in ein Tuch gehüllte Kind, das er in den vorgestreckten Händen dem greisen Heilen entgegenhält. Dieser ist am ganzen Körper mit weissen (modern übermalten) Zotteln besetzt, in der Art, wie der Papposeilen im Theater dargestellt wurde; er sitzt auf einem epheumrankten Felsblock, hält in der Linken einen Thyrsos mit einer Bekrönung von Epheublättern und streckt die Rechte zum Empfang seines kleinen Schutzbefohlenen vor, der neugierig nach dem neuen Pfleger umblickt. Der Kopf des Kindes ist wie der eines Erwachsenen gebildet; erst sehr spät hat die griechische Kunst gelernt, kindliche Gesichtsformen der Natur entsprechend wiederzugeben. Hinter Seilen steht eine Nymphe in Chiton und Nebris und sieht, vornübergelehnt, teilnahmsvoll zu; ihr entspricht eine zweite Nymphe auf der andern Seite, die auf einem überwachsenen Felsen sitzt und einen Epheuzweig in der Linken hält. Auf der Rückseite

des Gefäßes sehen wir einen Dreiverein anmutiger Mädchen-gestalten; wir könnten sie sowohl Nymphen als Musen nennen, da ja diese Wesen in der Auffassung des Volksglaubens wie der Kunst in älterer Zeit nicht streng geschieden werden. Doch wird hier in Rücksicht auf das Hauptbild die erstere Bezeichnung festzuhalten sein. Die in der Mitte sitzende Nymphe spielt auf der Leier, ihr gegenüber steht die Genossin mit der Lyra in der gesenkten Rechten, während die dritte ganz in ihren Mantel gehüllt sich zum Tanze vorzubereiten scheint.

Aus Vulci. Mus. Gregor. II T. XXVI (A II T. XXXI) 1. Vgl. Flasch Polychromie der Vasen S. 59. Rayet-Collignon Histoire de la céramique grecque S. 223. Heydemann Dionysos' Geburt und Kindheit S. 24. Arch. Anzeiger 1891, S. 69 (Furtwaengler).

1234 (104) Hydria, Zeus und Ganymedes.

Bekannt ist die Erzählung, daß Ganymedes, Sohn des Tros, der schönste aller sterblichen Menschen, von einem Adler emporgetragen ward, um Mundschenk der Götter zu werden. Der ältern Sage gemäß entführt Zeus selbst den schönen Knaben, zu dem er in Liebe entbrannt ist; diese Version liegt auch hier zu Grunde. Der Götterkönig, mit dem Scepter in der Linken, verfolgt mit verlangend vorgestreckten Armen den Ganymedes, der in der Rechten sein Kinderspielzeug, Reif und Treibstäbchen, hält, während er im linken Arm, halb unter dem Himation verborgen, einen Hahn, eine für Epheben übliche Liebesgabe, die er wohl von Zeus empfangen hat, trägt.

Passeri II T. 156. Mus. Gregor. II T. XIV (A II T. XX), 2. Lenormant-De Witte Élite céramograph. I T. 18. Overbeck griech. Kunstmythologie II S. 515 ff. T. 8. Ann. d. Instit. 1876 S. 50 (Körte). Röm. Mittheil. d. arch. Inst. II S. 210 (v. Duhn).

1235 (106) Hydria, Hektors Tod.

Die Art, wie das Schulterbild, das in Komposition und Stil vollkommen den Schalenbildern des Duris entspricht (vgl. S. 286), den berühmten Zweikampf des Achilleus und Hektor veranschaulicht, ist äußerst lehrreich für das Verhältnis der künstlerischen Darstellungen zum Epos. Bei dem Kampfesvorgang, der in allen seinen Einzelheiten von der Schilderung im 22. Buche der Ilias abweicht, ist außer Athena, die aufmunternd neben Achilleus steht, neben Hektor auch Apollon noch gegenwärtig; er ist im Begriffe sich vom Kampfplatze zu entfernen, wie ja auch in dem Epos der Unterliegende von seinem Schutzgott verlassen wird; aber gleichzeitig hebt er in der Rechten drohend einen Pfeil gegen Achill — jenen Pfeil, der einst durch Paris' Hand den Peleiden am skäischen Thore töten soll. So sucht das Bild in

andeutender Kürze dem Geist und Gesamthalt des Epos gerecht zu werden, ohne dessen einzelne Worte illustrieren zu wollen. Vgl. n. 1287.

Mus. Gregor. II T. XII (A II T. XVIII), 2. Gerhard auserles. Vasenbilder III T. 202, 1 u. 2. Vgl. Sitzungsberichte d. Münchener Akademie 1868 S. 76 (Brunn). Jahrbücher für Philologie, Supplementband XI S. 515f. (Luckenbach). Archäol. Zeit. XL 1882 S. 21 (P. J. Meier).

1236 (113) **Sog. Stamnos, Zeus und Aigina.**

Wieder sehen wir Zeus in der Verfolgung eines Mädchens, zu dem er in Liebe entbrannt ist. Diesmal ist es, wie der beigeschriebene Name lehrt, Aigina, die Tochter des phliasischen Königs Asopos. Mitten im Kreise ihrer Schwestern, die nach beiden Seiten auseinanderstieben, hat der Gott sie überrascht. Der Revers zeigt uns, wie die geäugstigten Mädchen ihrem greisen Vater Asopos die erschreckende Botschaft bringen; ähnlich pflegen in Bildern des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis die Nereiden, die zu ihrem Vater eilen, dargestellt zu werden.

Mus. Gregor. II T. XX (A II T. XXVI), 1. Braun antike Marmorwerke I T. 6. Overbeck griech. Kunstmythologie II S. 400.

1237 (115) **Stamnos, Amazonenkampf.**

Während die ältere Kunst mit Vorliebe die Amazonen nach Art schwerbewaffneten Fußvolkes im Kampfe gegen Herakles darstellte, hatte um 460 Mikon in der großen Stoa am athenischen Markte im Kampf der Amazonen gegen die Athener die ersteren noch ionischer Anschauung als kühne Reiterinnen gemalt; aus dieser Komposition, die alle folgenden Darstellungen des Mythos entscheidend beeinflusst hat, ist auch die Gruppe einer zu Pferde sitzenden Amazone in skythischer Tracht (der Königin?) entlehnt, die mit ihrer Lanze auf zwei Jünglinge eindringt. Der eine, in dem wir wohl Theseus erkennen dürfen, ist nackt, nur mit Schwert, Schild und Helm ausgerüstet, der andere ist als ein untergeordneter Genosse mit Chlamys, Stiefeln und Hut bekleidet und erhebt einen Stein in der Rechten. Vgl. die Gefäße n. 128, 131. Die Rückseite zeigt einen bärtigen Mann in thrakischem Kostüm zwischen zwei Frauen, weist also auch in jene nordischen Landschaften, in denen die Amazonen ihre Heimat haben sollten.

Mus. Gregor. II T. XVIII (A II T. XXIII) 1. Gerhard auserles. Vasenb. III T. 164. Benndorf Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 142 Fig. 134. Vgl. Klügmann die Amazonen in Litteratur und Kunst S. 46. 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 156 (Furtwaengler). N. 128 und n. 131: Mus. Gregor. II T. XXIV (A II T. XXIX), 2 und II T. XX (A II T. XXVI), 2.

1238 (117) **Apulische Prachtamphora mit Volutenhenkeln, Orestes in Delphi.**

Das Halsbild der Vorderseite zeigt Artemis auf einem von zwei Rehen gezogenen Wagen, das Hauptbild am Rumpfe des

Gefäßes den Muttermörder Orestes, der vor den Verfolgungen der Erinyen im Heiligtum von Delphi Schutz sucht; er kniet auf dem Altar, neben dem ein Lorbeerzweig emporsprießt. Rechts lehnt Apollon an einem Pfeiler und scheint an den Verfolgten beruhigende Worte zu richten. Links oben steht Athena, durch welche die endgiltige Freisprechung des Orestes in Athen erwirkt wird. Ihr zugewendet ist Nike mit einem Palmwedel in Händen; sie sitzt oberhalb Orestes und deutet so dessen zukünftige Freisprechung durch Athenas Hilfe an. Rechts oben entweicht eine Erinyes (ähnlich der Artemis in der Tracht einer Jägerin) und wendet feindselig und erschrocken den Kopf nach Athena. Deutlich giebt die Gruppierung der Figuren dieselbe Auffassung der Sage wieder, welche durch das Drama seit dem Vorgang des Aischylos herrschend geworden war. — Der Hals der Rückseite ist mit einem Brustbild des Helios, der Rumpf mit einer dionysischen Scene geschmückt.

Aus Neapel; dann in der vatikanischen Bibliothek. Visconti *Atti dell' accademia Romana di archeologia* II S. 601 ff. Raoul-Rochette *Monuments inédits* T. 38. Overbeck *Gallerie heroischer Bildwerke* T. XXIX, 8 S. 711. *Archäol. Zeit.* XVIII 1860 T. 137, 4 S. 54 ff. Vgl. *Arch. Zeit.* XLII 1884 S. 285 (Wernicke).

1239 (118) Unteritalischer Krater, Europa.

Hier ist jene Version der Sage befolgt, nach welcher Zeus zur Entführung der Europa einen Stier entsendet hat. Europa faßt mit beiden Händen nach dem Kopf des Tieres, um ihn zu streicheln, während eine Spielgenossin sich mit Geberden des Staunens entfernt. Oberhalb des Stieres schwebt ein Eros mit Liebesgaben (Spiegel und Leiter), rechts sitzt Aphrodite mit Spiegel und Schmuckkästchen, links Zeus selbst mit langem Scepter und Schale. — Auf der Rückseite sehen wir einen Jüngling und eine Frau neben einem Grabstein.

Aus der Sammlung des Cardinals Gualtieri, dann in der vatikanischen Bibliothek. Montfaucon *L'antiquité expliquée Supplém.* III T. 34. Passeri *Picturae Etrusc. in vasculis* I T. 1—3. D'Hancarville *Antiquités étrusq.* II T. 41. Dubois-Maisonneuve *Introduction à l'étude des vases* T. 65. Overbeck *griech. Kunstmythologie* II S. 437 T. VI, 13.

1240 (119) Apulischer Krater, Paris und Helena. (?)

Des Paris Erscheinen in Sparta und seine Begegnung mit Helena ward von den Malern der spätern Zeit in mannigfaltiger Weise dargestellt. Hier sehen wir Helena nachlässig an einen Pfeiler gelehnt im Gespräch mit Paris, der durch die phrygische Mütze gekennzeichnet ist; über ihm sitzt ein Eros mit einem Kranz in der Linken, links oben Aphrodite mit dem Fächer. Links unten steht Pan, vor dem ein Rehkalb sich befindet, rechts

sehen wir in halber Höhe einen Satyr, Gottheiten von Feld und Wald, deren Anwesenheit uns verrät, daß die Begegnung der beiden Liebenden im Freien zu denken ist. — Bei dem Mangel klarer Kennzeichen sind freilich auch andere Deutungen des Bildes möglich: man hat die Frau an dem Pfeiler auch als Oinone, die frühere Geliebte des Paris, erklärt; andere haben darin Aphrodite erkannt, die vor dem Urteilspruch Paris für sich zu gewinnen sucht oder in ihm die Liebessehnsucht nach Helena nährt, wobei dann die Frau mit dem Fächer als Peitho oder aber als Helena, als der in der Ferne dem Paris winkende Preis, gedeutet wird. — Die Rückseite des Gefäßes zeigt eine bakchische Scene in der gewöhnlichen Manier dieser Vasenklasse.

Aus der Sammlung Gualtieri. Montfaucon *Supplément de l'antiquité expl.* III T. 82. Passeri *Picturae in vasculis* I T. 15 f. Pistolesi II *Vaticano descritto* III T. 100. Inghirami *Pitture di vasi* II T. 171. D'Hancarville *Vases d'Hamilton* IV T. 24. Millingen *Vases grecs* (Reinach *Bibliothèque des monum. figurés* II) T. 43. Vgl. Welcker *alte Denkmäler* V S. 437. *Sitzungsberichte der Münchener Akademie* 1868 S. 61 (Brunn). Roscher *Lexikon der Mythologie* I S. 1962 (Engelmann).

1241 (120) **Glockenförmiger campanischer Krater, Schauspieler-Symposion.**

Auf einer Kline sind drei Jünglinge zum Symposion gelagert, zwei davon sind mit dem Kottabosspiel beschäftigt, bei dem es gilt, die Neige des Trankes aus der Schale nach einem Ziele zu schleudern. Diesem Spiele dient der hohe Ständer links, auf dessen Spitze oben ein Schüsselchen aufgelegt ist; es soll von der emporgeschleuderten Neige des Weines getroffen werden und klingend herabfallen. Links steht ein flötenspielendes Mädchen, rechts der Knabe, der das Amt des Mundschenken verwaltet, vor der Kline steht ein Tisch, auf dem Kuchen liegen. Auf dem Boden liegt rücklings ein kleinergebildeter, bärtiger Mann, im Typus eines Seilens, gekleidet in ein zottiges Tricotgewand und Fell, wie es die Seilene des Theaters zu tragen pflegten. Oben hängen an Epheuguirlanden drei Masken, die links ist deutlich als Komödienmaske eines bärtigen Mannes (Sklaven?), die mittlere als weiblich, die rechts als Greisenmaske charakterisiert. Wir dürfen also die Jünglinge wohl als Schauspieler ansehen, die vielleicht eben eine erfolgreiche Aufführung mit einem Zechgelage feiern. Die Rückseite zeigt uns Dionysos mit Seilenen und Mänaden. — Die Vase giebt ein gutes Beispiel für die polychrome Malerei der jüngeren unteritalischen Vasen; sie mag aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. stammen.

Winckelmann *monumenti antichi inediti* (1825) T. 200 S. 261. Dieterich *Pulcinella* (1897) S. 202.

1242 (121) Unteritalischer Krater, Komödiendarstellung.

Das Bild giebt in voller Kostümtreue eine Scene aus einer jener parodistischen Possen (Phlyakendramen) wieder, die im dritten bis zweiten Jahrhundert in Unteritalien, besonders in Tarent im Schwang waren. Aus dem Fenster des Oberstockes sieht eine reichgeschmückte Frau heraus und spricht mit Zeus, der eine lange Leiter herbeiträgt, um durch das Fenster einzusteigen; er ist spitzbärtig, alt und häßlich von Gesichtsformen, trägt nach der Art der Possenschauspieler ein ausgepolstertes, weißes Gewand (das sogenannte Somation), rotbraune Ärmel und Hosen und auf dem Kopfe einen hohen Aufsatz, der selbst wieder wie eine Parodie des königlichen Diadems erscheint. Rechts steht Hermes, in ähnlicher Weise ausstaffiert, mit Petasos und Kerykeion und hält eine Lampe zum Fenster empor — er leuchtet seinem Herrn bei dem nächtlichen Liebesabenteuer. In der Frau, der das Unternehmen gilt, dürfen wir Alkmene erkennen, welcher sich — nach der geläufigen Sage — Zeus in Gestalt ihres Gatten Amphitryon naht. Wenn hier der greise Götterkönig in eigener Gestalt erscheint, so liefse sich das aus einer Freiheit des Zeichners erklären, der anderweitig die Personen nicht genügend kenntlich machen konnte. Wahrscheinlicher aber ist, daß das parodistische Drama, das der Maler im Auge hatte, statt des verkleideten den wirklichen Zeus bei diesem Abenteuer vorführte. Ein Drama Amphitryon ist für den tarentinischen Dichter Rhinthon (um 300 v. Chr.) bezeugt.

Winckelmann Monum. inediti II T. 190. Mus. Gregor. A II T. XXXI. Vgl. Jahrbuch d. d. archäol. Institutes I S. 276 (Heydemann), wo die übrige Litteratur verzeichnet ist. Völcker Rhintonis fragmenta (Halle 1887) S. 19.

1243 (124, 125) Apulische Amphoren mit Stangenhenkeln.

Die beschaulichen Gruppen von jungen Kriegern und Frauen erregen mehr als durch die gleichgiltigen Situationen, die sie veranschaulichen, unser Interesse durch die getreue Darstellung von Tracht und Sitten der halbgräciisierten Bewohner Süditaliens im vierten und dritten Jahrhundert v. Chr. Vgl. die Amphora n. 182.

N. 125: Pistolesi il Vaticano descritto III T. 98, 1. N. 182: Pistolesi III T. 98, 2 u. 3. Millin Peintures de vases II (Reinach Bibliothèque des monum. figurés II) T. 69.

1244 (127) Apulische Prachtamphora mit Volutenhenkeln, Triptolemos; Grabscene.

Der Hals der Vorderseite ist mit reichem Rankenwerk verziert, aus dem ein Kopf mit phrygischer Mütze hervorwächst. Das Hauptbild stellt die Ausfahrt des Triptolemos in reicher Ausfüh-

lichkeit vor Augen. Demeter mit einer großen Fackel im linken Arm übergibt dem jugendlichen Heros von Eleusis, der in ihrem Auftrag das Saatkorn in aller Welt verbreiten soll, die Ähren. Der mit Flügeln versehene Wagen des Triptolemos wird von zwei gewaltigen Schlangen gezogen, deren eine von einer Hore (oder Nymphe) getränkt wird. Hinter Demeter steht eine Frau mit Fackel, vermutlich Hekate, die hier als Begleiterin und Dienerin der Demeter erscheint. Oben lagert Zeus mit dem Adlerscepter, vor ihm steht Hermes, der nach dem Willen des Götterkönigs Triptolemos bei seinen Fahrten geleiten wird. Rechts sehen wir eine bekränzte Frauengestalt, in der wir Kore-Persephone erkennen dürfen, im Gespräche mit einer zweiten Hore, die ihr eine Blumenranke entgegenhält. — Die Rückseite zeigt ein säulengetragenes Grabmonument (mit der Figur eines Jünglings und seines Jagdhundes), umgeben von Frauen und Jünglingen, welche Totengaben in Händen tragen.

Aus dem Besitze des Fürsten Poniatowski in die vatikanische Bibliothek gelangt. Visconti *Opere varie* II T. 1. Pistolesi *il Vaticano descritto* III T. 64. Arneth *Gold- und Silbermonumente* zu Wien Beilage 1. Millin *Peintures de vases* T. 31 f. (Reinach *Bibliothèque des monuments figurés* II S. 62, wo die übrige Litteratur verzeichnet ist.) Overbeck *griech. Kunstmythologie* III, 4 T. XVI, 5 S. 552.

1245 (130) **Stamnos, Troilos.**

Troilos, Priamos' jüngster Sohn, hat in Begleitung seiner Schwester Polyxena, die Wasser an der Quelle vor der Stadt zu holen geht, ein Paar Pferde zur Tränke geführt; da wird er von Achilleus, der im Hinterhalt lauerte, überfallen. Troilos reitet, das Handpferd mit sich führend, so rasch er kann, aber der laufberühmte Achilleus ist dicht hinter ihm und streckt schon den Arm vor, um ihn zu haschen. Polyxena entflieht nach der anderen Seite, ihren Händen ist die schlanke Kanne entfallen, die vor den Pferden liegt. — Auf der Rückseite drei »Mantelfiguren« (Jüngling zwischen Mann und Frau).

Mus. Gregor. II T. XXII (A II T. XXVII), 1. Vgl. Welcker *alte Denkmäler* V S. 458. Klein *Euphronios*² S. 228 ff.

1246 (132) **Stamnos, Eos.**

Ähnlich wie Helios auf einem Viergespann dahinfahrend gedacht wird, so lenkt hier Eos, die geflügelte Göttin der Morgenröte, mit Kentron und Zügel ein Viergespann feurigsprengender Rosse. Den Pferden sind zwei Namen beigeschrieben (Phaethon und Kaloros?). Im Hintergrund steht auf einer Säule ein Dreifuß, der vielleicht den Eingang des Olympos oder die Grenzmarke

des Himmelsgewölbes bezeichnen soll. Auf der Rückseite sehen wir eine Mainade zwischen zwischen zwei Satyrn.

Mus. Gregor. II T. XVIII (A II T. XXIII), 2. Gerhard auserles. Vasenbilder II T. 79. Lenormant-De Witte *Élite céramograph.* II T. 109 A. Vgl. Welcker alte Denkmäler V S. 482*. Knapp Nike in der Vasenmalerei S. 54. Furtwaengler Sammlung Sabouroff T. 63.

1247 (183) Hydria, Apollon und Musen.

Über die Schulter dieses prächtigen Gefäßes ist bandartig das von feinen Ornamentstreifen umrahmte Bild gelegt. Neben einem niederen Bäumchen steht Apollon mit der siebensaitigen Leier, umgeben von sechs Musen, die in ruhigen Gesprächen miteinander zu verkehren scheinen; eine hält eine Doppelflöte, zwei andere haben Lyren in Händen. Noch werden in dieser Periode die Musen als vornehme, würdevolle Frauengestalten dargestellt; noch sind die einzelnen Individualitäten durch Namen und Attribute nicht geschieden; auch die Neunzahl, die schon in der alten theogonischen Poesie festgestellt war, ist in der volkstümlichen Vorstellung noch nicht allgemein zur Geltung gelangt.

Mus. Gregor. II T. XV (A II T. XXI), 2.

1248 (184) Amphora mit Strickhenkeln, Hektors Abschied.

Hektor in voller Rüstung hält die Schale der jugendlich gebildeten Hekabe entgegen; sie gießt eben aus einer Kanne die Spende zu Boden. Links steht der greise König Priamos mit dem Krückstocke in der Linken. Er hebt die Rechte schmerzbewegt zum Gesichte (das dem Beschauer zugekehrt ist); in trübem Sinnen hat er sich von dem Anblick des Sohnes weggewendet, als ahnte er dessen nahes Ende. Den einzelnen Figuren sind die Namen beigeschrieben, bei Hektor steht »schön ist Hektor«. Zweifellos ist es Hektors letzter Abschied, den der Maler hier im Sinne hatte, ohne sich doch im einzelnen an die berühmte Erzählung der Ilias zu halten. Er hat ohne weiteres die geläufigen Typen der Abschiedsszenen verwendet und so auch der spendenden Frau die mädchenhafte Jugendlichkeit belassen, die für die Trägerin des beigesetzten Namens wenig passend ist. Allein die traurig sinnende Gestalt des Greises entspricht so vollkommen der Situation des Priamos, daß wir ohne Widerstreben dem Winke der Beischriften folgen und in dem Bilde einen stimmungsvollen Abglanz der ergreifenden Dichtung erkennen. — Weniger sorgfältig ist das Bild der Rückseite ausgeführt. Ein bärtiger Mann mit kahlem Vorderhaupte steht, auf hohen Krückstock gestützt, zwischen zwei Frauen.

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV), 2. Gerhard auserles. Vasenbilder III T. 189. Vgl. Sitzungsber. der Münchener Akademie 1868 S. 76 (Brunn). Jahr-

bücher f. Philologie, Supplementband XI S. 552 (Luckenbach). Winter jüngere attische Vasen S. 27.

1249 (136) Schlauchförmige Amphora, Siegespende.

Die Amphora (eine sog. Pelike) ist schon im Altertum gebrochen gewesen und durch drei Bronzeklammern wieder zusammengeffickt worden. — Auf der Vorderseite sehen wir Nike (inschriftlich bezeichnet) mit einem Kerykeion in der Linken, wie sie einem vollgerüsteten Krieger, dem der Name Skeparnos beigeschrieben ist, aus ihrer Kanne die vergoldete Schale vollschenkt. Er ist dadurch, daß ihm die Siegesgöttin selbst den Labetrunk kredenzt, von dem den Göttern die Dankesspende gebracht werden soll, als Sieger im Kampfe gekennzeichnet. Rechts steht ein greiser Mann — Oinys, d. i. Oineus, lautet sein Name —, offenbar der Vater des Skeparnos. Auf der Rückseite ist ein bärtiger Mann zwischen zwei Frauen dargestellt, deren eine ein Schwert, die andere einen Helm in Händen hat.

Mus. Gregor. II T. LXIII (A II T. LXVII), 2. Ein fast identisches Exemplar, aber mit anderen Namensbeischriften, im Britischen Museum (Catalogue III E 379) bei Gerhard auserles. Vasenbilder II T. 150.

Achtes Zimmer.

In diesem Saal fesselt die glänzende Schalensammlung vor allem unsere Aufmerksamkeit; außerdem haben hier noch Gefäße aller Formen und Zeiten ihren Platz gefunden; die Vasen der älteren Epochen sind rechts, die jüngsten (etruskischer Fabrik) links vom Eingang aufgestellt. In den Ecken des Saales stehen auf erhöhten Konsolen vier hohe, überreich geschmückte apulische Amphoren (vgl. S. 287), darunter (in der vorderen Ecke links) ein besonders hervorragendes Exemplar mit einer figurenreichen Darstellung des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis (als Hauptbild), einem umlaufenden Fries von Seetieren und einem zweiten Fries von Jünglingen und Frauen, die allerlei Toilettengegenstände in Händen halten. Sehr ähnlich in Form und Dekoration ist die Amphora in der hinteren Ecke links mit der Darstellung von Europa und dem Stier.

Die Thetisvase: Passeri Picturae in vasculis I T. 8—10. Pistolesi il Vaticano descritto III T. 89 f. Millingen Ancient uned. monum. I T. 10. Overbeck Gallerie her. Bildwerke S. 190 T. VII 8. — Die Europavase: Passeri I T. 4—6. Pistolesi III T. 91 f. Overbeck Kunstmythologie II S. 436 T. VI 15

An der Längswand des Saales:

1250 Kopien von Wandgemälden eines Vulcenter Grabes.

Diese hier in Kopien ausgestellten Gemälde, welche die Wände eines 1857 von Alexander François bei Vulci aufgedeckten Grab-

gemaches schmückten und jetzt in Rom in dem Museo Torlonia (alla Lungara) aufbewahrt werden, gehören zu den interessantesten Überresten der etruskischen Malerei. Die im Folgenden mit I—IV bezeichneten Bilder befanden sich an der linken Seite des Gemaches, die Bilder VII—XII an den entsprechenden Wandflächen der rechten Seite. Sie waren teils durch Thüren von einander getrennt, teils stießen sie an Wandecken aneinander. Links zunächst vom Eingang waren Bilder aus dem troischen und thebanischen Sagenkreis angebracht: I. der lokrische Aias (*Aivas*), Sohn des Oileus, der die zu Füßen der Götterstatue geflüchtete Cassandra (*Casntra*) hinwegzureißen im Begriff ist, II. der greise Phoinix, III. Nestor, IV. der wechselseitige Brudermord der Söhne des Oidipus, Eteokles und Polyneikes, V. und VI. das grausame Totenopfer, das Achilleus an dem Scheiterhaufen seines Freundes Patroklos bringt (Ilias XXI, 22; XXIII, 175 f.); in Gegenwart von Agamemnon (*Achmemrun*) stößt Achilleus (*Achle*) soeben einem der gefangenen Trojaner (*Truials*) das Schwert in die Brust; der Schatten des Patroklos (*hinhial Patrukles*) in Erscheinung und Ausrüstung von einem Lebenden nicht verschieden, ist anwesend; neben ihm ein weiblicher Dämon mit ausgebreiteten Flügeln (*Vanth*, eine Todesgöttin?), während auf der anderen Seite von Achilleus der etruskische Charon (*Charu*) mit dem Hammer auf der Schulter seine Opfer erwartet; Aias der Telamonier und Aias, Sohn des Oileus (*Aivas Tlamunius* und *Vilatas*) schleppen jeder noch einen nackten Gefangenen zur Schlachtung herbei.

Diesen Szenen des griechischen Epos entsprachen nun an den Wänden der anderen Seite Bilder aus der etruskischen Überlieferung. Auf den Bildern VII und VIII (den Gegenstücken zu V und VI) sehen wir zunächst einen Gefangenen, Caeles Vibenna (*Caile Vipinas*), dessen Bande Mastarna (*Macstrna*) durchschneidet. Wie diese Befreiung möglich ward, zeigen die benachbarten Gruppen: drei unbärtige Männer, von denen nur einer gerüstet ist, wohl die Wächter jenes Gefangenen, werden von drei bärtigen Kriegern niedergestochen; allen sind Namen beigeschrieben. Einer der Sieger ist als *Ave Vipinas* bezeichnet, offenbar der Bruder des durch Mastarna befreiten Caeles. Fraglich ist, ob wir auch noch das Bild IX auf der anstoßenden Wandfläche, das ein Gegenstück zu dem thebanischen Brudermord (IV) bildet, auf das gleiche Ereignis beziehen dürfen. Wir sehen hier den Marce Camitlnas, der sein Schwert aus der Scheide zieht, um damit dem auf dem Boden knieenden Cneve Tarchu Rumach (d. i. wohl Cnaeus Tarquinius Romanus) den Todesstoß zu geben. Wir kennen aus der etruskisch-römischen Überlieferung diesen Caeles Vibenna und seinen Bruder als etruskische Nationalhelden, die aus Vulci stamm-

ten und daher in einem Vulcenter Gemälde wohl verherrlicht werden durften; Caeles soll zuletzt nach Rom übersiedelt sein auf den Mons Caelius, der von ihm den Namen erhielt. Als seinen treuesten Kampfgenossen nennt die Sage den Mastarna, den eine etruskische Überlieferung, wie wir durch eine Rede des Kaisers Claudius wissen, mit dem sagenhaften römischen König Servius Tullius, den Nachfolger des Tarquinius Priscus, identifizierte. Man hat auf Grund dieser Nachricht das Bild IX (Ermordung des Cneve Tarchu) mit VIII (der Befreiung des Mastarna) zu einer einheitlichen Darstellung zusammenzufassen und dahin zu erklären versucht, daß gelegentlich eines Überfalles von Rom, den Vibenna zur Befreiung des Mastarna unternommen habe, der römische König Tarquinius getötet worden sei und danach Mastarna als Servius Tullius die Herrschaft angetreten habe. Allein gegen eine derartige Ausdeutung der Vulcenter Bilder sprechen, auch wenn man die Zusammengehörigkeit der Bilder und die sprachliche Gleichsetzung von Tarchu Rumach und Tarquinius Romanus für richtig hält, mancherlei Bedenken. Der römische König führt in der Überlieferung den Vornamen Lucius, der Tarchu unseres Bildes, der in keiner Weise als König gekennzeichnet ist, heißt Cneius, und die Berichte, die von Vibenna erzählen, wissen nichts von einem Kampfe gegen den römischen König, sondern nur von seiner friedlichen Übersiedelung nach Rom. Es ist daher sehr wohl möglich, daß *Cneve Tarchu* irgend ein anderes Mitglied der Tarquinier-Familie ist und das dargestellte Ereignis auf etruskischem Boden sich abgespielt hat.

Das Wandbild X (das dem Bilde III gegenüberliegt) zeigt uns einen vornehmen, lorbeerbekränzten Etrusker, dessen Mantel mit eingestickten Figuren von Waffentänzern verziert ist. Die Beischrift nennt ihn *Vel Saties*, er war wohl ein besonders vornehmes Mitglied der in dem Grabe bestatteten Familie (vielleicht der Stifter der Wandgemälde). Neben ihm kniet ein Knabe (*Arnze*), der einen Vogel an einer Schnur hält. Auf der nächsten Wandfläche XI befand sich ein jetzt zerstörtes Bild einer vornehmen Frau, vermutlich der Gattin des *Vel Saties*. Dann folgte (als Gegenstück zu Bild I rechts vom Eingang) noch eine Darstellung (XII) von Amphiaraios und Sisypnos, die in der Unterwelt vereinigt gedacht sind.

Die Gemälde, in denen griechische Formen und Motive in den Dienst etruskischer Auffassung gestellt sind, werden kaum vor dem Ende des vierten Jahrhunderts entstanden sein (vgl. die Wandgemälde in Saal XI). In der Auswahl der Szenen zeigt sich der gleiche Hang zu grausen, blutigen Stoffen, den auch die Reliefs der Aschenurnen und die etruskischen Sarkophage zeigen.

Monumenti d. Instit. VI T. 31 u. 32. Noël des Vergers L'Étrurie et les Étrusques III T. 21—30 S. 47 ff. R. Garruci Tavole fotografiche delle pitture Vulcenti (Dissertazioni archeologiche II S. 57 ff.). Vgl. Bull. d. Instit. 1857 S. 113 ff. Annali 1859 S. 353 ff. (Braun). Dennis Cities and cemeteries² II S. 503 f. Corssen Sprache der Etrusker I S. 278 T. VIII. Deecke etrusk. Forschungen 3 S. 246 f., 7 S. 45. Gardthausen Mastarna oder Servius Tullius S. 29 ff. Bursians Jahresberichte f. d. Fortschritte d. klass. Altertumswiss. 32 1882 S. 382 (Deecke). Martha l'art étrusque S. 395 f. Atti della r. accad. di Torino XXXII 1896/97 S. 700 f. (Pascal). Arch. Jahrbuch 1897 S. 55 (G. Körte). 1899 S. 45 (Petersen). Rhein. Museum LIII S. 596 (Münzer). — Die Rede des Kaisers Claudius (auf einer in Lyon gefundenen Bronzetafel) Corp. Inscript. Lat. XIII 1668.

Wir beginnen die Betrachtung der einzelnen Vasen links, der Nummerfolge entsprechend, die hier allerdings der chronologischen Anordnung gerade zuwiderläuft.

1251 (144) Schale, Entführung der Persephone.

Im Innenbild sehen wir Pluton, der Persephone umschlungen hat und hinwegträgt. Eigentümlich ist der in vergoldeten Reliefbuckeln aufgesetzte Schmuck (Stirnband bei Pluton; Diadem, Ohringe, Halsgehänge, Armband mit Granatäpfeln bei Persephone). Wie das Symbol der Granatäpfel, so bestätigen auch die Aufsenbilder die Deutung auf Pluton. Hier thront der Herrscher der Unterwelt mit Diadem und einem aus Granatäpfeln bestehenden Armband geschmückt, mit einem Scepter in der Linken. Vor ihm steht ein Jüngling, der ihm auf der einen Aufsenseite eine Granatblüte — auf der anderen eine Granatfrucht — überreicht, während ein zweiter Jüngling dem Pluton einen Kranz aufs Haupt zu legen im Begriff ist. Die Schale verrät in Zeichnung und Kostüm ihren nichtattischen Ursprung, sie wird in einer griechischen Fabrik Mittelitaliens im vierten Jahrhundert verfertigt sein.

Mus. Gregor. II T. LXXXIII, 2. Overbeck Kunstmythologie III, 4 T. XVIII, 12 S. 594. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 826, 50. Förster Raub der Persephone S. 234 f.

1252 (152) Schale, Triptolemos.

Das Innenbild, welches uns wiederum den jugendlichen Triptolemos — der Name ist beigeschrieben — auf seinem Flügelwagen zeigt, ist in sorgfältiger freier Zeichnung (die auch weisse Farbe verwendet), die Aufsenseiten dagegen, die einerseits Nike, andererseits einen Fackelträger zwischen je zwei Jünglingsfiguren vor Augen stellen, sind mit grosser Flüchtigkeit ausgeführt (Ende des fünften Jahrhunderts).

Mus. Gregor. II T. LXXVI (A II T. LXXX), 2. Gerhard auserles. Vasenbilder I T. 45. Lenormant-De Witte Élite céramograph. III T. 46. Overbeck Kunstmythologie III 4 S. 500 T. 15, 8.

Auf einem Steine sitzt, ganz in einen Mantel gehüllt, aus dem nur ein Krückstock hervorragt, ein Männlein mit verkümmertem Körper und übermäfsig grossem Kopf. Das Gesicht ist von absichtlich betonter Häfslichkeit, die Nase ist lang und krumm, das Haar fällt vorn und hinten in glatten, straffen Strähnen herab; die runzeligen Brauen, der grobe Backenbart, der spitzvorspringende Kinnbart vervollständigen das Bild eines Mannes, der sein von der Natur vernachlässigtes Äufere durch eigene Nachhilfe zu verbessern oder zu verhüllen verschmäht — er hat andere Interessen. Mit neugieriger Aufmerksamkeit blickt er auf sein Gegenüber: einen Fuchs, der mit eingezogenem Schweif aufrecht auf einem Felsen sitzt und die Vorderpfote im Gespräche gestikulierend erhebt. Offenbar sind wir im Bereiche der Tierfabel, die auch auf griechischem Boden schon den Fuchs als Chorführer unter den Tieren kennt; der mißgestaltete Mann aber ist kein anderer als Aisop, der sagenhafte Begründer griechischer Fabeldichtung. Vgl. oben S. 25 n. 799.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 2. O. Jahn archäol. Beitr. T. 12, 2 S. 434. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 828. Keller Tiere d. klass. Altertums S. 184.

Pluton mit struppigem Haar und kurzem Bart fährt mit der reichgeschmückten Persephone auf feurigem Viergespann dem Hades zu. Unter den Pferden erscheint, nur mit dem Oberleibe über der Erde hervorragend, ein bärtiger Mann, der mit Rundhut und Heroldsstab ausgerüstet ist und zu dem Viergespann emporblickt — er geleitet den Herrn der Unterwelt hinab. Da Persephone, reich geschmückt und bekränzt, ohne Sträuben neben Pluton steht, so scheint hier nicht ihre erste Entführung, sondern ihre alljährlich dem olympischen Vertrag gemäß im Herbst erfolgende Heimführung (Katagoge) dargestellt. Wie schon in diesem Bild mancherlei un griechische Eigentümlichkeiten auffallen, so ist die Darstellung der anderen Seite völlig auf dem Boden italischer Anschauungen erwachsen. Links sehen wir wieder einen bärtigen Mann mit Petasos und Heroldsstab, der nur bis zu den Knien sichtbar ist und zu Hermes emporblickt, der durch Flügelhut, hohen Heroldsstab und Flügelschuhe deutlich gekennzeichnet ist; neben ihm steht ein Jüngling mit Lanze und Hammer, vielleicht ein italischer Krieger, der von Hermes jenem Dämon der Unterwelt — mögen wir ihn nun als Pfortner oder als Seelengeleiter nach Art des Charon betrachten —, überantwortet wird. Doch bleibt die ganze Deutung zweifelhaft. Über den Stil des Gefäßes,

das einer mittelitalischen (etruskischen oder latinischen) Fabrik zuzuweisen ist, vgl. S. 288.

Gerhard auserles. Vasenbilder III T. 240 S. 165. Vgl. archäol. Zeitung IV 1846 S. 350. O. Jahn Münchener Vasensammlung S. CCXXXIV. Förster Raub und Rückkehr der Persephone S. 235 f. Overbeck Kunstmythologie III S. 604. T. XVIII, 14.

1255 (162) Schale, Opferscenen.

Im Innenbild sehen wir neben einem Opfertisch einen Knaben mit Opfergeräten (einer Art Korb und einem Napf) in Händen; nach der gewöhnlichen Sitte der Opferdiener hat er den Oberleib entblößt und den Mantel um die Mitte des Leibes geschlungen. Auf den beiden Außenseiten wird einerseits ein Widder, andererseits ein Stier von einem Opferdiener herangeführt; jederseits harrt vor dem Tempel, der durch ionische Säulen mit auflagerndem Gebälk angedeutet ist, ein Priester ihrer Ankunft. Die Schale gehört der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts an.

Mus. Gregor. II T. LXXI (A II T. LXXV), 1. Vgl. Comptes rendus de la commission archéol. St. Pétersbourg 1868 S. 164.

1256 (163) Etruskische Hydria, Verzierung eines Grabsteines.

Die groben Zeichenfehler, die harten und unsicher geführten Linien verraten eine unkünstlerische Hand, die ohne Schätzung des eigenen Könnens einem Vorbild des entwickelten attischen Stiles nacheiferte. Wir dürfen annehmen, daß auch dieses Gefäß, ebenso wie n. 1254, in Mittelitalien (vermutlich im südlichen Etrurien) entstanden ist. Rechts sehen wir ein Grabmal, einen hohen mit einem Palmettenstreif verzierten Denkstein (Stele) mit einem Gesimse, das von einem Giebel mit Firstschmuck bekrönt ist; ein Jüngling ist eben damit beschäftigt, an der Leiste unter dem Sims das Ornament des sogenannten Kymation aufzumalen. Links sehen wir ein galoppierendes Zweigespann, das von einem bärtigen Manne gelenkt wird; seine Beziehung zu dem Denkmal ist nicht völlig klar; während die einen darin die Andeutung eines zur Totenfeier veranstalteten Wettfahrens erkennen, wollen andere den Lenker des Wagens für den heroisierten ritterlichen Toten selbst oder in Anknüpfung an nationaletruskische Anschauungen für Pluton erklären.

Aus Vulci. Mus. Gregor. I T. XVI. Gerhard Festgedanken an Winckelmann 1841 T. II. Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften 1867 T. V, 5 S. 111 (O. Jahn). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 819, 48.

1257 (164) Schale, Bewaffnete Epheben.

Nicht bestimmte Vorgänge, nicht eine einheitliche Handlung wollte der Maler dieser Schale darstellen, als er vollgerüstete Jüng-

linge mit bärtigen Männern — die Söhne, die zum Kampfe ausziehen, mit ihren Vätern — gruppierte, ihm kam es nur darauf an, die prächtigen Kriegergestalten in mannigfachen Stellungen zu zeigen, und man merkt ihm seine stolze Freude an dem eigenen Können und Gelingen an. Die Bilder sind in ihrer Feinheit und Vornehmheit den besten Zeichnungen der großen Schalenmaler zuzuzählen, vgl. S. 286. Scharf und sicher sind alle Konturen gezogen, mit liebevoller Sorgfalt alle Einzelheiten der Zeichnung ausgeführt, mit sachkundiger Treue die einzelnen Waffenstücke wiedergegeben — man beachte besonders die Schilde mit ihren heraldischen Zeichen und den breiten verzierten Schutzdecken, die an ihnen herabhängen.

Mus. Gregor. II T. LXXXVI (A II T. LXXXIX), 2.

1258 (167) Schale, Rüstungsszenen.

Im Innenbild sehen wir einen nackten Jüngling, der eben seine Rüstung beginnt; die Schiene des rechten Beines ist angelegt, nun beugt er sich vor, um die andere Schiene zu befestigen. Ein bärtiger Mann steht ihm gegenüber und hält die Lanze bereit, rechts dahinter lehnt der Schild. Auf der einen Außenseite sehen wir neben einer Frau, die einem Krieger den Labetrunk kredenzt, einen Jüngling mit einem Manne im Gespräch, daneben einen nackten Jüngling, der sein Schwert und Wehrgehenk nachdenklich betrachtet. Auch hier ist es nicht der Inhalt der Darstellung, sondern der Wechsel formaler Motive, für die sich der Maler interessiert und uns interessieren will. Besonders reizvoll sind die Figuren der zweiten Außenseite, der sitzende Ephebe, der mit beiden Händen sein linkes Knie umfaßt, der stehende Ephebe, der an der Lanze emporgreift, der bärtige Mann rechts, der nachdenklich bequem mit untergeschlagenem Beine auf einem Blocke sitzt und das Kinn auf den rechten Arm stützt — alles Stellungen und Bewegungen, die uns seit der Mitte des fünften Jahrhunderts in der Plastik begegnen und ihren Ursprung in dem Kreise jener großen Maler haben, deren bedeutendster Polygnot ist.

Mus. Gregor. II T. LXXXVII (A II T. XC), 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 822, 45. Jahrbuch d. d. archäol. Instit. II S. 171 (Dümmeler).

1259 (169) Schale, Jünglinge in der Ringschule.

Die Schale ist zweifellos von demselben Maler wie n. 1258 und als Gegenstück dazu gemalt. Es sind dieselben schlankgewachsenen Gestalten, dieselben geraden Profile, dieselben Ornamente, dieselbe Feinheit und Zierlichkeit der Ausführung. Diesmal führen uns die Bilder in die athenische Palästra; in verschiedenen Stellungen sehen wir Jünglinge beschäftigt mit den

Schabeisen sich nach den Ringübungen von Öl und Staub zu reinigen.

Mus. Gregor. II T. LXXXVII (A II T. XC), 2.

Glasschrank.

In der obersten Reihe stehen einige Gefässe lokaletruskischer Technik, so eine große Kanne, auf der Ornamente und Tiergestalten in deutlicher Nachahmung orientalischer Vorbilder eingekratzt sind, ferner eine Anzahl von Gefässen aus geschwärztem Thon (*impasto italico* und *bucchero nero*), deren Formen und plastische Ansätze offenbar Metallgefässen nachgeahmt sind. Ein dosenartiges Gefäß auf hohem Fuß, das mit einem Kranz plastischer Strahlen und Knöpfe umgeben, am oberen Rande mit vier vorspringenden gehörnten Tierköpfen verziert ist; der Deckel ist mit gravierten Tiergestalten (darunter eine Fischgruppe) verziert und hat einen Henkel in Gestalt eines Pferdes. Sehr eigentümlich ist auch ein Gießgefäß, dessen Form offenbar einen Mann, der auf einem Zweigespann steht, darstellen soll. In den Köpfen der Pferde stecken oben reichverzierte Pfropfen, an ihren Mäulern sind feine Löcher siebartig angebracht, durch welche die Flüssigkeit ausfließen soll; als Henkel dient eine aufrechte männliche Figur, welche die beiden Tiere lenkt.

Die Angabe, daß die beiden letztgenannten Gefässe aus dem Grabe Regulini-Galassi (vgl. S. 344) stammen, scheint unrichtig (vgl. *Gsell Fouilles de Vulci* S. 426, 6). Mus. Gregor. II T. XCVI (A I T. IV), 3; T. XCVIII (A I T. VI). *Martha L'art étrusque* S. 468 f. *Birch History of ancient pottery* S. 450.

1260 Zwei fußlose schwarzgefirnifte Schalen der calenischen Gattung, vgl. S. 288.

In der Mitte haben diese Schalen, welche die Form der im Kultus üblichen Phialen (*Paterae*) wiedergeben, zu bequemerem Festhalten eine Erhöhung nach Art eines Schildbuckels (*Omphalos*), welche an dem einen Exemplar mit einem Frauenkopf in Relief verziert ist. Ringsum ist ein Reliefstreifen gestempelt, in dem auf vier von Nike geführten Viergespansen vier Gottheiten (*Athena*, *Herakles*, *Ares*, *Dionysos*) hintereinander dargestellt sind; jedem Wagen fliegt ein kleiner *Eröt* voraus, unter den Pferden sind kleine Tiergestalten angebracht, (Schlange, Eber, Hund, Reh?), die zu den Göttern der betreffenden Gespanne in Beziehung stehen. Schalen aus gleichen oder ähnlichen Stempeln haben sich mehrfach gefunden; einige davon haben lateinische Inschriften, die uns als Verfertiger der Gefässe einen Töpfer aus Cales (in Campanien) nennen. Die ältesten Exemplare mögen der zweiten Hälfte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts angehören.

Gori Mus. Etrusco I T. 6. Mus. Gregor. II T. CII (A I T. XXXVI), 1. Vgl. *Annali d. Instit.* 1871 S. 24 (Klügmann); 1883 S. 67 (Förster). *Bullet.* 1884 S. 50 (Henzen).

1261 Buccheroschale mit figürlichen Stützen.

In Nachahmung gröfserer Vorbilder in Metall wird der Kessel der Schale seitlich von vier Stützen getragen, von denen zwei ornamental verziert sind, die beiden andern aber die Gestalt von Flügelfrauen haben. Sechstes Jahrhundert v. Chr.

Vgl. P. E. Visconti *Monum. sepulcr. di Ceri* T. 9, 2. Conze zur Geschichte der Anfänge griech. Kunst S. 8. *Röm. Mittheil. des arch. Instit.* XII S. 24 (Petersen).

1262 **Buccherogefäfs** mit der eingekratzten wappenartigen Darstellung eines Mannes zwischen zwei Rossen, die bekannten Typen der griechischen geometrischen Vasen (der sogenannten Dipylongattung) nachgebildet ist.

Mus. Gregor. II T. XCV (A II T. II). Vgl. *Annali d. Instit.* 1872 T. X, 19 S. 178 (G. Hirschfeld).

Im zweiten Fach (von links nach rechts):

1263 Rotfiguriger Krug, Verfolgung Helenas durch Menelaos.

Nach der Einnahme Ilios flüchtet Helena vor Menelaos, der ihre Untreue mit dem Schwerte strafen will (vgl. oben S. 296 n. 1208), zu dem Götterbild der Athena; mit der einen Hand greift sie unter den Schild des Palladiums, während sie die Rechte bittend und abwehrend gegen Menelaos erhebt. Und ihre Schönheit wird ihr zur Rettung; Menelaos wird von dem Anblick ihrer Reize, die das seitlich offene dorische Frauengewand kaum verhüllt, übermannt, die alte Liebe erwacht, das Schwert entfällt seiner Hand. Aphrodite selbst hat sich ins Mittel gelegt; in ruhiger Haltung, ihren Mantel nestelnd, steht sie dem leidenschaftlichen Menelaos gegenüber; sie hat ihm den kleinen Eros entgegengesendet — mit einer Tänie soll er den Helden schmücken, der der Herrschaft der Schönheit und Liebe sich beugen wird. Links steht (inschriftlich bezeichnet) Peitho, die Göttin der Überredung, die im athenischen Kult mit Aphrodite eng verbunden ist. Die Hauptgruppe, die übereinstimmend unter den Metopen an der Nordseite des Parthenon wiederkehrt, ist zweifellos einem gröfseren Gemälde aus dem zweiten Drittel des fünften Jahrhunderts entlehnt.

Mus. Gregor. II T. V (A II T. XI), 2. Vgl. Overbeck *Gallerie heroischer Bildwerke* S. 681, T XXVI, 12. *Michaelis Parthenon* S. 139. *Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums* I S. 76. *Jahrb. d. d. archäolog. Instituts* II S. 178 (Studniczka).

1264 Zwei schwarzfigurige Amphoren des Nikosthenes.

Die Form der beiden Gefäße verrät deutlich genug die Werkstatt des Töpfers, dessen Namen sie tragen (vgl. S. 291 n. 1197). Der Hals des ersten trägt einerseits eine Darstellung des bärtigen Dionysos und einer Mänade in altertümlich steifem Typus, andererseits das Bild einer Frau zwischen zwei anspringenden Löwen, deren einen sie am Hals packt, — ein hier bereits zur Formel erstarrtes Bild der (mißbräuchlich als persische Artemis bezeichneten) Naturgöttin und Beherrscherin des Tierreiches. Der Körper des Gefäßes ist mit Kampfscenen der gewöhnlichen Art verziert, an denen neben vollgerüsteten Hoplitensoldaten auch ein Bogenschütze teilnimmt. Mannigfaltiger ist der Bildschmuck des zweiten Gefäßes. Auf dem Halse ist beiderseits eine bekleidete Nike in eiliger Bewegung, auf der Schulter je ein Paar derber Faustkämpfer gemalt, der Rumpf ist mit einem Tierfries, in dem auch Greifen und 'Sirenen' erscheinen, die bandartigen Henkel mit je einem zweihenkeligen Dreifuß, der Innenrand der Mündung mit einwärts gerichteten Delphinen verziert.

Mus. Gregor. II T. XXVII (A II T. XXXIII). Vgl. Klein Vasen mit Meister-signaturen² S. 56, 8 u. S. 62, 33.

1265 Rotfiguriger Krug, der Perserkönig.

Das Gefäß, von seltener Form, ist am Ausgufsstück mit einer Eule (dem Münzwappen Athens), am Rumpfe mit einem Bilde vom persischen Hofe geschmückt, das in halb ideale Sphäre gerückt erscheint. Der Großkönig — Basileus oder König schlechtweg nennt ihn nach dem Gebrauche jener Zeit die Beischrift — mit Ärmelchiton, Mantel und persischer Laschenmütze angethan hält ein langes Scepter; eine Frauengestalt — inschriftlich als 'Königin' bezeichnet — in ähnlicher Gewandung tritt an ihn heran, mit einem hohen, unten spitz zulaufenden Weingefäße in Händen, eine zweite Frau steht hinter dem König und begleitet ihre Rede mit der Geberde der Rechten. Die außerordentlich feine Zeichnung, an der nur die Füße auffallend vernachlässigt sind, werden wir der Zeit unmittelbar nach den Perserkämpfen (um 460) zuweisen dürfen.

Mus. Gregor. II T. IV, 2. Ann. d. Inst. 1847 T. V. Vgl. Heydemann Alexander d. Gr. und Darius S. 18. Jahrbuch d. d. arch. Instit. II S. 174 (Dümmler).

1266 Rotfigurige Krüge, Palästriten, Kredenz-Szene.

Die neben n. 1265 stehenden Krüge gleicher Form, die wohl auch aus derselben Werkstatt stammen und als Gegenstücke zu dienen bestimmt waren, sind an dem Ausgufsstück mit einem

schwebenden Eros geschmückt. Das Hauptbild des einen zeigt drei Jünglinge, die mit ihren Schabeisen beschäftigt sind, das des andern eine Kredenzscene: eine Frau, die eine Kanne in der Linken trägt, überreicht einem bärtigen Manne die Schale, während eine zweite Frau ihre Schale zum Empfang des Weines vorstreckt.

Mus. Gregor. II T. IV, 1 u. 3. Ann. d. Instit. 1847 T. V.

1267 Bauchiger Krug, Hahnenkampf.

Zwei Jünglinge sind eben im Begriff, ihre kampfgerigigen Hähne auf den Boden zu setzen und auf ein gegebenes Kommando gegeneinander loszulassen; ein dritter Jüngling steht (wohl als Kampfordner oder als Kampfrichter) dabei. Solche Hahnengefechte bildeten im alten Athen einen beliebten Sport, der nicht nur in privaten Kreisen viel gepflegt wurde, sondern auch bei öffentlichen Festaufführungen eine Stelle fand. Etwa Mitte des fünften Jahrhunderts.

Mus. Gregor. II T. V (A II T. XI), 1. Vgl. O. Jahn Archäolog. Beiträge S. 441. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 180.

1268 Hydria, Herakles und Satyrn.

Der Gegensatz zwischen dem gewaltigen Herakles und dem diebischen, frechen und feigen Satyrvolke war im altattischen Satyrspiel in mannigfacher Weise verwertet. Ein lustiges Stückchen dieser Art führt uns dieses schöne Vasenbild (aus der Mitte des fünften Jahrhunderts) vor Augen. Herakles hatte auf einer Quadermauer ein Schläfchen gehalten, nun richtet er sich, durch einen Lärm aufgeschreckt, empor; die nichtsnutzigen Satyrn haben ihm seine Waffen gestohlen und wollen sich eben vorsichtig und eilig aus dem Staube machen, als der Held sich regt; erschreckt wenden sie sich um, und dem einen entfällt in der Angst der Köcher.

Millingen Peintures antiques et inédites (Reinach Bibliothèque des monum. figurés II) T. 35. Mus. Gregor. II T. XIII (A II T. XIX). Vgl. Philologus XXVII T. II, 2 S. 18 (O. Jahn).

Im dritten Fach:

1269 Italische Reliefvasen.

Neben einigen Gefäßen die durch Technik und Verzierungen den Vasen arretinischer Fabrik nahestehen (vgl. S. 288), einer kleinen Schale, die mit Rosetten, einem kleinen Krug, der mit Guirlanden, Rosetten und Delphinen in Relief verziert ist, ist besonders hervorzuheben ein schwarzgefirnisster auser mit reicher Ornamentik überzogener Becher, der die Inschrift des

Künstlers (oder Werkstätten-Inhabers) *C. Popili* trägt und etwa um 200 v. Chr. in Umbrien verfertigt sein dürfte.

Mus. Gregor. II T. CI, 4; CII, 2 (A I T. XXXV, 4; XXXVI, 2). Über die Becher des Popilius vgl. Bonner Jahrbücher 106 S. 37 (Dragendorff). *Mélanges d'archéologie et d'histoire* IX S. 289 (Baudrillart). Röm. Mittheilungen d. arch. Inst. XII S. 41. Corp. inscript. Lat. XI 6704

1270 Gefäße in Gestalt von Köpfen.

Nach dem Vorgang altasiatischer Kunst hat man in Attika seit dem Ende des sechsten Jahrhunderts Trinkhörnern, Bechern, Kannen die Gestalt von Tier- und Menschenköpfen gegeben, wobei sich häufig der Gefäßkörper als eine Art von Aufsatz über dem Kopfe verlängert. Treffliche Beispiele dieser Art sind hier: ein großes Trinkhorn in Gestalt eines Widderkopfes, ein Becher in Form eines Maultierkopfes (der Aufsatz grossteils ergänzt); ein vorzüglich modellierter Doppelkopf von Herakles und einem Neger; ein schöner weiblicher Doppelkopf; ein Trinkhorn (mit spitz zulaufender Ausgussröhre), das aus einer komischen Maske und einem Caricaturenkopf zusammengesetzt ist. Einer älteren Periode gehören die beiden kleinen Salbgefäße in Gestalt weiblicher Brustbilder an, die durch ihren stark orientalisierenden Typus ihre Herkunft aus einer ostgriechischen (ionischen) Werkstatt vertragen.

Mus. Gregor. II T. LXXXIX u. XCIII (A II T. III u. IV). Vgl. Röm. Mittheil. d. arch. Instit. V S. 320 f.

1271 Rotfigurige Schale, Iason in Kolchis.

Das große Innenbild stellt uns ein Abenteuer des Iason vor Augen, das aus der litterarischen Überlieferung sonst nicht bekannt ist, aber gewiss nicht willkürliche Erfindung des Vasenmalers ist. Neben einem Baume, auf dem das (goldene) Vlies des Widders hängt, wird der Kopf und das schuppige Vorderteil des riesigen Drachen sichtbar, dessen Körper wir uns jenseits des ornamentalen Bildrahmens fortgesetzt zu denken haben; aus seinem mit spitzen Zähnen dichtbesetzten Rachen kommt der Oberleib des bärtigen Iason hervor; das Untier muß den durch Zauberkraft unverwundbaren Helden, den es verschlungen, wieder herausgeben. Es ist Athenas Schutz, dem der Held seine Rettung verdankt; auf einen Speer gestützt, mit der Eule auf der Linken steht die Göttin daneben und blickt aufmerksam auf das Geschehnis. — Die Außenseiten zeigen uns Gruppen von Männern und Jünglingen, die miteinander im Gespräch begriffen sind, in verschiedenartigen Stellungen- und Gewandmotiven. Durch Feinheit der Ausführung sind auch diese Figuren ausgezeichnet. Man hat in den Bildern dieser prächtigen Schale die Hand des Eu-

phronios (vgl. S. 286) zu erkennen geglaubt, der einmal eine ganz ähnliche Athenafigur verwendet hat; doch ist gewiß auch für diese ein Vorbild aus der großen Kunst maßgebend gewesen und der Stil der Aufsensbilder scheint vielmehr auf die Urheberschaft des Duris oder eines ihm besonders nahe stehenden Schalenmalers (vgl. n. 1274) zu weisen.

Monumenti d. Instit. II T. 85. Mus. Gregor. II T. LXXXVI (A II T. LXXXIX), 1. Roscher Lexikon der Mythologie II S. 85. Vgl. Flasch angebl. Argonautenbilder S. 24 ff. Winter jüngere attische Vasen S. 42. Jahrbuch d. d. arch. Instit. VII S. 116. Klein Euphronios² S. 191. Heydemann Iason in Kolchis S. 20 f. Hartwig griech. Meisterschalen S. 667.

Im untersten Fache sind sehr verschiedenartige Vasen vereinigt, die zum Teil ihrer Formen wegen Beachtung verdienen, darunter mehrere Gefäße in Gestalt von Tieren (einer Ente, eines Rehes, eines Hirsches, eines Affen), kleine Salbgefäße korinthischen Stils mit den üblichen Darstellungen (tanzende Männer, marschierende Krieger, kämpfende Hopliten nebst ihren Knappen, Tiergruppen u. a.), eine korinthische Dose (mit einem Tierfries), deren Deckel mit dem schon seit ältester Zeit beliebten Bilde einer Hasenjagd geschmückt ist; zwei Gefäße aus sogenannter ägyptischer Fayence (farbiger emaillierter Thonmasse), eine Gattung, die in phönikischen Fabriken erzeugt, aber auch von Griechen frühe nachgeahmt wurde.

Mus. Gregor. II T. XCI f. (A II T. III—V); CV, 2 (A II T. XCVIII). Zu den ägyptischen Fayencen vgl. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 732 T. VI. Böhlau ionische u. italische Nekropolen S. 160.

1272 (174) Schale, Rüstungsszenen.

Das Innenbild zeigt einen Jüngling, der seine Rüstung eben vollendet, indem er die zweite Beinschiene anlegt; er scheint Eile zu haben: sein greiser Vater, der sich umsieht (nach einem Rufenden?), hält in der einen Hand den Helm bereit, mit der andern hat er einen Sack, in dem ein Gewandstück sich zu befinden scheint, von der Wand genommen; der Schild liegt auf dem Boden, die Lanze lehnt an der Wand. Auf der einen Außenseite sehen wir einen Jüngling, der unter Beihilfe eines Knaben die Decke von seinem Schilde abzuziehen im Begriff ist, daneben einen bärtigen Mann, der sich das Schwert umhängt, während ein Knabe Helm und Schild für ihn bereit hält, weiter einen Jüngling, der seine Lanze mit einem Lappen reinigt, endlich einen gerüsteten Jüngling, der ebenso wie der des Innenbildes sich die zweite Beinschiene anlegt; an der Wand hängt sein Schwert und an einem Doppelhaken der Helm. Ähnliche Szenen füllen die andere Hälfte der Außenseite, hier hält der eine Krieger ein

Panzerstück in der Linken, das er eben mit dem Lappen gereinigt zu haben scheint, ein anderer legt den Panzer an, indem er die rechte Achselklappe befestigt. Alle Figuren sind ebenso reizvoll erfunden als sorgfältig durchgeführt, insbesondere sind die Knabenfiguren der Aufsenbilder und des Innenbildes von einer naiven Anmut, die an die Bilder des reifen Quattrocento gemahnt. Wir dürfen in den Zeichnungen der um 480—470 v. Chr. gefertigten Schale die Hand des Brygos erkennen (vgl. S. 286), auf den auch mancherlei Einzelheiten der Ausführung hinweisen.

Mus. Gregor. II T. LXXXI (A II T. LXXXV), 2. Gerhard auserles. Vasenbilder IV T. 270. Vgl. Bonner Studien S. 76 (Dümmler). Hartwig griech. Meisterschalen S. 354.

1273 (179) Schale, Medeia und die Peliaden.

Medeia, die kolchische Zauberin, die dem Iason nach Thessalien gefolgt ist, hat eine teuflische List erdacht, um sich an Pelias, dem König von Iolkos, der dem Iason die Herrschaft vorenthalten hat, zu rächen. Sie versteht es, durch ihre Zauberkräuter zerstückte Tiere wieder zu neuem Leben aufzukochen und führt dies ihr Verjüngungswunder an einem Widder vor. So gelingt es ihr auch des Pelias leichtgläubige Töchter zu beschwatzen, es möge der Greis seinen altersschwachen Körper der gleichen gewaltthätigen Procedur unterziehen, um in Jünglingsgestalt wieder zu neuem Leben zu erstehen. Szenen aus dieser Sage stellt uns die etwa um 450 gefertigte Schale vor Augen, deren Bilder vermutlich unter dem Einfluss einer Tragödie gemalt wurden. Im Innern sehen wir vor dem greisen Pelias, der auf einem Klappstuhl sitzt, eine stattliche Frau, wohl Medeia, die bei dem König freundliche Aufnahme findet; rechts ist eine Thüre sichtbar, deren einer Flügel geschlossen ist. Auf der einen Aufsenseite wird der Widder, an dem offenbar der Verjüngungsversuch bereits glücklich durchgeführt worden ist, von einer Frau herbeigeführt; ob diese oder vielmehr die Gestalt mit der Schale hinter ihr als Medeia zu benennen ist, mag zweifelhaft scheinen. Die beiden andern Mädchen, welche Kästchen tragen, sind entweder zwei weitere Töchter des Pelias oder Dienerinnen. Auf der andern Seite steht der große Kessel bereit, in dem Pelias gekocht werden soll; eine Peliade zieht nicht ohne Gewalt den gebrechlichen und, wie es scheint, widerstrebenden Greis herbei; hinter seinem Klappstuhl steht ein Mädchen mit nachdenklicher Geberde — ihrer jugendlichen Erscheinung wegen wohl eine seiner Töchter, die von Ahnung des drohenden Unheils erfaßt ist. Medeia wird man in der Frauengestalt neben dem Kessel erkennen dürfen, die nach Art der Opferdiener das Obergewand um die Mitte genommen hat und

in der gesenkten Linken das Schwert hält, während sie die Rechte aufmunternd erhebt.

Mus. Gregor. II T. LXXXII (A II T. LXXXVI), 2. Archäol. Zeit. 1846 T. 40 S. 250. Brunn Übungsblätter n. 17. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 828, 56. Annali d. Instituto 1876 S. 44f. (Schultz).

1274 (186) Schale, Oidipus und die Sphinx.

Das Innenbild zeigt uns Oidipus — sein Name (Oidipodes) ist beigeschrieben — in lässiger Haltung auf einem Felsblock sitzend und ihm gegenüber die Sphinx, die auf einer niedrigen ionischen Säule hockt. Vor ihr stehen noch einige Buchstaben (ΑΙΤΡΙ, d. h. κ[α]ι τρ[ι]ς), die wohl in verkürzter Weise das von der Sphinx gegebene Rätsel bezeichnen. — Die Außenbilder zeigen mit eben so viel Humor als naturalistischer Kühnheit eine Gesellschaft zechfröhlicher Seilene. Besonders originell ist eine Gruppe: ein Seilen holt mit einem Schuhe zum Schlage gegen einen Satyrknaben aus, der klein von Gestalt und ohne Pferdeschwanz, sonst aber den Erwachsenen gleich gebildet ist und auch nur spärlichen Haarwuchs auf dem Kopfe hat; der Knabe streckt hilfe flehend die Arme aus gegen einen zweiten Seilen, der mit einem Schlauche auf der Schulter herbeikommt und die Rechte wie begütigend gegen seinen zornigen Genossen erhebt. Vielleicht ist der Gedanke, im Gegensatz zu dem ernsten Innenbild außen das tolle Treiben der Seilene zu schildern, dem Maler durch ein Satyrspiel nahegelegt worden, das die Sphinxsage behandelte — Aeschylus hat ein solches 467 zur Aufführung gebracht. Stilistisch stehen die Zeichnungen den Werken des Duris sehr nahe, so daß sie, wenn auch nicht von diesem Maler selbst, so doch von einem ihm eng verwandten Genossen herrühren müssen, vgl. S. 286.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 1. Das Innenbild allein: Overbeck Gallerie heroischer Bildw. S. 34 T. I, 12. Duruy Histoire des Grecs I S. 97. Wiener Vorlegeblätter f. 1859 T. VIII, 6. Hartwig griech. Meisterschalen S. 664 T. 73. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 823, 46. Rhein. Museum 43 S. 359 (Dümmler).

1275 (189) Schale, Midas.

Midas, der König von Phrygien, war im späteren Altertum gleich berühmt durch sein Gold, wie durch die Eselsohren, die er nach einer jüngeren Sagen-Erzählung erhalten haben soll, als er bei einem Wettkampfe dem Flötenspiel des Pan vor dem Kitharspiel des Apollon den Vorzug gab. Wir dürfen in ihm eine alte Naturgottheit des Phrygervolkes erkennen, dem ebenso wie anderen Wesen des dionysischen Kreises einige Züge der Tiergestalt anhaften. Den Griechen galt er als ein König mythischer Vorzeit, und unter den Erzählungen, in die sein Name verflochten wurde

stand im fünften Jahrhundert in erster Linie die Geschichte von dem trunkenen Seilen, der in Midas' Rosengärten gefangen wird und sich dann mit dem Könige über die vielerörterte Frage vom Werte des Lebens unterhält. Auf mehreren Vasenbildern sehen wir die Vorführung des Gefangenen, und wie ein Auszug aus einer solchen Darstellung erscheint das Innenbild unserer Schale. Auf einem stattlichen Thron, dessen Rücklehne in einen Greifenkopf endet, sitzt König Midas (an den Eselsohren kenntlich) mit einem Scepter in der Hand und nimmt eine Meldung entgegen, die ihm einer seiner Trabanten überbringt. Dieser ist mit einem kurzen Rock, Laschenmütze und Reiseschuhen bekleidet und trägt in der Linken einen Stab mit zweigeteiltem gekrümmten Haken (ein sog. Dorydrepanon, wie es scheint). Den Inhalt seiner Erzählung bildet wohl eben die Gefangennahme des Seilen. — An den Aufsenseiten sehen wir Satyrn und Mainaden in wildem Übermute sich tummeln; vielleicht sollen sie an den Satyrchor erinnern, der auf dem Tanzplatze des Theaters neben Midas in einem Satyrspiel erschienen war, vgl. n. 1274. Die Schale wird aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts stammen.

Mus. Gregor. II T. LXXII (A II T. LXXVI), 2. Archäol. Zeitung 1844 T. 24 S. 383 f. (Panofka). *Annali d. Instituto* 1844 S. 212, T. D, 3 (Braun). Vgl. Braun *Ruinen und Museen* S. 328, 55. *Jahrbuch d. d. archäolog. Instit.* II S. 112 (Heydemann). Roscher *Lex. d. Mythologie* II S. 2954 (Kuhnert). *Athen. Mittheil d. arch. Inst.* XXII S. 391 (Bulle).

1276 (194) Schale, Kentaurenkämpfe.

Im Innenbild hat ein hoch sich aufbäumender Kentaure einen Felsblock emporgehoben, um ihn auf den bewaffneten Jüngling zu schleudern, der zu Boden gestürzt ist und seine Lanze von unten durch den Leib des Kentauren hindurchgestossen hat. Auf der einen Aufsenseite sehen wir Herakles, der mit der Keule ausholt, um einem verwundeten fliehenden Kentauren den Todesstreich zu versetzen; von beiden Seiten sprengen Kentauren herbei, um ihrem Genossen zu helfen. Auf der anderen Aufsenseite sehen wir vier weitere Kentauren in lebhaftester Erregung herbeieilen; sie schwingen als Waffen Baumstämme, die sie eben aus dem Boden gerissen zu haben scheinen. Die wilden Gesellen sind überaus lebendig und charakteristisch aufgefaßt. Man wird die Schale einem bedeutenden Meister aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts zuweisen dürfen.

Mus. Gregor. II T. LXXII (A II T. LXXVI), 1. Vgl. Hartwig *griech. Meister-schalen* S. 548.

1277 (196) Schale, Gruppe von Männern und Knaben.

Die Innenseite der Schale hat einen Überzug aus weißem Pfeifenthon und war so zur Aufnahme einer farbigen Zeichnung

hergerichtet, deren Ausführung aber dann unterblieben ist. Auf den Außenseiten, die in Erfindung und Zeichnung an die Schalen des Hieron (vgl. S. 286) erinnern, sehen wir Männer und schöne Knaben im Gespräch; ihre lebhaften Geberden verraten uns, wie die Gunstwerbung der ersteren bald freundliche, bald unwillige Aufnahme findet. Zwei Hunde, ein knorriger Ölbaum, mehrere Wandpflocke, an denen palästritische Geräte (Salbgefäß und Schab-eisen) hängen, vervollständigen die Scenerie der anmutigen Bilder.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 3. Vgl. Arch. Zeitung XLII 1884 S. 249 (P. J. Meier).

1278 (201) Schale, Aineas' Auszug, Herakles' Dreifufsraub.

Das Innenbild stellt eine Scene des Symposions dar. Ein bär-tiger Mann richtet sich halb von seinem Lager empor, weinschwer sinkt ihm der Kopf auf die Schulter, und während er aus dem Napfe in der Rechten die Neige des Weines nach einem bestimmten Ziele schleudert, wie es im Kottabossiele üblich ist (vgl. n. 1241), ergreift er mit der Linken ein Gefäß anderer Verwendung; neben ihm sitzt, eifrig musizierend, eine Flötenspielerin. — Auf der einen Außenseite sehen wir Herakles, der den Dreifufs gepackt hat und drohend die Keule gegen Apollon schwingt, der ihm das Gerät zu entreißen sucht; Athena tritt mit gesenkter Lanze hinter Herakles und erhebt beschwichtigend die Rechte, während hinter Apollon Artemis mit abmahnender Geberde einherschreitet. Die andere Seite zeigt uns Aineas, der nach der Zerstörung von Troia auf seinem Rücken den greisen Anchises davonträgt, begleitet von seiner vorauseilenden Frau, von zwei Genossen in griechischer Bewaffnung und einem Krieger in skythischer Tracht. Die strenge und sorgfältige Zeichnung entspricht etwa dem Stile der älteren Werke des Euphronios (um 500).

Mus. Gregor. II T. LXXXV (A II T. LXXXVIII), 2. Vgl. Welcker alte Denkmäler III S. 272. Overbeck Kunstmythologie IV S. 401 T. 24, 11.

1279 (209) Schale, Komosscenen.

Im Innenbild sehen wir einen Mann, der eine Blume auf einen Altar zu legen scheint, an den Außenseiten acht Jünglinge, die mit Stöcken, Trinknapfen, Flöten und Krotalen (Klappern) in lebhaftem Tanzschritt nach einem fröhlichen Gastmahl durch die Straßsen ziehen. Die strenge, aber gewandte und feine Zeichnung weist uns in die Zeit um 500 v. Chr.

Mus. Gregor. II T. LXXVIII (A II T. LXXXII), 2.

1280 (211) Schwarzfigurige Schale mit Trinkspruch.

Die Schale ist ein Beispiel jener in der Zeit von 560 bis 520 so beliebten Gattung zierlicher Schalen, die innen mit einem

‚schwarzfigurigen‘ Innenbild (hier einer Sirene), aufsen blofs mit einer Inschrift — hier mit dem Trinkspruch: »Thue einen guten Zug und lafs es Dir wohlgehen« — geschmückt sind; vgl. S. 280.

Mus. Gregor. II T. LXIV (A II T. LXVIII), 1.

1281 (218) Schale, Liebeswerbungen.

Innen sehen wir ein Mädchen in graziöser Geberde mit einem Jüngling im Gespräch. Die Aufsenseiten stellen, wie der Stuhl und der Arbeitskorb unter den Henkeln andeuten, Szenen im Frauengemach dar. In lebhaften Unterhandlungen sind Männer und Frauen gruppiert, ohne dafs wir ihre Geberdensprache immer im einzelnen deuten könnten. Nach dem Stile der Zeichnungen wird man die Schale den jüngeren Arbeiten des Hieron (vgl. n. 1277) zuzählen dürfen.

Mus. Gregor. II T. LXXVIII (A II T. LXXXII), 1. Gerhard auserles. Vasenbilder IV T. 294 f., 1—4. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 163.

1282 (220) Schale, Komos.

Die (teilweise modern ergänzten) Aufsenseiten zeigen uns eine Schar von Jünglingen und Männern, die nach einem Zechgelage unter Flöten- und Krotalen-Musik übermutiger Ausgelassenheit sich hingeben. Im Innenbild sehen wir einen nackten Jüngling in Laufschritt, der an dem linken Arm einen Schild, in der Rechten den Helm trägt; vor ihm steht ein Pfeiler auf niedrigem Untersatz, vielleicht eine Zielmarke für die Laufbahn der Wettläufer. Auf dem Schildrande lesen wir den Namen Lysis. Dieser ‚Lieblingsname‘ begegnet uns auch noch auf anderen Schalen aus der Zeit um 450 v. Chr., die vermutlich alle von dem gleichen Maler herrühren.

Mus. Gregor. II T. LXXI (A II T. LXXV), 4. Vgl. Klein Vasen mit Lieblingsnamen² S. 115. Hartwig griech. Meisterschalen S. 649.

1283 (225) Schale, Zechgelage.

Die Aufsenseiten schildern mit aller Ausführlichkeit den Hergang eines attischen Symposions. Auf der einen Seite lagern drei Männer auf Kissen (die als Belag von Klingen zu denken sind); der erste scheint eben dem zweiten zuzutrinken, während er mit der anderen Hand eine Kylix kunstreich emporhält, der zweite schleudert die Neige seiner Schale nach einem bestimmten Ziele (Kottabosspiel vgl. n. 1241), der dritte spielt auf der Leier und singt dazu. Auf der anderen Seite ist ein Knabe eben damit beschäftigt, aus einer grossen Volutenamphora Wein zu schöpfen. Ein Mann lagert auf der Kline, und, während er in der Linken die Flöten hält, trinkt er seinem Genossen zu. Dieser ist in leb-

haftem Gesang begriffen, wie in Ekstase hat er den Kopf zurückgeworfen und begleitet mit der Geberde der Rechten das Spiel der vor ihm stehenden Flötenspielerin. An der Wand über den Gelagerten hängen Körbe, Mäntel, ein Flötenfutteral; ein Streifen mit mannigfaltigen schwarzgemalten Gefäßen begleitet wie ein Fries unten das Bild und vertritt die Stelle der Tische, die vor den Klinen stehend zu denken sind. — Lästige Folgen des übermäßigen Weingenusses stellt das Innenbild vor Augen. Ein bärziger Mann liegt, den Kopf auf den linken Arm stützend, auf einer Kline und erbricht sich; mit den Fingern der Rechten hat er den Erleichterungsprozeß zu beschleunigen gesucht. Ein Mädchen, wohl eine Flötenspielerin, derartiger Liebesdienste nicht ungewohnt, hält ihm mit beiden Händen den Kopf und blickt aufmerksam auf ihren Patienten. Die feine, reizvolle Zeichnung, ebenso wie mancherlei Motive der Komposition lassen uns als Verfasser der Schale Brygos vermuten (um 470). Vgl. S. 286.

Mus. Gregor. II T. LXXXI (A II T. LXXXV), 1. Vgl. Klein Euphronios² S. 311. *Bullet. d. Instituto* 1884 S. 45 (P. J. Meier). *Bonner Studien* S. 74 (Dümmler). *Hartwig griech. Meisterschalen* S. 329.

1284 (227) Schale, Hermes als Rinderdieb.

Schon an seinem ersten Lebenstage hat sich Hermes das Anrecht erworben, Schutzgott aller Diebe und Schlangköpfe zu werden. Wie im homerischen Hymnus erzählt wird, hat er sich gleich am Abend seines Geburtstages heimlich von Kyllene in Arkadien nach Pierien am Olymp begeben, von dort die goldgehörnten Rinder der Götter hinweggetrieben und sie, listig ihre Spuren verwischend, in einer Höhle verborgen. Wie Apollon nach vielem Suchen die Heerde wiedergefunden hat, das erzählen uns in anmutiger Weise die Außenbilder der Schale. Auf der einen Seite sehen wir Apollon, in langer Gewandung mit hohem Stab in der Hand, der nach weiter Wanderung die Rinder entdeckt hat. Die Rinderheerde setzt sich auf der andern Seite, deren Bild unmittelbar anschließend zu denken ist, fort. Hier steht mit einer Geberde staunender Entrüstung Maia, die Mutter des Hermes vor ihrem kleinen Sohne am Eingang der (durch einen überhängenden Felsen bezeichneten) Höhle. Mit der Chlamys angethan, den Petasos auf dem Haupte, liegt der Knabe unbefangen, als wäre nichts geschehen, in seinem Wiegenkorb (der ungefähr die Form eines großen Filzschuhes hat); eines der Rinder schnuppert an der Wiege und scheint so zu verraten, daß ihm der Insasse nicht unbekannt sei. — Das weniger bedeutende Innenbild zeigt eine Scene des Symposions; auf einer Kline, vor der ein Tisch steht, lagern ein Jüngling, der die Doppelflöte bläst,

und ein bärtiger Mann, der in der Linken eine Schale hält, mit der Rechten wie in ekstatischer Bewunderung nach seinem Haupte greift. Der Stil der originell erfundenen und prächtig durchgeführten Zeichnungen weist auf Brygos als Verfertiger der Schale (480—470). Vgl. n. 1283.

Mus. Gregor. II T. LXXXIII, 1. Lenormant-De Witte *Élite céramographique* III T. 86. *Archäol. Zeit.* II 1844 T. 20 S. 321 ff. (Panofka). Baumeister *Denkmäler d. klass. Altertums* I S. 681. Vgl. Braun *Ruinen und Museen* S. 826. Klein *Euphronios* S. 85. *Bonner Studien* S. 73 (Dümmler). Hartwig *griech. Meister-schalen* S. 358.

1285 (228) *Hydria, Herakles und Alkyoneus.*

Dieses Gefäßs gehört zu einer eigentümlichen Klasse von Hydrien, die etwa der Mitte des sechsten Jahrhunderts angehören und nach ihrem Hauptfundort als Caeretaner Hydrien bezeichnet werden. Sein nichtattischer Ursprung tritt deutlich genug in der abweichenden Farbe des Thons, in der Auswahl der Ornamente (Fries von Rindsköpfen — Bukranien — zwischen Wollbinden, naturalistisches Epheugepflecht, Band großer Lotosblüten und Palmetten), in Eigenheiten der Tracht, vor allem aber in dem Charakter der bunten, reichgravierten Malereien hervor, deren nächste Gegenstücke sich auf Vasenscherben des kleinasiatischen Kyme und auf Sarkophagen von Klazomenae finden; man wird daher auch diese in Etrurien gefundenen Gefäße für Import aus jenen Gegenden halten dürfen. Daraus erklären sich auch mancherlei Absonderlichkeiten in Auswahl und Auffassung der Gegenstände. Das Hauptbild zeigt uns den Kampf des Herakles gegen einen überaus häßlich gebildeten Riesen, wohl Alkyoneus, den riesigen Rinderhirten auf der Halbinsel Pallene, den Herakles im Schlafe getötet haben soll. Hinter Herakles, der in mächtigem Anlauf gegen den eben erst von seinem Lager sich aufrichtenden Riesen begriffen ist, eilt Hermes — ungewöhnlicher Weise in langer Kleidung — herzu und erhebt aufmunternd die Linke. Auf der Rückseite sehen wir ein Ringerpaar und ein zweites Paar von Athleten, die zum Ring- oder Faustkampf (Pankration) auf einander losgehen. — Die übertriebene Lebhaftigkeit der Bewegungen, die schwungvolle, aber etwas laxe Konturenführung haben früher dazu geführt, diese Gefäße für späte etruskische Erzeugnisse zu halten, während wir heute hierin wie in vielen andern, angeblich national-etruskischen Eigentümlichkeiten die Kennzeichen ionischer Kunstübung wiederfinden. Vgl. n. 1212.

Früher in der vatikanischen Bibliothek. Mus. Gregor. II T. XVI, 2. *Berichte d. sächs. Gesellschaft d. Wissensch.* 1853 T. 8, 2 S. 143 (O. Jahn). Vgl. Preller-Robert *griech. Mythologie* I S. 72. M. Mayer *Giganten und Titanen* S. 172 ff. *Römische Mittheil. d. d. archäol. Institut.* III S. 167 (Dümmler). *Bull. de corresp. hellén.* XVI S. 254 (Pottier).

1286 (280) Schale, Waffenläufer, Athenas Ausfahrt.

Im Innenbild sehen wir einen Flötenbläser in der Festtracht der Musiker; er spielt einem nackten Krieger (mit Helm, Schild und Wurfspeer) auf, der in lebhafter Bewegung, wohl eher im Wettlauf als im Waffentanz, begriffen ist. Auf der einen Außenseite sind in genrehafter Ausführlichkeit die Vorbereitungen zu einer gemeinsamen Ausfahrt von Herakles und Athena dargestellt. Die Göttin steht hinter dem Wagen und hält mit beiden Händen die Zügel; zwei Pferde sind eben angeschrirrt worden, noch sind ein Mann und ein jugendlicher Diener, der seine Chlamys schurzartig um die Mitte gebunden hat, dabei beschäftigt; Herakles führt von links das dritte, von rechts ein zweiter Diener das vierte Pferd herbei. Auf der andern Seite sehen wir einen ‚Komos‘: sieben Jünglinge mit allerlei Gefäßen in Händen eilen im Tanzschritt dahin. Den Bildern ist die Inschrift *ἐποίησεν*, ‚er hat es gemacht‘, beigefügt, eine Fabrikmarke, unter der sich vielleicht der Künstler Epiktet verbergen mag (Ende des sechsten Jahrhunderts).

Mus. Gregor. II T. LXXXIV (A II T. LXXXVII), 2. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 118, 9. Römische Mittheil. d. archäol. Instit. V S. 841.

1287 (282) Schale, Herakles' Meerfahrt, Tod des Hektor.

Als Herakles gegen Geryones nach Erytheia zieht (vgl. n. 1207), leiht ihm Helios zur Fahrt nach dem äußersten Westen seinen goldenen Becher, auf dem er selbst allnächtlich seine Fahrt vom Westrande der Erde auf dem Okeanos zum östlichen Aufgangsorte zurücklegt. So fährt hier (im Innenbild) Herakles in voller Ausrüstung ohne Ruder und Segel in dem kesselartigen Boot über die Wellen des bewegten Meeres, in dem Fische und Sepien sich tummeln. Vgl. die auch stilistisch nahestehende Hydria n. 1229 (S. 307) mit Apollons Fahrt über das Meer. — Die Außenseiten zeigen uns zweimal wiederholt den Zweikampf zwischen Achilleus und Hektor im Beisein von Athena und Apollon; letzterer im Begriffe den Kampfplatz zu verlassen, hält einen Pfeil in der Hand (vgl. S. 310 n. 1235). Während auf der einen Seite (der Schilderung der Ilias entsprechend) Achilleus mit der Lanze zustößt, Hektor zur letzten Verteidigung das Schwert zieht, kämpft auf dem Gegenbilde Achilleus mit dem Schwert, während Hektors Lanze eben an dem Schilde des Gegners zerbricht. Der Maler hatte also durchaus nicht die Absicht, Verse der Ilias zu illustrieren, sondern hat in selbständiger Willkür für die Darstellung von Hektors Ende allgemeine Typen der Zweikampfbilder verwertet. Der Stil der Zeichnungen erlaubt, die Vase mit Sicherheit dem vielgeschäftigen Maler Düris zuzuschreiben (um 480). Vgl. S. 286.

Mus. Gregor. II T. LXXXIV (A II T. LXXXVIII), 1. Gerhard auserles. Vasenbilder II T. 109, III T. 202, 3—5. Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 2204. Vgl. Bonner Studien S. 83 (Dümmler) und die oben zu n 1235 angeführte Litteratur.

1288 (237) **Schale, Theseus und der marathonische Stier.**

Das Rund des Innenbildes wird schön gefüllt durch einen sprengenden Kentauren, der einen großen Felsblock zum Wurf bereit hält. Wie dieses Motiv und die Wunden auf Brust und Oberschenkel zeigen, ist die Figur einer größeren Komposition, die den Kampf der Lapithen und Kentauren behandelte, entlehnt. Auf der einen Außenseite sehen wir Theseus, der Hörner und Hinterfüße des Stieres mit Stricken gefesselt hat und ihn so zu Falle bringt; links eilt Athena wie erschrocken hinweg, rechts steht ein Knappe, der ein Pferd am Zügel hält — eine Figur, die wenig in den Zusammenhang der Darstellung paßt und wohl nur den leeren Bildraum füllen soll. — Die andere Außenseite zeigt Kampfszenen der alten Typik. Die Schale gehört der ältern Periode des rotfigurigen Stiles an (510—490)..

Mus. Gregor. II T. LXXXII (A II T. LXXXVI), 2. Vgl. W. Müller Theseusmetopen S. 29 f.

1289 (289) **Rotfigurige Augenschale.**

Zwischen den Augen der Außenseiten ist jederseits ein Jüngling in der charakteristischen Haltung einer gymnastischen Übung dargestellt. Der eine hat den Diskos zielend vorgestreckt, um, wenn er die rechte Richtung gefunden, den rechten Arm zurückzuwerfen und die Scheibe abzuschleudern. Der andere hält sprungbereit in den vorgestreckten Händen die Haltere (Sprunggewichte), die er im nächsten Augenblick zurückbewegen wird, um zugleich mit neuerlichem Vorwärtsschwingen der Hanteln den Absprung zu thun. Im Innenbild ist ein vollgerüsteter Krieger dargestellt, der in geduckter Haltung sich vorwärts bewegt. Die Inschrift nennt einen Liebling Antiachos (wohl verschrieben für Antimachos). Über die Augenschalen vgl. S. 280 u. n. 1294 f.

Vgl. Klein Vasen mit Lieblingsnamen² S. 67. Über das Sprungschema Jüthner ant. Turngeräthe S. 14.

1290 (292) **Schale, Trompetenbläser.**

Die Schale, die außen schwarz gefirnist ist, trägt als einzigen Schmuck ein Innenbild von außerordentlich feiner und scharfer Zeichnung, die von einem tüchtigen Meister aus der Zeit um 500 v. Chr. herrührt. Ein vollgerüsteter Jüngling, der in der Linken einen Speer trägt, stößt mit aufgeblasenen Backen in die lange Trompete.

Mus. Gregor. II T. LXIX (A II T. LXXIII), 2. Vgl. Hartwig griech. Meister-schalen S. 635.

1291 (245) Schlanke Amphora, Berittene Bogenschützen.

Der Hals des Gefäßes ist mit der wappenartigen Gruppe zweier Panther mit gemeinsamem Kopfe geschmückt. Auf dem Schulterfelde sehen wir einerseits drei Reiter mit spitzen Mützen, die sich umwenden, um ihre Pfeile abzuschießen; sie scheinen so das bekannte Manöver der skythischen Reiter auszuführen, welche sich scheinbar zur Flucht wandten, um dann in plötzlicher Umkehr ihre Verfolger desto sicherer mit ihren Pfeilen zu treffen. Auf der andern Seite sehen wir drei berittene Hopliten mit geschwungenen Speeren, die als Verfolger jener Bogenschützen zu denken sind. Nach der Weise altionischer Bilder ist beiderseits der Raum unter den Pferden durch laufende Tiere — hier durch je zwei Hunde, die einen Hasen verfolgen — ausgefüllt. Unter den Bildfeldern läuft ein Tierstreif, in dem auch ein Greif erscheint. Man hat als Fabrikationsort dieses Gefäßes eben wegen jener Bogenschützen eine dem Skythenland benachbarte griechische Kolonie ansetzen wollen, und zweifellos sind diese Typen, die dann auch für die Darstellung von Amazonen verwendet worden sind, zuerst von den kleinasiatischen Ioniern geschaffen worden; doch sind sie früh auch nach den italischen Kolonien der Ostgriechen übertragen worden. Es ist daher noch strittig, ob dieses und die verwandten Gefäße, die sicher noch dem sechsten Jahrhundert angehören, aus Ionien eingeführt oder in einer von dort beeinflussten Griechenstadt Italiens verfertigt worden seien. Vgl. S. 278.

Mus. Gregor. II T. XXIX (A II T. XXXVI), 2. Römische Mittheil. d. archäolog. Instit. II T. IX S. 172 (Dümmler); S. 244 (v. Duhn). Vgl. Arch. Anzeiger 1889 S. 51 (Furtwaengler). Jahrbuch d. d. arch. Instit. IV S. 221 (Schumacher). Bonner Studien S. 256 (Löschke).

1292 (246) Schale, Palästriten.

Das Innenbild zeigt einen Jüngling, der mit schweren Halteren (Hanteln) in Händen einen Anlauf zum Sprunge nimmt (vgl. n. 1289). In den durch mächtige Palmetten verengten Bildern der Außenseite sehen wir je drei Epheben. Der eine hält in den vorgestreckten Händen die Wurfscheibe zielend bereit, der zweite hält den Diskos in der gesenkten Linken und scheint mit dem ersten im Gespräch, der dritte legt eben seine Chlamys ab. Auf der anderen Seite scheinen zwei der Jünglinge in Streit geraten, während ein dritter im Anlauf einen Stab zum Abwurf schwingt. Die sehr archaischen Körperformen sowie die Ritzlinie, welche

die Haare begrenzt (vgl. n. 1228), weisen in die letzten Jahrzehnte des sechsten Jahrhunderts.

Mus. Gregor. II T. LXX (A II T. LXXIV), 2.

1293 (251) Schwarzfigurige Schale des Tleson.

Von Tleson, dem Sohne des Nearchos (etwa 550—530), besitzen wir eine große Zahl ähnlicher Schalen, deren einziger Schmuck in Palmetten an den Henkeln und der Signatur des Verfertigers besteht. Von einem andern dieser ‚Kleinmeister‘ rührt die Schale n. 249 (Museumsnummer) her.

Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 78.

1294 (254) Schale in schwarz- und rotfiguriger Technik.

Die kleine Gruppe von Schalen, deren Innenbild schwarz gemalt ist, während die Figuren der schwarzgefirnissten Außenseiten in dem Thongrund ausgespart sind, gehört einer kurzen Übergangsperiode (um 520) an, welche die ausschließliche Herrschaft des rotfigurigen Stiles auf Schalen vorbereitet (vgl. S. 285). Das Innenbild zeigt einen Dionysos mit Rebzweigen und spitzem Trinkhorn in Händen. Außen sehen wir zwischen mächtigen Blattpalmetten und ornamental verwendeten Augen einerseits einen vollgerüsteten Krieger, der gebückt schleichend vordringt, andererseits einen bewaffneten Jüngling, der, mit einer Mundbinde (Phorbeia) versehen, mächtig in eine gerade Trompete stößt.

Mus. Gregor. II T. LXIX (A II T. LXXIII), 3. Klein Euphronios² S. 297, 299.

1295 (256) Schale in schwarz- und rotfiguriger Technik.

Ob der jetzt mit der Schale verbundene Fuß, der die Inschrift des Verfertigers Pamphaios trägt, wirklich zugehörig ist, kann bezweifelt werden, doch entspricht der Stil dieser und der vorerwähnten Schale recht wohl der Richtung jenes Vasenfabrikanten (vgl. n. 1296).

Mus. Gregor. II T. LXIX (A II T. LXXIII), 4. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 91, 8. Bonner Studien S. 201 (A. Körte).

1296 (258) Schwarzfigurige Schale des Pamphaios.

Pamphaios, der in den letzten Jahrzehnten des sechsten Jahrhunderts sein Handwerk übte, hat gleichwohl in seinen schwarzfigurigen Schalen noch ganz in der Manier der streng-altertümlichen Schalenmaler gearbeitet. Davon giebt diese Schale ein Beispiel, die im Innern mit einem Gorgoneion verziert ist, außen zwischen großen Augen einerseits ein Viergespann in Vorderansicht (daneben die Künstlerinschrift), andererseits den Kampf des Herakles gegen die Amazonenkönigin Hippolyte zeigt.

Mus. Gregor. II T. LXVI (A II T. LXX), 3a, 4a, 4b. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 90, 5.

1297 (266) Schwarzfigurige Schale, Aias mit Achilleus' Leiche.

Die Schale, die aufsen die Worte: ‚Glückauf und trinke‘ trägt, ist innen mit einer auch sonst in der altertümlichen Malerei begnenden Gruppe verziert: Aias, der Telamonier, trägt im eiligen Laufe die in heißer Schlacht dem Feinde entrissene Leiche des Achilleus, die er über die linke Schulter gelegt hat, vom Kampfplatz hinweg. Die Namen der beiden Helden sind beschrieben.

Mus. Gregor. II T. LXVII (A II T. LXXI), 2. Vgl. Overbeck Gallerie heroischer Bildw. S. 546.

1298 (275) Kyrenäische Schale, Prometheus und Atlas.

Diese Schale stammt aus einer Fabrik Kyrenes (Nordafrika), die um die Mitte des sechsten Jahrhunderts ziemlich lebhaften Export nach Italien betrieben zu haben scheint. In Technik, Ornamentik und Auswahl der Bilder zeigen diese Gefäße viele Eigentümlichkeiten; vgl. S. 278. Die für die Bemalung bestimmte Fläche ist mit einem dünnen Überzug von gelblichweißem Pfeifenthon versehen, in den Malereien selbst ist viel Rot verwendet. Die Außenseite der Schale ist mit Ornamentreihen besetzt, unter denen besonders der Fries von Granatäpfeln auffällt. Im Innere, dessen unteres Segment durch den Oberteil einer Säule mit seitlichen Lotosblüten ausgefüllt wird, sehen wir rechts Prometheus, der in qualvoller Stellung an Füßen und Armen an eine Säule gefesselt ist, während der Adler auf seinem Schoße sitzt und ihm den Schnabel in die Brust hackt, daß das Blut zu Boden strömt. Dem Titanen ist sein Bruder Atlas gegenübergestellt, der die Weltkugel trägt; unter der schweren Last, die als unregelmäßig geformte Felsmasse auf seinem Nacken ruht, knicken die Beine des bärtigen Titanen ein. Die Schlange, die hinter ihm sich emporringelt, dient nur dazu, den leeren Raum zu füllen. In mehr als einer Beziehung weicht das Bild von der später üblichen Darstellungsweise des Prometheus wie des Atlas ab. Man hat daher die beiden Figuren auch als zwei Büßer im Hades gedeutet: die rechts als Tityos, dessen Leber die Geier fressen, die links als Tantalos, über dessen Haupt drohend ein Felsblock schwebt. Aber die auffällige Zusammenstellung von Prometheus und Atlas findet ihre Erklärung darin, daß der Maler dabei von dem Dichter Hesiod beeinflusst war, der in seiner Theogonie V. 517 ff. gerade diese beiden Titanen und ihre Strafen nebeneinander stellt.

Mus. Gregor. II T. LXVII (A II T. LXXI), 3. Gerhard auserles. Vasenbilder II T. 86. Wiener Vorlegeblätter Serie D T. IX, 7. Vgl. O. Jahn Archäol. Beiträge S. 229 ff. Archäolog. Zeit. XXXIX 1881 S. 217, 2 (Puchstein). Hub. Schmidt observat. arch. in carminibus Hesiodae Dissertat. Halenses XII S. 115. 128.

Im Hintergrund des Saales ist eine Marmorbüste Gregors XVI. von De Fabris aufgestellt. Davor steht ein Tisch, dessen Platte aus tausenderlei buntfarbigen antiken Glasscherben zusammengesetzt ist. In den sechs Schaulpulten unter den Fenstern sind Glas- und Schmelzarbeiten ausgestellt. Mannigfaltige Gefäße aus irisierendem, grünlichem und wasserhellem Glas (zum Teil mit Reliefverzierung). Prächtige kleine, wohl als Parfumgefäße verwendete Amphoren, Kännchen und Alabastra aus buntem Smalt, die seit dem Anfang des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts in etruskischen Gräbern sich finden; ihre Fabrikation scheint nach ägyptischen Anregungen besonders bei den Phönikiern hohen Aufschwung genommen zu haben. Die bandartigen Ornamente sind in der Weise hergestellt, daß in den noch weichen Körper des Gefäßes, als dessen Grundfarbe meist Blau, selten Grün oder Gelb gewählt wurde, in vorgezogenen Furchen Glasfäden anderer Farben eingelassen wurden, dann das Ganze noch einmal dem Feuer ausgesetzt und poliert wurde, sodaß die verschiedenen Glasfäden mit der Grundfarbe eine Masse zu bilden scheinen. Diese Technik erfordert eine außerordentliche Geschicklichkeit und Sicherheit und ist mit mannigfachen Schwierigkeiten verbunden, so daß die Versuche moderner Nachahmungen stets nur sehr unvollkommen gelungen sind. Ähnlicher Art (meist von höherem Alter) sind die ringartigen Perlen mit buntfarbigen Augen (siebentes und sechstes Jahrhundert). Einer anderen Technik, die nach hellenistischem Vorgang in Rom zu hoher Blüte gelangte, gehören die sogenannten Glasarbeiten *a millefiori* an (231 A, 243 A), Glasmosaiks, die aus zahlreichen kleinen Stäbchen und Fäden verschiedenfarbigen Glases zusammengeschmolzen sind; ihre Muster ahmen teils vegetabilische Formen, teils mineralische Struktur, teils Marmormosaiks nach.

Größtenteils durch Pius IX. im Jahre 1875 aus der Sammlung Rossignani angekauft; die Stücke älteren Besitzes sind abgebildet: Mus. Gregor. II T. CIV f. (A II T. XCVII). Über die phönikischen Smaltalabastra vergleiche Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 197 f., S. 734. Fröhner La verrerie antique S. 18 ff. Helbig Homer. Epos² S. 32. Monum. ant. d. accad. dei Lincei IV S. 315 (Barnabei).

Neuntes Zimmer.

Die Bronzensammlung.

Die sogenannte »große Kunst« ist in diesem Saale nur spärlich vertreten. Doch genügen auch die wenigen hier vorhandenen

Skulpturen aus etruskischem Kulturkreis, der sogenannte Mars von Todi (n. 1382), die Knabenfiguren n. 1370 und n. 1390 und die Auswahl von Statuetten (n. 1349), um einen Begriff von dem Wesen der etruskischen, beziehungsweise mittelitalischen Kunst zu geben. Wo die etruskischen Künstler Typen der griechischen Kunst wiederholen, haben sie ihre Vorbilder trocken und äußerlich ohne Schwung und Präcision nachgebildet, die ideale Auffassung der Originale vielfach abstreifend. Wo sie aber zu selbstständigerem Schaffen Gelegenheit nehmen, da überrascht uns nicht selten scharfe Naturbeobachtung und treue Wiedergabe von Einzelheiten der äußereren Erscheinung, während andererseits das Verständnis für die organische, lebendige Einheit des Ganzen fehlt, das uns in der griechischen Kunst so erfrischend entgegentritt. Manche dieser Eigentümlichkeiten begegnen uns wieder in der römischen Kunstübung, die ja frühe von der etruskischen beeinflusst worden ist. Während vom fünften bis zweiten Jahrhundert in Etrurien erst unter ostgriechischem, dann unter süditalisch-campanischem Einfluß auf dem Gebiete der Plastik ein reger Kunstbetrieb herrschte, ist späterhin der Kunstbedarf Mittelitaliens vorzugsweise von Rom und den dort ansässigen Künstlern gedeckt worden. Wenigstens unterscheiden sich seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. die auf etruskischem Boden gefundenen Skulpturen in nichts von den in anderen Teilen Italiens verfertigten. Die erste Kaiserzeit ist im Museum durch ein gutes Porträt (n. 1340) vertreten, die hadrianische durch die Reste einer Kolossalstatue (n. 1353); ein Porträtkopf aus der Zeit der Soldatenkaiser (n. 1366) führt uns bis an die letzte Epoche der römischen Kunst.

Die hauptsächliche Bedeutung der Sammlung liegt auf dem Gebiete der Kleinkunst, der dekorativen Kunst, des Handwerks. In dieser Hinsicht ist die Ausbeute der etruskischen Grabstätten (in Cervetri, Corneto, Vulci, Orvieto, Chiusi) für die Zeit des siebenten bis zweiten Jahrhunderts v. Chr. von ähnlicher Bedeutung wie die pompeianischen Funde es für die zwei folgenden Jahrhunderte geworden sind. Denn die Etrusker haben die Wohnungen ihrer Toten wie mit allerlei Thongefäßen (S. 276), so auch mit all dem metallenen Rüstzeug und Schmucke der Lebenden, ja selbst mit Küchen- und Tafelgerät, mit Beleuchtungs- und Heizapparaten ausgestattet. Gelegentlich hat man freilich diese Totengaben nur aus dünnem, zu wirklichem Gebrauch untauglichen Blech hergestellt, aber da diese »Scheingeräte« genaue Nachbilder der im praktischen Leben verwendeten Gegenstände sind, so ersetzen sie auch uns vollkommen den wirklichen Hausrat, so wie sie ihn den Verstorbenen ersetzen sollten.

Mit Überraschung wird der Beschauer gewahr, welche Rolle die Bronze im Mobiliar des Altertums gespielt hat, wie zahlreiche Gegenstände des Handwerks, der Küche, der Toilette, die heute aus Holz, Thon, Glas, Bein u. s. w. hergestellt werden, damals aus Metall verfertigt worden sind. Immer wieder staunt er über die Regsamkeit der künstlerischen Phantasie, die auch das allgewöhnlichste, von der modernen Kunstindustrie keiner weiteren Beachtung gewürdigte Gerät in Stube und Küche charakteristisch zu formen und sinnvoll zu beleben verstand, ohne daß der unmittelbaren Zweckmäßigkeit dabei ein Abbruch geschähe. Überall sind Formen der organischen Natur bald als dem Ganzen eingegliederte Bestandteile, bald als angefügter Schmuck an Griffen, Stützen und Füßen verwendet — eine Sitte, die aus den uralten Kulturcentren des Orients durch Phöniker und Ioner nach Etrurien übertragen worden ist. Auch manchem Altgewohnten und Bekannten wird der Beschauer hier begegnen; denn nicht wenige dieser Formen und Ornamente an Becken und Krügen, an Untersätzen und Leuchtern sind auch der Industrie unserer Tage geläufig, in die sie freilich meist erst durch die Vermittelung jüngerer Umbildungen aus römischer Zeit übergegangen sind.

Die in diesem Saale vereinigten Gegenstände gehören ihrer Hauptmasse nach der archaischen Zeit an, der Epoche, in der die Geschichte des Kunsthandwerks sich deckt mit der Geschichte der Kunst überhaupt. Jene Kulturperiode allerdings, die man als erste Eisenzeit zu bezeichnen pflegt, ist nur durch wenige charakteristische Stücke vertreten; ihr sind jene primitiven Gefäße (n. 1323. 1359. 1362) zuzuweisen, die aus einzelnen, nur durch Nietensammengefügten Blechen bestehen (aus dem achten oder siebenten Jahrhundert). Die Herkunft dieser Gefäßformen ist noch streitig; während die einen sie dem einheimischen italischen Handwerk zuschreiben, betrachten andere sie als Import aus dem Osten.

Die wenig spätere Periode, in der nachweisbar Etrurien in nachdrücklichster Weise von dem Orient beeinflusst war, wird uns in glänzendster Weise veranschaulicht durch die Ausbeute einer großartigen Grabanlage in der Nähe von Cervetri, welche am 22. April 1836 von dem Priester Regolini und dem General Galassi entdeckt worden ist. Der in einem künstlich erhöhten Hügel verborgene, jetzt fast völlig verfallene Grabbau umschloß ein langes gangartiges Gemach, das seitlich zwei halbrunde große Nischen hatte, und einen etwas schmaleren, kleineren Raum, der mit dem ersten mittels einer trapezförmigen, bis zur halben Höhe durch eine Mauer geschlossenen Thüre in Verbindung stand.

In dem vorderen Raum befanden sich außer mehreren Bronzegefäßen und den Resten eines vermoderten Wagens der Kessel-

untersatz (n. 1439 im XII. Zimmer), das Bett n. 1333, auf dem noch Stücke von Menschenknochen gefunden wurden, der Dreifuß n. 1335 und das Räucherbecken n. 1313. Auf dem Boden neben dem Bette lagen die kleinen Idole (Vitrine n. 1355), an den Wänden lehnten, nur teilweise erhalten, acht reichverzierte Schilde (n. 1337), Bündel von Pfeilen und von Spiessen, in dem mittleren Einschnitt der durch Vorschrägen der Seitenwände gebildeten Decke waren bronzene Schalen und Schlüssel an Nägeln aufgehängt. Auf der Mauer der Verbindungsthüre standen die zwei Bronzekessel (n. 1383) und zwei silberne Schalen. Im innern Raum befand sich neben andern Bronzegefäßen auch das Becken n. 1336; auf einer steinernen Bank aber, die dem Leichnam als Bett gedient hatte, lagen reliefgeschmückte Silberschalen (n. 1401 f.) und all der reiche Goldschmuck (vgl. S. 380 ff. n. 1392 ff.), mit dem die Leiche bekleidet war, fast jedes Stück an seiner ursprünglichen Stelle. Aus diesen Fundthatsachen scheint sich zu ergeben — soweit die Angaben darüber zuverlässig sind —, daß das vordere Gemach als Grabgemach des Mannes, das rückwärtige als das der Frau diente. Gewiß gehörten die Verstorbenen einem der vornehmsten Geschlechter Etruriens an.

Der Umstand, daß das durch die griechischen Colonisten vermittelte etruskische Alphabet an einigen Gefäßen schon in Verwendung erscheint (n. 1395), erlaubt nicht, das Grab viel vor der Mitte des siebenten Jahrhunderts anzusetzen. Aus den geschichtlichen Verhältnissen dieser Zeit läßt sich auch der eigentümliche stilistische Charakter der Fundgegenstände erklären. Für eine ganze Anzahl von Gerätformen und Dekorationselementen ist die orientalische Herkunft zweifellos. Aber daraus darf nicht ohne weiteres auch auf die orientalische — d. h. also in diesem Falle phönikische — Herkunft der einzelnen Gegenstände geschlossen werden; denn auch die ostgriechische Kunst des achten und siebenten Jahrhunderts arbeitete mit denselben Elementen, und unter ihrem Einfluß entwickelte sich eine ähnliche Stilrichtung früh auf italischem Boden. Schon in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts haben die Chalkidier von Euböa an der Westküste Italiens Kolonien angelegt. Wie diese, so haben im siebenten und sechsten Jahrhundert die Phokäer lebhaften Handel mit Etrurien getrieben; auch rhodische Kaufleute haben im tyrrhenischen Meere damals viel verkehrt und zwischen den Seestädten Etruriens und Korinth müssen wenigstens indirekte Beziehungen (durch die Vermittlung der Syrakusaner) bestanden haben. So sind die Phönikier, die schon viel früher diese Küsten befahren hatten, immer mehr zurückgedrängt worden. In die Zeit dieser verschiedenen miteinander konkurrierenden Einflüsse (cr. 650—600)

mufs die Anlage des Grabes Regulini-Galassi fallen, so dafs also für jedes einzelne Fundstück die Frage nach seinem Fabrikationsort neu gestellt werden mufs.

Ähnliches gilt auch für die späteren Abschnitte der archaischen Zeit (600—480), der beispielsweise der Dreifufs n. 1331 und die Bronzebeschläge von Bomarzo (n. 1422) angehören. An Stelle der Phönikier sind im sechsten Jahrhundert die Karthager in Wettbewerb mit den griechischen Handelsflottillen getreten. Sie verbanden sich mit den Etruskern, denen das Wachstum und die Vermehrung der ionischen Niederlassungen an der tyrrhenischen Küste bedrohlich erschien, und besiegten die Phokäer in der Schlacht von Alalia (537 v. Chr.). Allein der griechische Einflufs dauert nach dieser Niederlage der Phokäer fort, wenn er auch jetzt andere Wege geht, während der phönikische Import keine gröfsere Bedeutung mehr gewinnt. Die Griechen in Kampanien halten sich ihr altes Absatzgebiet offen; die Seestädte Siciliens vermitteln die Einfuhr aus dem griechischen Festland. Immer wieder drängt sich bei den Funden dieser Periode die Frage auf, ob die Umbildungen ostgriechischer Formen, die wir an ihnen wahrnehmen, den italischen Griechen oder den Etruskern selbst zuzuschreiben sind.

In der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts war die Metallindustrie Etruriens, die vielleicht auf alteinheimischer Technik fußte, schon hoch entwickelt; ihre Anregung empfing sie aus dem Osten. Ohne eigentlich schöpferisch aufzutreten, hat sie die von dort überkommenen Formen nachgeahmt, wobei in der Auswahl und Weiterbildung der Motive sich einerseits ein Zug naturalistischer Derbheit, andererseits eine Neigung zum Phantastischen und Manierierten offenbart. Was aber die etruskischen Metallerzeugnisse vor allem auszeichnete, war ihre hohe technische Vollendung. In Athen sprach man zur Zeit des peloponnesischen Krieges mit Bewunderung von dem tyrrhenischen Erzgeräte, unter dem freilich manches Stück großgriechischer Erzeugung sich befinden haben kann. Insbesondere werden die Beleuchtungs- und Hausgeräte gepriesen, und thatsächlich finden wir gerade diese in großer Anzahl und eigenartiger Entwicklung in den etruskischen Funden vertreten. Auch die vatikanische Sammlung ist daran besonders reich.

Unter den gemeinhin als »Kandelaber« bezeichneten Geräten können wir im wesentlichen drei Arten unterscheiden, die wir der Kürze halber als Kandelaber im engeren Sinne, d. h. als Kerzenträger, als Leuchter und als Thymiastrien (Weihrauchständer) bezeichnen wollen, wenn auch mehrere dieser 'Leuchter' als Weihrauchträger dienten und 'Thymiastrien' gelegentlich zur Aufnahme von Beleuchtungsmaterial verwendet wurden. Kande-

laber und Leuchter haben nahezu dieselbe Grundform, deren Ursprung auf phönikischen Boden nachweisbar ist: ein hoher stabartiger Schaft erhebt sich auf einem dreibeinigen Untersatz. In den mannigfachen Spielarten dieser Form, deren älteste hier vorhandene Exemplare etwa in den Anfang des fünften Jahrhunderts zurückreichen, können wir gut die Entwicklung vom Einfachen, tektonisch Strengen, zum Überladenen, naturalistisch Spielenden beobachten.

Die Kandelaber sind von bedeutender Höhe (0,75—1,50 m); ihre meist schön geschwungenen Füße haben die Gestalt von Tierbeinen (am häufigsten von Löwenklauen), zwischen denen schräg nach abwärts gerichtete Palmetten sitzen. Der oben leicht verjüngte Schaft ist bald eckig abgekantet, bald rund, bald glatt, bald nach Art von Säulen kanelliert, in seinem untersten Stück häufig von Schilfblättern überkleidet. Oben steht auf einem niederen Sockel eine Figur, die nicht nur als ornamentale Bekrönung, sondern auch als Handhabe dient; unterhalb derselben sind wagrecht abgestreckte Dornen (meist vier) in Form von Lotosblüten, Vogelschnäbeln u. dgl. angebracht, an denen die Kerzen seitlich angesteckt werden. Darunter befindet sich häufig zum Schutze der Hand gegen das abträufelnde Wachs eine Scheibe.

Die Leuchter haben meist geringere Dimensionen (durchschnittlich 0,50 m); die oft recht unschönen Füße haben die Gestalt von verschiedenartigen Tierbeinen (Löwen, Hunden, Hirschen, Pferden), auch von Menschenbeinen oder von kleinen menschlichen Figuren. Zwischen dem Untersatz und dem Schaft sind häufig tragende Figuren eingeschoben, die bald karyatidenartig streng, bald lebhaft bewegt sind. Der Schaft ist meist nach Art von Säulen oder nach vegetabilischen Vorbildern gestaltet, sehr häufig trägt er figürliche Verzierungen; bald klettert ein Knabe den Schaft entlang, bald windet sich eine Schlange daran empor, bald verfolgt ein Eichhörnchen oder eine Katze einen aufwärts eilenden Vogel. Oben trägt der Schaft einen runden Behälter, der zur Aufnahme des Brennöles (oder auch des Weihrauches) diente, oder einen Teller zum Tragen einer Lampe, oder in der Mitte eines Schälchens einen Dorn zum Anstecken einer Kerze. Am Rande des bekrönenden Napfes, von dem oft kleine Kettchen mit Bommeln herabhängen, sind häufig sitzende Vögel angebracht, gleichsam um ihr Nest oder um einen Wasserbehälter gruppiert.

Unter dem Namen der Kandelaber begreift man endlich auch die Thymiaterien. Diese haben viel untersetztere schwerere Formen als die Leuchter. Auf drei Löwenfüßen, die häufig einen figürlichen Schmuck tragen, ruht ein dreiseitiger nach oben ver-

jüngster Untersatz in Form eines Pyramidenstumpfes; darauf erhebt sich, besetzt mit zahlreichen Schwellungen und Schalen, die bald nach oben, bald nach unten sich öffnen, ein dicker Schaft, der oben einen Napf zur Aufnahme des Räucherwerkes trägt. Die Vorbilder dieser Gestelle, die sowohl in den Tempeln als in Privathäusern Verwendung fanden, sind aus dem semitischen Orient, wohl schon in ostgriechischer Umbildung, sowohl nach Griechenland wie nach Italien eingeführt worden. Ihre Formen leben, mannigfach umgestaltet, auch noch in der Kaiserzeit fort, in Stein übertragen sind sie dem Beschauer durch die zahlreichen sogenannten Marmorkandelaber der römischen Museen zur Genüge bekannt.

Auch von der reichen Mannigfaltigkeit des tyrrhenischen Hausgerätes giebt uns der überfüllte Bronzesaal ein lehrreiches Bild. Wie an jenen Beleuchtungsgeräten, so können wir an den einzelnen Gebrauchsgegenständen eine ähnliche fortschreitende Entwicklung wahrnehmen. Besonders deutlich scheiden sich die zahlreichen Kannen und Krüge der Sammlung in eine ältere und jüngere Gruppe. Die älteren (sechstes bis fünftes Jahrhundert) sind starr und schwunglos; über dem gleichförmig sich erweiternden Gefäßkörper erhebt sich in gerader Linie das runde Mündungsstück, an dem der gedrückte einfache Henkel ansitzt. Die jüngeren Exemplare (von der Mitte des fünften Jahrhunderts ab) sind belebter und gefälliger in ihren Konturen; der Körper ist bauchiger, der Hals stärker eingezogen, die Mündung nach einwärts und auswärts rundlich geschwungen, so daß die ebenso zweckmäßige als geschmackvolle Kleeblattform entsteht. Der Henkel erhebt sich in zierlicher Schwingung über das Gefäß; an diesem ist, ebenso wie bei den Amphoren, von denen ähnliches gilt, mannigfacher figürlicher Schmuck angebracht.

Überhaupt nehmen die verschiedenartig veränderten Formen der Henkelplatten, der Füße und Fußbeschläge ein besonderes Interesse in Anspruch; da sie massiv gegossen waren, sind sie in zahlreichen Fällen erhalten, wo die zugehörigen dünneren Gefäßkörper in verwitterte Reste zerfallen sind. In ihrem figürlichen Schmuck überwiegt die archaische Formengebung, ohne daß bei dem konservativen, tektonischen Charakter dieses Industriezweiges daraus immer für jedes einzelne Stück Entstehung in archaischer Zeit gefolgert werden dürfte. Immer neue originelle Varianten treten uns hier entgegen, die freilich nicht selten den feinen Takt ihrer griechischen Vorbilder vermissen lassen und diese manchmal in phantastischer Willkür und den ursprünglichen Gedanken entgegen spielerisch umbilden.

In den Grabfunden aus dem vierten bis zweiten vorchristlichen

Jahrhundert treten andere Denkmälergruppen in den Vordergrund, die bildlich verzierten Handspiegel und Cisten, deren Zeichnungen teils mit dem Schrotmeisel geschlagen, teils mit dem Grabstichel graviert sind.

Die Rundspiegel, deren Grundform der antiken Metallindustrie seit ältester Zeit geläufig war, sind teils einfache runde Bronzescheiben, die in flache Kapseln gelegt wurden oder mit einem in Charnieren beweglichen Deckel versehen waren (Klappspiegel), teils Scheiben mit besonderen Zapfen oder Griffen, deren Ansatzstück oft mit verschiedenerlei Ornamenten verziert ist (Handspiegel). Die älteren Handspiegel (4. Jahrh.) haben in der Regel längliche Zapfen, die in eine beinerne oder hölzerne Hülse eingelassen waren; bei den jüngeren (3. Jahrh.) laufen die Griffe an ihrem untern Ende in einen figürlichen Schmuck (meist Tierköpfe) aus. Bei den Spiegeln der jüngeren Zeit sind die Scheiben meist kleiner als bei den älteren, häufig birnenförmig und mit scharf abstehendem Rand versehen. Die blankgeglättete Seite ist oft leicht convex, die Rückseite ist, was bei den griechischen Spiegeln noch selten ist, in der Regel mit eingegrabenen Zeichnungen, ausnahmsweise (vgl. n. 1886), nach Art der Deckel von Klappspiegeln (vgl. n. 1874), mit Reliefs verziert.

Diese gravierten (geschlagenen) Zeichnungen, deren uns eine beträchtliche Zahl (weit über zweitausend) erhalten ist, geben die Möglichkeit interessanter Vergleiche mit den Zeichnungen der griechischen Vasen: an ihnen tritt am deutlichsten der verschiedene Geist des etruskischen und griechischen Kunsthandwerks vor Augen. Auch sie gehen mittelbar auf Vorbilder der großen Kunst Griechenlands zurück, aber die künstlerische Sicherheit und die frische Selbständigkeit, mit der insbesondere die Maler der attischen Vasen ihre Vorlagen benutzen und umgestalten, suchen wir an den Spiegeln meist vergebens, so daß sie trotz des technischen Geschickes, das in der sauberen Ausführung zu Tage tritt, in ihrer Mehrzahl einen wenig erfreulichen Eindruck machen. Die etruskischen Handwerker haben öfters Unverstandenes herübergenommen, wohlervogene Kompositionen durch ungeschickte Anpassung an den Bildraum zum Schlechteren verändert, charakteristische Typen willkürlich umgedeutet. Wenn es daneben auch an Prachtstücken von geschlossener Komposition und liebevoller Durchführung nicht fehlt, so erklärt sich das durch den genauen Anschluß an griechische Originale, wobei nur äußerliche Zuthaten und Modifikationen, vorwiegend hinsichtlich der Tracht (der Schuhe, Armbänder, Bullen) den italischen Ursprung verraten. In manchen Werkstätten mögen wohl auch griechische Zeichner gearbeitet haben.

Im stilistischen Charakter der Zeichnungen können wir große Verschiedenheiten beobachten. Die größere Hälfte weist auf Vorbilder der hellenistischen Zeit zurück, einige aber erinnern an die altertümliche Formgebung des sechsten, andere wieder an die Weise der großen Maler des fünften Jahrhunderts; man wird sich hüten müssen, darnach die Zeit der betreffenden Exemplare bestimmen zu wollen. Archaische Vorbilder sind in der unselbständigen etruskischen Dekorationskunst auch in hellenistischer Zeit noch weiter benutzt worden, ohne daß dabei an ein absichtliches Zurückgreifen zu denken ist. Immerhin können wir in der Art der Ausführung, in der bald strengen, bald laxen Zeichnung, der Auswahl und Gestalt der Ornamente, der Anordnung der übermächtig zahlreichen Figuren, der Behandlung des Hintergrundes u. a. eine zeitliche Entwicklungsreihe feststellen, deren Anfangs- und Endpunkt chronologisch festzulegen freilich erst zum Teil gelungen ist. Sehen wir von vereinzelt älteren Exemplaren ab, so gehört zweifellos die Masse der etruskischen Spiegel (die in den Gräbern gleichzeitig mit Vasen späterer Lokalfabriken erscheinen) in die Zeit von dem Ende des vierten bis zum Anfang des zweiten Jahrhunderts. Dem dritten Jahrhundert gehören auch die in Präneste gefundenen Spiegel an, welche uns ein Stück latinischer Kunst veranschaulichen und nicht selten lateinische Inschriften tragen. Die gravierten Spiegel verschwinden aus dem Totenapparat zu der Zeit, da sie im wirklichen Gebrauch durch zweckmäßigere Formen, wie sie insbesondere in den pompeianischen Funden vertreten sind — Bronzerunde, die auf der Spiegelseite mit einer starken Silberlegierung überzogen, auf der Rückseite mit kreisförmigen Ornamenten verziert sind — verdrängt werden.

Eng verbunden in Stil und Technik mit den Spiegeln und häufig mit ihnen in denselben Gräbern vereint sind die Cisten; die man früher als ‚mystische‘ Cisten zu bezeichnen pflegte, weil man glaubte, sie in Beziehung zu den bakchischen Mysterien setzen zu müssen. Diese Anschauung ist aber irrig; die Behälter dienten vielmehr, wie die häufig darin gefundenen Striegel, Salbgefäße, Spiegel, Haarnadeln, Kämme, Schminkbüchsen beweisen, zur Aufbewahrung von Athletengerät und Toilettengegenständen. Während man sich früher dazu hölzerner Kisten bediente, die gelegentlich mit Metallblech überzogen wurden, kamen im dritten Jahrhundert Cisten aus Metallblech in Mode; sie haben meist runde (selten ovalcyindrische) Form, für die nach einer wahrscheinlichen Vermutung die altertümlichen *ciste a cordoni* maßgebend gewesen sind. Auch für ihren eigenartigen Schmuck können wir vereinzelte Vorbilder nachweisen in Cisten, die bis

in die Zeit um 600 v. Chr. zurückreichen und in ihren Dekorationsmotiven nach dem Osten weisen (vgl. Band I S. 434 n. 640). Wenn aber in jener älteren Zeit die hölzernen Behälter mit getriebenen, gestempelten oder ausgeschnittenen Blechen verkleidet waren, so ist der Körper der bronzenen Cisten, die seit dem dritten Jahrhundert in Gebrauch kamen, meist mit gravierten Zeichnungen, sehr selten (n. 1388) mit Reliefs verziert.

Die gravierten Cisten stammen mit ganz wenigen Ausnahmen aus Präneste; sie mögen zum Teil dortselbst, zum Teil in anderen Städten Latiums oder in Rom verfertigt worden sein. Ihre Zeichnungen, welche vielfach rein griechischen Charakter zeigen, weisen darauf hin, daß den kampanischen Griechen ein wesentlicher Anteil an diesem Zweig des Kunsthandwerks zukommt. Die Figuren aber, welche die Ansatzplatten der Cistenfüße verzieren, ebenso wie die figürlichen Deckelgriffe zeigen durchaus den Charakter der italischen Kunst; sie erheben sich selten über plumpe Handwerksmäßigkeit und geben meist oftgebrauchte — darunter nicht wenige in Nachahmung archaischer Vorbilder formelhaft erstarrte — Typen wieder.

Die Fabrikation dieser Cisten scheint noch im Laufe des zweiten Jahrhunderts erloschen zu sein. Sie sind zusammen mit den Spiegeln die letzten Vertreter italischer Kunstart. Wie die hohe Kunst, so verfällt auch die etruskische Industrie und die dekorative Kunst in der letzten republikanischen Zeit dem nivellierenden Einfluß der römischen Weltherrschaft. Auch aus dieser römischen Epoche sind Geräte aller Art hier vorhanden, doch kann sich das vatikanische Museum in dieser Beziehung nicht mit den unermesslichen Schätzen des Bronzemuseums von Neapel messen, in dem man die Industrie der Kaiserzeit bequemer als hier studieren kann.

Über das Grab Regulini-Galassi: Bull. d. Instit. 1886 S. 56 ff.; 1888 S. 171 ff. Grifi Monumenti di Cere antica (Rom 1841). Canina Descrizione di Cere antica (Rom 1888) T. 3 S. 59 ff.; Etruria marittima T. 50—59 S. 179 ff. Mus. Gregor. I T. CVII (A I T. D). Dennis Cities and cemeteries I S. 264 f. Helbig Homer. Epos³ S. 29 f., 39 ff., 91 f. Ann. d. Instit. 1885 S. 26 ff., 92 f. (Undset). Gsell Fouilles de Vulci 419 ff. Brunn griech. Kunstgeschichte S. 91 f. Journal of the anthropol. institute of Gr. Britain XXVI S. 261 (Montelius). Im allgemeinen vgl. Brunn bei Scheffler über die Epochen der etruskischen Kunst 1882. Jules Martha L'art étrusque (Paris 1889). Friederichs kleinere Kunst und Industrie (1871). Schuhmacher eine pränestinische Ciste 1891. H. R. Walters, Catalogue of the bronzes in the British Museum London 1899.

Wir betreten den Bronzesaal durch die Thüre des Zimmer VI der Vasensammlung (S. 308). Die Gegenstände Nr. 1299. 1300 befinden sich rechts, die folgenden links von dieser Eingangsthüre an den Wänden und auf den Wand-Repositoryen.

1299 (11) Leuchter.

An dem schräg geriefelten Schaft, der auf drei Rehfüßen ruht, klettert ein Hahn empor, den ein Hund(?) verfolgt. Oben an dem Schalenrand sitzen Tauben. Vgl. S. 347f.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 4. Dennis *Cities and cemeteries* II S. 479.

1300 (12) Kohlenpfanne.

Das große Becken hat bewegliche Henkel und ruht auf drei Löwenbeinen, die aus den Mäulern von Greifenköpfen hervorkommen. Derartige Geräte dienten im Altertum wie noch heute im Süden auch als Wärmeapparate für die Wohnzimmer. Vgl. n. 1330.

1301 (16) Weiblicher Idealkopf, von einer Statue.

Der schöne Typus giebt ein griechisches Original (etwa aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts) wieder.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 3.

1302 (17) Thymiaterion (Weihrauchständer).

Der niedrige Räucherständer von schweren, plumpen Proportionen, dem ein Napf aufgesetzt ist, ist zum Teil in ganz willkürlicher Weise restauriert. Vgl. S. 347.

Mus. Gregor. I T. L (A I T. LXXVII), 4.

1303 (18) Leuchter.

Der Schaft, an dem ein Hahn und eine diesen verfolgende Katze angebracht sind, wird von einer nackten Erosenfigur vollkommen freien Stiles (mit Armbändern und Schuhen) getragen, die in der Rechten einen Apfel hält. Den Untersatz bilden hier drei Löwenbeine, die aus Greifenköpfen hervorstechen (vgl. n. 1300).

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 5. Vgl. Friederichs *kleinere Kunst* n. 690.

1304 (22) Leuchter.

An dem Schaft hinan klettert ein Jüngling mit Baummesser (entwickelter Stil); am Rande der Schale sitzen Hunde.

Mus. Gregor. I T. LI (A I T. LXXXVIII), 2.

1305 (24) Leuchter.

Den Untersatz bilden drei menschliche Beine; ein darüber gelegtes Gewandstück vermittelt den Übergang zu dem glatten Schaft, um den sich eine Schlange windet.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 3.

1306 (26) Krater (Mischgefäß).

Das Gefäß ist aus verschiedenartigen antiken Bruchstücken modern zusammengesetzt. Die Henkel geben einen hocharchaischen Typus der ostgriechischen oder chalkidischen Kunst wieder: ein zurückgebogener Jüngling hält mit den Händen die Schwänze zweier am Gefäßrand sitzenden Löwen. Sehr bemerkenswert sind auch die figürlichen Henkelattachen, von denen eine vollständig erhalten ist: Herakles (mit der Keule) steht einer Frau gegenüber, die in der Rechten ein Schwert schwingt, dazwischen liegt einerseits die kerynitische Hirschkuh, andererseits der Kopf des erymanthischen Ebers. Der Versuch, diese Gruppen aus einem nicht genauer bekannten italischen Mythos zu deuten, in dem Herkules (als Genius) und Juno erst in feindlicher, dann freundlicher Beziehung einander gegenübergestellt waren, unterliegt mancherlei Bedenken. Die figürlichen Motive sind jedenfalls der attionischen Kunst entlehnt.

Mus. Gregor. I T. VI (A I T. LVI), 3. Vgl. für den Henkeltypus: Friederichs kleinere Kunst n. 1440. Schumacher Bronsen in Karlsruhe n. 527. Bonner Studien S. 176 (Fowler). Zur Deutung: Ann. d. Inst. arch. 1867 S. 357² (Reifferscheid). Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2221 (Furtwaengler), 2263 (E. Peter). Monumenti ant. d. accad. dei Lincei VII S. 36 (Savignoni).

1307 (28) Leuchter.

Drei Frauen mit zurückgebogenem Körper stützen mittelst ihrer Köpfe eine runde Basis, darauf steht die Figur eines Satyrs (mit Pferdeschwänzchen), der in der Linken einen Schlauch trägt, in der Rechten eine Schale zum Kottaboswurf (vgl. n. 1241) bereit hält, während auf seinem Haupte sich eine kanellierte Säule erhebt. Diese trägt einen nackten Knaben, der auf dem r. Beine steht und mit hochgehobener Linken das bekrönende Schälchen hält, als wollte er es vor dem an ihm emporspringenden Hündchen bewahren.

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 7. Vgl. Ann. d. Inst. 1868 S. 229 (Heydemann). Dennis Cities and cemeteries² II S. 479. Martha L'art étrusque S. 528.

1308 (32—34) Gewölbte Rundschilder. Vgl. n. 1326 (112—114).

Solche gewölbte Blechrunde wurden in den Gräbern zum Schmuck der Wand- oder Deckenfelder manchmal in großer Anzahl angebracht. Die einen (n. 32, vgl. n. 112, 114) sind in der Mitte mit einem angenieteten Löwenkopf aus getriebenem Bronzeblech verziert; der Rachen ist weit geöffnet, die ausgeschnittenen Augen sind mit weißem und schwarzem Smalt gefüllt. Statt dessen zeigen die andern (n. 33, 34, 113) die keilbärtige Maske

eines Gottes mit kurzen Hörnern und Tierohren, also im Typus der Flusagötter („Acheloos“, „Dionysos-Hebon“).

Aus Corneto-Tarquini. Mus. Gregor. I T. XXXVIII (A I T. LXXXV), 1—4. Micali Monumenti per la storia (Florenz 1832) T. 41, 1—3 (Storia III S. 63). Vgl. Bull. d. Inst. 1829 S. 151; 1866 S. 327. Friederichs kleinere Kunst S. 271. Curtius Bronzereliefs von Olympia S. 8. Benndorf Gesichtshelme und Sepulcralmasken S. 36 f. Helbig Homer. Epos² S. 458.

1309 (39) Bronzekanne.

Der am Rumpfe ansitzende Ausgufs hat die Form eines umgekehrten Blumenkelches. Auf der obern Henkelplatte ist ein schreitender Panther so angebracht, als wollte er aus dem Gefäfse trinken. Etwa aus dem vierten Jahrhundert v. Chr.

Pistoletti il Vaticano descritto III T. 109. Mus. Gregor. I T. VI (A I T. LVI), 2.

1310 (38, 40, 42, 44) Kandelaber der gewöhnlichen Form.

Vgl. S. 347.

Mus. Gregor. I T. LIII (A I T. LXXX), 3 u. 5; T. LIV (A I T. LXXX), 3 u. 5; T. LI (A I T. LXXIX), 1; I T. LI (A I T. LXXIX), 3.

1311 (43) Kanne in Gestalt eines Frauenkopfes.

Gefäfse in Kopfgestalt sind wie in der Keramik (vgl. S. 328), so auch in der Bronzetechnik seit ältester Zeit verfertigt worden. Dieses Exemplar gehört erst in hellenistische Zeit.

Pistoletti il Vaticano descritto III T. 109. Mus. Gregor. I T. IX (A I T. LIX), 1. Dennis Cities and cemeteries² II S. 477. Martha L'art étrusque S. 524.

1312 (54, 60) Zwei Kandelaber.

Die beiden hohen Kerzenträger sind als Gegenstücke gearbeitet. Auf dem Schafte beider steht ein jugendlicher Krieger, der ein anspringendes Pferd bändigt.

Mus. Gregor. I T. LIII (A I T. LXXX), 4. Vgl. Friederichs kleinere Kunst n. 705. Ann. d. Instit. 1879 S. 123 (v. Duhn).

1313 (57) Räucherbecken auf Rädern.

In eine rechteckige Platte ist ein Becken eingelassen, über welches ein Bügel mit einer napfartigen Einsenkung in der Mitte gespannt ist. Vermutlich war das Becken zur Aufnahme der glühenden Kohlen, die darüber befindliche Schale für Räucherwerk bestimmt. Die Platte ruht auf den Köpfen von vier kleinen Mannsfiguren (in kurzen Röcken), die auf den inneren Enden der Radachsen aufstehen. Sie ist mit zwei Paaren von einander zugekehrten aufrecht stehenden Löwen in getriebenem Relief verziert; ringsum an den Rändern stehen reihenweise aus Blech geschnittene Blumenkelche.

Gestelle auf Rädern werden schon für den salomonischen Tempel bezeugt; Homer erzählt von goldenen Rädern unter den Dreifüßen des Hephaistos (Ilias 18, 375) und von dem rollbaren silbernen Spinnkorb der Helena (Odyssee 4, 131). Die Sitte, Geräte behufs leichter Beweglichkeit auf Räder zu stellen, scheint durch Vermittelung der Phönikier zu den Griechen des Ostens und Westens gekommen zu sein; möglich, daß auch diese Räucherpfanne griechische Arbeit ist. Nahe verwandt sind übrigens die sogenannten Kesselwagen, die auch nördlich der Alpen mehrfach gefunden worden sind.

Griff Monum. di Cere T. VI S. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 5. u. 6. Perrot-Chipiez histoire de l'art IV S. 335. Vgl. Abeken Mittelitalien S. 384. Genthe Etrusk. Tauschhandel S. 61 ff. Furtwaengler Bronzenfunde von Olympia S. 40. Helbig Homer. Epos² S. 108. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 S. 72 (Undset).

1314 (62, 64, 66) **Bronzebeschläge** in orientalisierendem Stil.

Diese in dem Grabe Regulini-Galassi gefundenen Fragmente, die mit n. 1342 (176, 177, 179) zusammengehören, bildeten die Verkleidung eines größeren Gerätes, vielleicht des Bettes n. 1333 (155) oder aber eines Wagens, von dem sich in demselben Grabe noch andere Überreste gefunden haben. Die Reliefs zeigen in asiatisierendem Stil Panther, Löwen, Rehe (in verschränkten Formen und verzerrten Bewegungen) und eine Sphinx; sie sind offenbar nicht original-phönikische Arbeiten, aber auch schwerlich griechischer Herkunft, sondern wahrscheinlich Produkte einer italischen Werkstätte, die nach ostgriechischen Vorbildern arbeitete. Vgl. S. 392 n. 1419.

Griff Monum. di Cere T. VI 6—8. Mus. Gregor. I T. XVII (A I T. XVI). Vgl. Caro, de arte vascularia antiq. quaestiones S. 9.

1315 (67) **Dekorative Bronzescheiben**, die vermutlich zum Schmucke der Wände von Grabgemächern gedient haben. Vgl. in diesem Saale n. 81, 82, 85.

Vgl. Griff Monum. di Cere S. 144.

1316 (69) **Etruskisches Signalhorn**.

Die Gestalt des Instrumentes — ein langes Rohr, an welches unten ein allmählich sich erweiterndes Krummstück ansetzt — ist die gewöhnliche der römischen Trompete (*tuba*) und des etruskischen Hornes (*lituus*).

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 8. Dennis Cities and cemeteries² II S. 476. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 797. Müller-Deecke die Etrusker II S. 213. Gevaert histoire de la musique de l'antiquité II S. 652. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums III S. 1860 (Jan). Röm. Mittheil. d. arch. Inst. V S. 78 (Hülsen).

1317 (70) Eiserne Lanzen spitzen.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 6 u. 7.

1318 (83) Helm-Visier, darüber eine etruskische Sturmhaube.

Vom Visier sind nur die zwei durch ein Charnier zusammen-
geschlossenen Wangenteile (Paragnathides), welche die untere
Hälfte eines bärtigen Gesichtes von den Kiefern bis in die Mitte
der Nase darstellen, erhalten.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 1 Mitte u. 2. Benndorf Gesichtshelme und Sepulcralmasken T. XIV, 5 S. 29.

1319 (84) Italischer Helm.

Die Form des Helmes, der einen vorspringenden Schirm und oben einen Knopf hat, erinnert einigermaßen an moderne Jockeymützen. Die in Charnieren beweglichen Wangenschirme sind abgebrochen. Solche Helme sind schon im fünften bis vierten Jahrhundert nachweisbar und scheinen durch eine lange Zeit hindurch in Gebrauch gewesen zu sein.

Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 109. Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 1 rechts. Vgl. Kemble *horae ferale* T. XII, 5. Friederichs *kleinere Kunst* S. 226 n. 1020. Montelius *la civilisation primitive en Italie* T. 64, 1; 111, 3.

1320 (91) Etruskische Rüstung etwa aus dem vierten Jahrhundert v. Chr.

Ein Paar Beinschienen. Rücken- und Brustteil eines Panzers, welche, entsprechend der Art griechischer Panzer seit dem fünften Jahrhundert, genau das anatomische Detail des Körpers wiedergeben, also bestimmt sind, sich diesem eng anzuschmiegen; sie wurden mit Riemen, welche durch die an ihren Rändern befindlichen Ringe gezogen wurden, mit einander verbunden.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 3 u. 9. Vgl. Visconti-Guattani Mus. Chiaramonti T. I 2, S. 162, 324. Friederichs *kleinere Kunst* S. 228 f.

1321 (94) Runder Schild.

Der Schild entspricht vollkommen der im fünften und vierten Jahrhundert in Griechenland üblichen Form. Ein anderes verbogenes und durchlöcherter Exemplar befindet sich unter n. 4 in diesem Saale.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV). Vgl. Schumacher *Bronzen in Karlsruhe* n. 710. Olympia IV T. 62 S. 163 (Furtwaengler).

Darauf: 1322 Etruskische Sturmhaube.

Dieser Helm stimmt in seiner Form überein mit einem jetzt im British Museum befindlichen Helm, den nach dem Zeugnisse

seiner Aufschrift König Hieron von Syrakus nach seinem Siege bei Cumae (474 v. Chr.) aus der den Etruskern abgenommenen Beute nach Olympia geweiht hat.

Mus. Gregor. I T. XXI (A T. LXXXIV), 1 links. Das olympische Exemplar: Walters, Catalogue of the bronzes in the British Museum n. 250. Kemble horae ferales T. XII, 1. Olympia IV S. 172 (Furtwaengler).

Unterhalb des Schildes (n. 93) eine Lanze und ein Schlachtbeil (mit modernen Schäften), oberhalb zwei eigentümliche Bronzehülsen (mit modernen Stielen), in denen man Wedel- oder Fächerhalter hat erblicken wollen.

Im Gansen sind sechs solcher 'Fächerhülsen' im Grabe Regulini-Galassi gefunden worden und an den Wänden dieses Saales ausgehängt. Grifi Monum. di Cere T. VII 5. Mus. Gregor. A I T. XII, 15.

1323 (97) Hochaltertümliches Gefäß.

Das amphorenartige Gefäß, das wohl ebenso wie die in den sogenannten 'Brunnengräbern' (*tombe a pozzo*) üblichen thönernen Gefäße verwandter Form als Aschengefäß in einem südetruskischen Grab des achten oder siebenten Jahrhunderts v. Chr. verwendet war, ist aus einzelnen Blechen zusammengenietet, die mit Reihen von parallelen Strichelchen, Zickzacklinien und knopfartigen Buckeln in getriebener Arbeit verziert sind. Um die Mitte läuft ein Reif mit spitzen Nagelknöpfen, an dem die aus Draht gebildeten Henkel sitzen. Vgl. n. 1359 (223).

Mus. Gregor. I T. V (A I T. LIV), 5. Vgl. Friederichs kleinere Kunst n. 1314. Ann. d. Inst. 1885 S. 99 (Undset). Bullet. di paleologia ital. XIII S. 78 (Pigorini). Martha L'art étrusque S. 69. Monum. ant. dei Lincei IV S. 216 T. VIII, 2.

1324 (98, 108) Leuchter entwickelten Stiles.

Ihre Schäfte ruhen auf dem Haupte je einer nackten Mädchenfigur, deren Stil auf das dritte bis zweite Jahrhundert weist.

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 1. u. 2.

1325 (99) Krug mit schnabelförmigem Ausgufs.

Der Henkel ist oben mit einer in Schlangenleiber auslaufenden männlichen Gestalt in Relief, am unteren Ansatz mit der Gruppe von Eos und Kephalos verziert.

Mus. Gregor. I T. III (A I T. LIII), 1. Vgl. Stephani Nimbus und Strahlenkranz S. 61.

1326 (112—114) Dekorative Rundschilde. Vgl. n. 1308.

1327 (118, 120, 122, 124) Kandelaber aus dem fünften bis vierten Jahrhundert.

Der Schaft wird bei n. 118 von einer nackten Figur mit Krotalen in den Händen, bei n. 120 und 123 von Athleten, bei

124 von einer Kriegerfigur bekrönt. Alle diese Figürchen ver-
raten deutlich ihre Abhängigkeit von griechischen Vorbildern.

Mus. Gregor. I T. LIV, 2; LV, 1; LIV, 2; LV, 4 (A I T. LXXXI, 2; LXXXII,
1; LXXXI, 1; LXXXII, 4).

1328 (132) **Thymiaterion.**

Der Schaft, der mit glockenartig nach unten gekehrten Schalen
und Tellern geschmückt ist, ist vielfach ergänzt und trägt oben einen
nicht zugehörigen Teller mit Haken.

In der Behandlung der Beine, auf denen die dreiseitige
schmale Pyramide aufruh, zeigt sich eine bizarre Mischung
griechischer Ornamentmotive, die dem etruskischen Geschmack
besonders zugesagt zu haben scheint. An jeder Kante sitzt der
Oberleib eines Seilens an, mit Flügeln an den Hüften, während
der Unterteil in das tragende Löwenbein ausgeht.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 5. Vgl. Hauser neu-attische
Reliefs S. 124.

Zu beiden Seiten der Thüre in das Urnenzimmer:

1329 (135, 136) **Gerippte, henkellose Pateren.**

Sie stammen aus dem Grabe Regulini-Galassi, wo ein Dutzend
solcher Schalen gefunden worden ist.

Griff Monum. di Cere T. VII, 2 S. 144. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 2.

1330 (145) **Kohlenbecken mit Deckel.**

Von derselben Art wie n. 1300 (12).

Mus. Gregor. I T. XIV (A I T. LXIII), 2. Monum. d. Instit. II T. 43 D. Vgl.
Ann. d. Instit. 1887 S. 166. Friederichs kleinere Kunst S. 190 n. 761.

Wir kehren nun zu der Thüre zurück, durch die wir den
Saal betreten haben, und betrachten die in einer Reihe parallel
zur Eingangswand frei im Saale aufgestellten Gegenstände.

1331 (150) **Dreifufs.**

Dieser Dreifufs veranschaulicht die Entwicklungsstufe, welche
ein alter durch die Vermittlung der Ioner aus dem Orient nach
Italien gebrachter Dreifufstypus um die Mitte des sechsten Jahr-
hunderts erreicht hat. Aus drei Löwenfüßen, welche auf platt-
gedrückten Fröschen aufruh, erheben sich je drei kanellierte
Stäbe, deren mittlerer gerade aufsteigt, während die andern beiden
schräg seitwärts gerichtet sind und sich in hufeisenförmiger
Klammer mit den entsprechenden Stäben der andern Beine ver-
einigen. Unten sind die drei Füße durch horizontale Stäbe ver-
bunden, die in der Mitte einen mit drei gelagerten Seilensfiguren

geschmückten Ring tragen. Die geraden Mittelstützen tragen auf einer Bekrönung von Voluten (mit Palmetten und eichelartig stilisierten Lotosknospen) Gruppen von je zwei Personen: Herakles und eine langgewandete Frau, einen unbärtigen Mann und eine Frau, ein Paar pferdehufiger Seilene. Diese Gruppen, deren Typen der ionischen Kunst angehören, mögen ursprünglich in einer einheitlichen Komposition vereinigt gewesen sein, deren Bedeutung noch unklar ist. Die Annahme, daß die Gruppe des Herakles aus italischen Vorstellungen zu erklären und auf die Vermählung des mit dem griechischen Herakles identifizierten Genius und der Juno zu beziehen sei, ist neuerdings mit guten Gründen bestritten worden. Die Bogenstücke tragen oben die Gruppe eines Löwen, der ein Tier (einmal einen Stier, zweimal ein Rehkalb) zerfleischt, während ihre innere Wölbung durch ein Ornament von Voluten mit Palmetten und Lotosknospen in durchbrochener Arbeit ausgefüllt wird. Auch diese Ornamentik hat ihre Vorbilder in der ionischen Kunst. Dennoch wird man den Dreifuß nicht für ein Erzeugnis ostgriechischer Fabrik halten dürfen, sondern für ein Produkt einer etruskischen (oder kampanischen?) Werkstatt anzusehen haben, die ionische Vorbilder nachahmte, in Einzelheiten aber (wie in den auf Fröschen aufruhenden Löwenfüßen) anderer Geschmacksrichtung folgte. Der Aufsatz selbst ist modern; nach Analogie anderer ähnlicher Geräte haben wir uns ihn als eine Art Becken zu denken, das zur Aufnahme von Kohlen bestimmt war und oben einen Rost zum Aufstellen von Gefäßen trug. Denn diese Dreifüße hatten in Etrurien nicht einen sakralen Charakter wie so häufig in Griechenland, wo sie als Weihgeschenke und Kampfpreise üblich waren, sondern dienten ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß als Kohlenbecken zum Kochen und Heizen.

Mus. Gregor. I T. LVI (A I T. LXXXIII). Monum. d. Instit. II T. 43 C. Martha L'art étrusque S. 526. Monum. ant. dei Lincei VII S. 296, 359 (Savignoni). Vgl. Annali d. Instit. 1837 S. 162. Annali 1876 S. 360 (Reifferscheid). Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 2266 (Peter). Zahlreiche ähnliche Exemplare sind in Vulci gefunden worden (Annali 1842 S. 63; 1862 S. 177 ff.), ein in allem wesentlichen übereinstimmendes, bei dem auch der Aufsatz erhalten ist, zu Dürkheim in der Rheinpfalz (Museum von Speyer), abgeb.: Lindenschmit Altertümer unserer heidn. Vorzeit II, 2 T. 2. Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte und Kunst 1886 T. II S. 233 ff. (Undset). Vgl. Friederichs kleinere Kunst S. 191. Olympia IV S. 127, 131 (Furtwaengler).

Rechts und links von dem Dreifuß:

1832 (n. 149, 151) **Zwei schmucklose Bronzekessel.**

Die dreibeinigen Eisengerüste, auf denen sie stehen, sind nach antiken Resten rekonstruiert.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor I T. II (A I T. XIII), 4 u. 13.

1338 (155) Bettstelle oder Bahre.

Die Lagerstatt dieses ältesten, aus klassischem Kulturkreis erhaltenen Bettes besteht aus einem netzartigen Gefüge gurtähnlicher Bronzestreifen und hat einen besondern erhöhten Aufsatz für den Kopf. An den Seitenrändern stand ursprünglich vielleicht ein Bord aus Metall oder metallverkleidetem Holze (vgl. n. 1314).

Griff Monum. di Cere T. IV, 6. Mus. Gregor. I T. XVI (A I T. XV), 8 u. 9. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 784. Semper der Stil² II S. 218. Helbig Homer. Epos² S. 124. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I S. 311.

1334 (156) Bronzekessel auf restauriertem Eisendreifufs.

Der untere Teil des Gefäßes ist modern und falsch ergänzt; der obere Teil rührt von einer Amphora derselben hochaltertümlichen Technik wie n. 1323 (97) her.

Angeblich aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. I T. II (A I T. XIII), 11.

1335 (157) Kleiner Dreifufs.

Der Dreifufs zeigt eine noch altertümlichere Form als n. 1331 (150) und giebt einen Typus wieder, der auf innerasiatische Vorbilder zurückgeht und (zum Teil mit eisernem Stabwerk) an verschiedenen Stätten der ältesten griechischen Civilisation auf Cypern, in Olympia u. a. O. sich nachweisen läßt. In den drei Löwenklauen sind je drei aufwärts steigende Stäbe und zwei horizontal zurückgebogene befestigt, welche letztere unten einen kleinen Ring tragen. Die mittleren Vertikalstäbe enden oben in Gestalt von Schnäbeln (oder verkümmerten Schwanenköpfen), oberhalb der Verbindungsbogen sind Platten mit Ochsenköpfen angebracht. An diesen und den schnabelartigen Endungen der Mittelstäbe ist der Ring angenietet, der den Kessel zu tragen bestimmt ist. Jetzt ist ein henkelloser flacher Kessel aufgesetzt, der wohl nicht zugehört.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. I T. LVII (A I T. XII), 5. Monum. ant. dei Lincei VII S. 320 (Savignoni). Vgl. Olympia IV S. 126 f. (Furtwaengler).

1336 (158) Kessel mit Griffhenkeln (jetzt auf einen nicht zugehörigen eisernen Dreifufs aufgesetzt).

Die Henkel sind in Gestalt einwärts gerichteter Köpfe von Löwen (mit aufgerissenem Rachen und zurückgebogenen, zu Hörnern umgestalteten Ohren) gebildet; sie waren wohl bestimmt, Ketten aufzunehmen, an denen das Gefäß aufgehängt werden konnte. Die Außenseite des halbkugelförmigen Kessels ist mit

zwei durch Flechtbänder eingefassten Reihen geflügelter Stiere und einer Rosette am Boden in getriebener Arbeit verziert. Ob wir in dem Gefäß ein Erzeugnis der orientalisierenden ostgriechischen Kunst oder ein nach orientalischen Vorbildern verfertigtes etruskisches Werk zu erkennen haben, ist zweifelhaft. Vgl. n. 1447.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. I T. XVI (A I T. XV), 1–5. Canina Etruria marittima I T. LVII, 5. Semper der Stil² II S. 5.

1337 (164, 182, 190) **Flache Rundschilde**, vgl. n. 1372 (291, 301, 318).

Wie die geringe Dicke der Blechscheiben zeigt, dienten sie nie einem praktischen Zwecke, sondern waren von vornherein für den Totenapparat bestimmt. In Nachahmung der im Kampfe verwendeten Schilde, die in älterer Zeit aus übereinander genähten, aufsen mit Bronze beschlagenen Rindshäuten bestanden, gliedert sich ihre Fläche in ein mittleres vorspringendes Rund und in konzentrische schmale, durch Reihen von Buckeln getrennte Streifen mit primitiven geprefsten Ornamenten. N. 164, 190, 291 zeigen bloß streng geometrische Linienverzierungen: mit Parallelstrichen ausgefüllte Vierecke, Rechtecke, Zickzacklinien u. a. vgl. die Bronzeschilde im Korridor X (n. 1420). Dagegen erscheinen bei n. 182, 304, 318 Reihen von Pferden, Hunden, laufenden Hasen, Schuppen, ankerartigen Zierformen, die man als Lotosblüten oder als verkümmerte menschliche Gestalten gedeutet hat, alles in primitiver Ausführung, das Ganze umschlossen von einem Flechtband. Die Schilde sind wohl in Etrurien selbst nach griechischen Vorbildern verfertigt; die Meinung, daß sie Erzeugnisse des altumbrischen Handwerks seien, entbehrt einer ausreichenden Grundlage.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Grif. Monum. di Cere T. XI, 1 u. 3. Mus. Gregor. I T. XVIII ff. (A I T. IX ff.). Canina Etruria maritt. T. 59. Vgl. Friedrichs kleinere Kunst S. 218 f. Perrot-Chippiez histoire de l'art III S. 870. Helbig Homer. Epos² S. 313. Museo ital. di antichità class. II S. 102 ff. (Orsi). Olympia IV S. 163 (Furtwaengler).

1338 **Kleinere Bronzegeräte** (in Kasten n. 170).

Im obersten Fach zwei **krummsinkige Bronzeegabeln**. An einer Bronzehülse, die zur Aufnahme eines hölzernen Stieles bestimmt ist, sitzt ein Ring, welcher einmal fünf, das anderemal sieben starkgekrümmte Zinken und noch eine kleinere sechste beziehungsweise achte trägt. Die Phantasie der italischen Ciceroni sieht in diesen Geräten Folterwerkzeuge, mit denen die Heiden die Körper der Christen zerrissen hätten; sie haben aber gewiß eine viel friedlichere Bestimmung gehabt, sie sind nämlich immer

mit allerlei Opfer-, beziehungsweise Küchengerät zusammen gefunden worden und dienten offenbar dazu, um das Fleisch aus dem Kochkessel herauszuholen, es auf dem Roste umzuwenden und abzuheben u. dgl. Sie erscheinen als eine Weiterentwicklung der einfacheren Fleischgabeln, die Homer (*Ilias* I 463; *Od.* III 460) als *Pempobola* bezeichnet.

Aus Vulci Mus. Gregor. I T. XLVII (A I T. LXV), 1, 3, 4. Vgl. Helbig *Homer. Epos*² S. 355. *Olympia* IV S. 189 (Furtwaengler). *Arch. Jahrbuch* VI 174 (Engelmann).

Im zweiten Fache sind neben verschiedenerlei Gerätfüßen und Spiegeln hervorzuheben mehrere **Strigiles** (Schabgeräte), schmale, stark gewölbte Schaufeln mit dünnen scharfgeschwungenen Stielen, mit denen man den Körper nach gymnastischen Übungen von dem Salböl und Staub zu reinigen pflegte (vgl. S. 323 n. 1259), lange **Nadeln**, deren Köpfe die Form von Händen oder von Tierköpfen haben, **Schöpföffel** (*trullae, simpula*), die nach Art unserer Punschlöffel aus einem halbkugelförmigen Napf mit einem langen Griff bestehen und dazu dienen, den Wein aus tiefen Vorratsgefäßen oder Krateren in Krüge und Becher zu schöpfen.

Die Strigiles: Mus. Gregor. I T. XLVII (A I T. LXV), 2. Einige der Gerätfüße: Mus. Gregor. I T. LXI (A I T. LXXI). Die Nadeln: I T. XLVI (A I T. LXIV). Die Schöpföffel: I T. I (A I T. LI), 1—3.

Im dritten Fach ist neben den vielgestaltigen Gefäßhenkeln und Attachen besonders bemerkenswert eine hochaltertümliche **Flasche** mit beweglichem Griffhenkel. Ihr Körper besteht aus zusammengenieteten Bronzeblechen, die mit Buckeln, konzentrischen Kreisen und vier rohen Tierfiguren (Pferden, wie es scheint) in getriebener Arbeit verziert sind. Ähnliche Gefäße haben sich in Gräbern der sogenannten ersten Eisenzeit gefunden; ihre Form findet sich schon in kyprischen Thonvasen, ihre Ornamentik läßt einen italischen Fabrikationsort erschließen.

In Cosa bei Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. X (A I T. LX). *Semper* der *Stil*² II S. 64. Vgl. Perrot-Chippes *histoire de l'art* III S. 690, 880. *Ann. d. Inst.* 1885 S. 99 f. (Undset).

1339 (172) **Kandelaber.**

Den Schaft krönt die Gruppe eines Kriegers und einer Frau (Aias und Cassandra?). Vielleicht aus dem Ende des vierten Jahrhunderts.

Mus. Gregor. I T. LIV (A I T. LXXXI), 4.

1340 (173) **Fragmentierte Porträtstatue eines Römers.**

Die Statue, die aus der ersten Kaiserzeit stammt, giebt den bekannten Typus eines nackten, nur mit einem Mäntelchen (über

linke Schulter und Arm) bekleideten Mannes in der Haltung der Anrede (allocutio) wieder.

Unterleib, Beine, rechter Vorderarm und linke Hand sind weggebrochen. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 2.

1341 (175) Bronzestatuetten eines Jünglings.

Von gewandter, kräftiger Ausführung; wohl noch aus hellenistischer Zeit.

Kopf, Arme und rechtes Bein fehlen.

1342 (176, 177, 179) Getriebene Bronzereliefs.

Vgl. n. 1314.

1343 Spiegel, Liebesvereinigung (auf Tafel n. 187, Mitte).

Der starkgeputzte Spiegel gehört, wie der Ausführung, so auch der Erfindung nach der jüngeren Periode dieser Kunstgattung an. Die Deutung ist unsicher. Das sich umarmende Liebespaar in der Mitte ist als Paris und Helena erklärt worden, schwerlich mit Recht. Die Frau, deren Name *snenati* gelesen wird, gehört wohl dem Kreise der Aphrodite an, die nackte Frau links ist als *alpan* bezeichnet, die auch auf andern Spiegeln als Genossin der Aphrodite erscheint, dem geflügelten nackten Jüngling rechts ist *maristuris* . . beigeschrieben, was man am wahrscheinlichsten als die Bezeichnung des Kriegsgottes (Mars der Venus) gedeutet hat. Im obern Raum des von einem Fries von Meertieren umgebenen Bildes erscheint eine Furie mit Schlange und Fackel, im Abschnitt des Griffes sehen wir eine geflügelte, kitharastspielende Göttin, welche als *mus* . . (Muse) bezeichnet ist.

1836 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXIII (A I T. XXIII). 1. Ann. d. Inst. 1851 T. L S. 151 (Braun). Gerhard etruskische Spiegel IV T. 381 V S. 44 (Körte). Vgl. Archäol. Zeit. XLIII 1885 S. 176 f. (Marx). Bugge Beiträge zur Erforschung der etrusk. Sprache I S. 9 f.

1344 Spiegel, Ringkampf von Peleus und Atalante (auf Tafel n. 187, links unten).

Der Sage nach hat die jagdfrohe arkadische Jungfrau bei den Leichenspielen des Pelias ihre Kräfte gegen Peleus gemessen. Atalante (*Atlnta*) trägt nur ein Kopftuch und ein badehosenartiges Gewandstück, auf dem ein Rad eingestickt ist, um die Mitte; Peleus (*Pele*) ist vollständig nackt, die Kleider und Salbgeräte liegen am Boden. Die fein durchgeführte Zeichnung ist ganz im strengen Stil der attischen Vasen der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts gehalten.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXXV (A I T. CIII), 1. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 224. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 801.

1345 (195) **Römischer Helm**, vermutlich aus dem dritten Jahrhundert n. Chr.

Der Helm trägt die Inschrift seines Besitzers, eines Soldaten der zwölften städtischen Cohorte: *Aurelius Victorinus mil coh XII urb.* Die Sitte, den Namen des Eigentümers und der Heeresabteilung auf den Waffenstücken, insbesondere auf den Schilden anzubringen, ist uns für die Kaiserzeit auch anderweitig bezeugt.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 7. Corp. inscript. Lat. VI 2904, XV 7168. Vgl. Archäologisch-epigraph. Mittheilungen aus Österreich II S. 117 (Hübner). Ephemeris epigraphica IV n. 641 f., VII n. 1166.

1346 **Spiegel, Kalchas** (auf Tafel n. 196, links oben).

Der Seher (*Chalchas*), eine prächtige Gestalt mit mächtigen Rückenflügeln und wallendem Haar und Bart, prüft in ernster Überlegung die Leber eines Opfertieres, um daraus die Zukunft zu enträtseln; vor ihm steht ein Tisch mit den Eingeweiden des geschlachteten Tieres, hinter ihm auf dem Boden eine Kanne. Die Flügelgestalt, die auch auf der fironischen Ciste im Kircherischen Museum (s. u.) wiederkehrt, giebt zweifellos ein griechisches im vierten Jahrhundert geschaffenes Vorbild wieder; die Verwendung des Typus für Darstellung eines Opferbeschauers ist wohl erst in Mittelitalien vorgenommen worden, wo die Seher häufig beflügelt gedacht worden zu sein scheinen. Doch giebt es hierfür auch auf griechischem Boden Beispiele.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXIX (A I T. CII), 1. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 223. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 802. Gazette archéolog. 1880 S. 112 (Lenormant).

1347 **Spiegel, Helios** (auf Tafel n. 196, rechts oben).

Der Jüngling, der auf einem geflügelten Viergespann linkshin sprengt, ist einer Darstellung des Sonnengottes nachgebildet. Der Verfertiger des Spiegels scheint aber den Typus anderweitig umgedeutet zu haben, da vor dem Kopfe des Lenkers auf einem gesonderten Streifen eine etruskische Inschrift angebracht ist, die mit dem Namen des Achilleus beginnt. Die Zeichnung erinnert an die italischen Vasenmalereien des dritten Jahrhunderts.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXXV (A I T. CIII), 2. Gerhard Etrusk. Spiegel IV T. 283. 1; vgl. V S. 65¹ u. S. 211 (Körte). Vgl. Corssen Sprache der Etrusker I S. 750.

1348 **Spiegel, Helios, Eos und Poseidon** (auf Tafel n. 196, Mitte).

Neptun (*Nethuns*) mit dem Doppeldreizack sitzt, die Linke im Gespräche erhebend, auf einem Felsblock, vor ihm steht Helios (*Ustil*) mit dem Bogen in der Rechten und mit einem Nimbus um

das Haupt; Eos (*Thesan*) steht hinter ihm und legt vertraulich die Rechte auf seine Schulter. Die Verbindung der drei Gottheiten scheint auf das Auftauchen des Helios aus dem Meere zu deuten, wobei ihm Eos vorangeht. Der Griffansatz ist mit einem männlichen, geflügelten Seeungetüm verziert, dessen Beine in kreuzweise verschlungene bärtige Schlangen ausgehen; in jeder Hand hält es einen Delphin. Um den Rand läuft ein schönes Anthemienornament. Der Spiegel, dessen Zeichnung, von einem griechischen Vorbild des vierten Jahrhunderts abhängig scheint, gehört selbst gewiß erst dem dritten Jahrhundert an.

Aus Vulci. Monumenti d. Instit. II T. 160. Mus. Gregor. I T. XXIV (A I T. XCII). Forchhammer Apollons Ankunft in Delphi T. I. Gerhard Etrusk. Spiegel I T. 76 (V S. 65). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 801. Corssen Sprache der Etrusker I S. 259.

1349 Verschiedene Bronzefigürchen im Kasten n. 198 (links am Fenster).

Im obersten Fach: Eine Statuette der etruskischen Athena, die eine Eule auf der Rechten trägt und, wie noch vorhandene Spuren zeigen, Flügel auf dem Rücken hatte. Ihre kragenartige Aegis ist außer mit dem Gorgoneion auch mit Halbmond und Sternen geschmückt.

Gefunden 1837 bei Orte. Mus. Greg. I T. XLIII, 1 (A I T. CVI, 5). Gerhard Gottheiten der Etrusker S. 61 T. 4, 1. Vgl. Collection J. Gréau n. 81. Braun Ruinen und Museen S. 803. Ann. d. Instit. 1872 S. 225 (Roulez). Röm. Mittheil. d. arch. Instit. XII S. 300 f. (Savignoni).

Im zweiten Fach: Statuette eines tanzenden Seilens, der die Schale wie zum Kottaboswurf (vgl. S. 353 n. 1307) beim Henkel gefaßt hält. Statuette einer Frau, welche die Rechte wie zum Gebet erhoben hat, auf einer Basis mit etruskischer Inschrift.

Der Seilen: Mus. Gregor. A I T. CVII, 7. Die Mädchenfigur (früher bei Depoletti): Annali d. Instit. 1861 T. 7, 2 S. 412 (Brunn). Fabretti Corpus inscriptionum Italic. n. 2803 bis. Corssen Sprache der Etrusker I S. 634. Deecke Forschungen und Studien I S. 52. Martha L'art étrusque S. 509. Monum. ant. dei Lincei II 57 f. (Milani).

Im dritten Fach: Primitive Votivfigürchen, zum Teil mit dem Pileus (hohe Mütze). Ein Athlet mit Diskos in der Linken. Feine Thonfigur eines Jünglings, der die Linke wie lauschend erhebt.

Im vierten Fach: Gruppe (Deckelgriff) von Herakles und dem auf den Hinterbeinen erhobenen Löwen (nach archaischem Vorbild).

Über die Votivfigürchen vgl. Notizie degli scavi 1888 S. 230 (Helbig). Der Athlet: Mus. Gregor. A I T. CVII, 9. Herakles: A I T. CVI, 8. Vgl. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2197 (Furtwaengler).

1350 (201) Niederer Sessel aus Bronze von hochaltertümlicher Form.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 10. Vgl. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 S. 121 (Undset).

1351 (202, 203) Niedere Gestelle (*craticula*, *capifuoco*), die die dazu gedient haben, den Rost zu stützen (Feuerböcke).

Zusammen mit einem dritten gleichartigen aus Eisen im Grabe Regnolini-Galassi gefunden. Griff Monum. di Cere T. IV, 5. Mus. Gregor. I T. LVII, 6 (A I T. XII, 12). Canina Etruria maritt. T. LIX, 6. Vgl. ähnliche Untersätze aus dem Grabe Bernardini im Kircher'schen Museum.

1352 (205) Bronzewagen.

Bei der Auffindung des Wagens, dessen Holzbestandteile in Staub zerfallen waren, war der obere Metallrand des Kastens und der Boden noch vollständig, ein großer Teil der Metallbeschläge und die eisernen Radbeschläge noch in Bruchstücken erhalten, so daß die Form und Größenverhältnisse sicher gegeben waren. Danach haben die Gebrüder Pazzaglia den Wagen aus Holz neu konstruiert, mit Metallblech überzogen und auf diesem mit Nägeln, deren noch viele erhalten waren, die Stücke der alten Bronzeverkleidung befestigt.

Da der enge Korb nur für eine Person (oder höchstens für zwei hintereinander stehende) Raum bietet, so scheint der Wagen zu der bei Wettfahrten verwendeten Gattung zu gehören, vielleicht ist er aber auch von vornherein als Weihgeschenk gearbeitet worden. Er wird, nach seinen Zierraten zu schließen, aus dem fünften oder vierten Jahrhundert v. Chr. stammen. Der obere Rand der doppelt geschwungenen Wandung ist mit Nietenköpfen, die Brüstung vorn mit einer männlichen Flügelfigur geschmückt, die in eine Blätterarabeske endet (fast ganz auf moderner Ergänzung beruhend); ihr Kopf, der reichen Haarputz trägt, ist von einem strahlenartigen Nimbus umgeben, daher hat man die Figur als Sonnengott gedeutet, während andere darin Phobos, den Gott des Schreckens, erkennen wollen. An der hintern Endigung der Innenränder des Kastens ist je eine Medusemaske angebracht, eine ähnliche erscheint als Zierde des Jochnagels. Die Deichsel wird von dem schön ausgeführten Kopf eines Raubvogels (Sperber oder Adler) bekrönt — ein Sinnbild der vogelgleichen Raschheit, mit welcher der Wagen dahinfahren soll. Die Radachsen sind mit Löwenköpfen verziert. Von ähnlicher Gestalt hat man sich die Wagen der römischen Triumphatoren zu denken.

Der Wagen, der angeblich in den Trümmern von Roma vecchia in der römischen Campagna gefunden worden ist, kam aus dem Besitze der Gebrüder Pazzaglia in das Appartamento Borgia. Zuerst abgebildet von Piranesi in einem fliegendem Blatt, dann: Vasi candelabri etc. I T. 18. Inghirami Monumenti

etruschi VI T. U, 5. Visconti Museo Pio-Clementino V T. B II u. III S. 234, 252 ff. Mus. Greg. A I T. LXXIV, 11. Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 27. Braun Ruinen und Museen S. 806. Stephani Nimbus und Strahlenkranz S. 20. Helbig Homer. Epos² S. 146. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 1642.

1353 Fragmente einer Kolossalstatue des Neptun.

Der Bronzearm (n. 206), der Delphinschwanz (n. 200) und die Bronzestange (n. 174), die zusammen im Hafen von Civitavecchia, dem alten Centumcellae, gefunden worden sind, gehörten offenbar einer Kolossalstatue des Neptun an, wie solche in den römischen Häfen häufig aufgestellt waren. Der Gott hielt mit dem linken Arm die Stange (des Dreizackes) gefaßt, zu seinen Füßen bäumte sich der Delphin mit aufwärts gekehrtem Schwanz. Da der Molo von Centumcellae durch Traian erbaut worden ist, hat man die Fragmente einer Statue dieses Kaisers im Typus des Neptun zuschreiben wollen, wofür natürlich ein Beweis sich nicht erbringen läßt; wohl aber mögen die Fragmente jener Zeit entstammen. Von der technischen Vollendung römischer Erzarbeit giebt uns die sorgfältige Modellierung des Armes n. 206 einen hohen Begriff, wie sie denn auch überschwängliche Lobpreisungen erfahren hat.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 8 u. 9 Vgl. Bullet. d. Instit. 1851 S. 30. Braun Ruinen und Museen S. 805. Friederichs-Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 1615.

1354 (207) Sogenannte Petersche Ciste.

Gefunden ungefähr 1816 bei Praeneste, zuerst im Besitze von F. Peter, dann in der Accademia di S. Luca. Es wurden darin zwei alabasterne und ein hölzerner Salbtopf, eine gebrochene Striegel und ein Spiegel gefunden.

Die runde Ciste (vgl. S. 350) steht auf drei Krallenfüßen auf, über denen sprunghereite Löwen angebracht sind. Der Griff des Deckels (auf dem zwei Seeungetüme graviert sind) wird durch die Gruppe eines Satyrs und einer nackten Frau gebildet. Der Körper der Ciste ist mit eingravierten Szenen aus der Palästra verziert, die oben und unten durch feine Doppelpalmetten eingerahmt werden. Auf einem von Lorbeerbäumen bestandenem und als uneben gekennzeichneten Terrain stehen zwei Faustkämpfer mit riemenumwundenen Händen, daneben links ein bärtiger Athlothes (Kampfrichter), rechts hängt ein sandgefüllter Sack (Korykos), wie solche zu Vorübungen für den Faustkampf verwendet wurden. Daneben steht ein Jüngling mit dem Fastr Riemen, der aus dem mit der Linken erhobenen Salbgefäße sich Öl auf die Schulter träufelt, welches ein neben ihm stehender Jüngling einzureiben beschäftigt ist; weiterhin folgt ein Seilen, der die Flöte bläst. Daran reiht sich, durch eine plumpe ionische Säule getrennt, eine Gruppe von drei Figuren, deren Zusammenhang durch die Zerstörung der mittleren unklar geworden ist.

Guattani *Memorie encicl.* VI (1815) T. IX S. 65 (Peter). Gerhard *Etrusk. Spiegel* I T. VI f. Mus. Gregor. I T. XXXVII (A I T. XC), 1. Vgl. Jahn *Florentinische Ciste* S. 27. Ann. d. Instit. 1866 S. 159 ff. (Schöne).

Schaupult vor dem ersten Fenster (n. 208).

1355 Kleine Statuetten aus schwarzer Thonerde (Bucchero), darunter verschiedene Typen weiblicher Gestalten (mit langen Haaren und steif zum Gesicht gehobenen Armen); sie stammen aus dem Grabe Regulini-Galassi und veranschaulichen uns in ihrer rohen Unbeholfenheit die Anfänge etruskischer Plastik, die aber auch hier von auswärtigen Vorbildern sich abhängig zeigt. Einige andere ähnliche Figürchen mit anliegenden Armen, die angeblich aus dem gleichen Grabfund herrühren, gehörten als Stützfiguren zu Bechern nach Art von n. 1261 (S. 325). Auch zwei kleine Affen aus Bucchero (in der Mitte des Pultes) sind bemerkenswert.

Grif. Monum. di Cere T. IV, 3 u. 4. Mus. Gregor. II T. CIII (A I T. III), 3—10. Dennis *Cities and cemeteries* I S. 267. Vgl. Arch. Anzeiger 1889, 164 (Treu).

1356 Kleines flaschenförmiges Salbgefäß aus schwarzem Thon mit hochaltertümlichen Schriftzeichen.

Um den Fuß des Gefäßes sind die Buchstaben eines griechischen Alphabetes eingekratzt, das mit dem anderweitig bekannten ältesten chalkidischen Alphabet übereinstimmt, aber noch zwei dort nicht nachweisbare Zeichen bietet. Dadurch ist das unscheinbare Denkmal für die Geschichte der Schrift von hervorragender Wichtigkeit. Um die Gefäßswölbung läuft in spiralförmigen Windungen ein etruskisches Syllabar von dreizehn Silbengruppen (bi, ba, bu, be, gi, ga, gu, ge u. s. w.).

Das Gefäß ist bei den Ausgrabungen des Generals Galassi gefunden worden, aber nicht in dem großen Grabe (S. 344). Mus. Gregor. II T. CIII (A I T. III), 2. Dennis *Cities and cemeteries* I S. 271. Ann. d. Instit. 1886 S. 186 T. B. Canina *Etruria maritt.* S. 189. Böhl *Inscript. graecae antiquissimae* n. 534. Corssen *Sprache der Etrusker* I S. 5 T. I, 3 u. 4. Müller-Deecke *die Etrusker* II S. 526. Kirchhoff *Gesch. d. griech. Alphabetes* S. 135. *Journal of hellenic studies* 1889 S. 187 (Ramsey). Athen. Mittell. d. d. arch. Instit. XVII S. 118 (Kalinka).

1357 Plumper Fuß eines Bechers mit etruskischer Inschrift in hochaltertümlichen Buchstaben, die eingerissen und dann mit rother Farbe nachgemalt sind.

Aus dem Besitze Galassis in den Vatikan gekommen. Mus. Gregor. II T. IC (A I T. XXXIV), 7. Vgl. *Annali d. Instit.* 1886 S. 199 (Lepsius). Abeken *Mittelitalien* S. 361. Mommsen *unteritalische Dialekte* S. 17. Corssen *Sprache der Etrusker* I S. 444 T. 15, 2. Bugge *Beiträge z. Erforschung d. etrusk. Sprache* S. 38.

1358 (210) Thymiaterion.

Der Schaft ist auch hier stark restauriert. Als Träger des prismatischen Untersatzes dienen geflügelte Tierbeine, über denen je eine Sphinx sitzt. Fünftes bis viertes Jahrhundert.

Mus. Gregor. I T. XLIX (A I T. LXXXVI), 3.

1359 (223) Bronzeamphora altertümlicher Technik.

Die Amphora mit langem geraden Hals und gedrücktem Rumpf stimmt mit einer typischen Form der thönernen Aschengefäße aus der Epoche der sogenannten ersten Eisenzeit überein. Sie ist aus getriebenen Blechen zusammengenietet; um die Mitte des Körpers läuft ein Ring mit Spitznägeln. Vgl. n. 1323 (97) und n. 1362 (247).

Mus. Gregor. I T. V (A T. LIV), 2. Vgl. Schumacher Bronzen von Karlsruhe n. 432. Annali d. Instit. 1885 S. 28. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 S. 122 (Undset).

Schauvult vor dem zweiten Fenster (n. 246).

Eine große und mehrere kleinere Bronzeschalen (Pateren) mit der etruskischen Inschrift: *suthina*, d. h. nach der gangbaren Deutung: „für den Grabkult bestimmt“ oder „geheiligt“, Schreibgriffel (styli), Gefäßfüße und Attachen, darunter:

1360 Drei Cistenfüße, Herakles im Kampf gegen die Hydra.

In dem Kampfgenossen des Herakles, der mit kurzem Chiton und Beinschienen bekleidet ist, darf man Iolaos erkennen. Die Annahme, daß in der Gruppe Hercules und die italische Juno im Kampfe um die Hydra dargestellt seien, ist nicht stichhaltig. Die symmetrisch komponierte Gruppe geht auf ein Vorbild der griechischen Kunst aus der Zeit um 500 v. Chr. zurück.

Mus. Gregor. I T. LXI (A I T. LXXI), 8. Vgl. Ann. d. Instit. 1867 S. 357 (Reifferscheid). Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2263 (Peter). Ein anderes Exemplar in Paris, Babelon-Blanchet Bronzes ant. de la Biblioth. nat. n. 581.

1361 Ein Paar altetruskischer Sandalen.

Die noch wohl erhaltenen dicken Holzsohlen sind unten und an den Rändern von einem Gehäuse aus Bronzeblech umgeben und gewähren so einen kräftigen Schutz gegen die Unebenheiten und die Nässe des Bodens, während sie freilich der Elastizität entbehren. Um aber doch dem Fuße eine gewisse Beweglichkeit zu gewähren, zerfällt die Sohle in zwei Hälften, die durch ein Charnier ihres bronzenen Gehäuses mit einander verbunden sind. Ähnlich hat man sich die im homerischen Epos erwähnten goldenen Sandalen als mit Metallblech überzogene Holzsohlen zu

denken. Die erhaltenen Exemplare scheinen ihrer Gröfse nach alle weiblicher Fußbekleidung angehört zu haben. Man darf in ihnen die von alten Autoren beschriebenen „Tyrrhenischen Sandalen“ erkennen, mit denen Phidias auch das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos ausgestattet hatte.

Mus. Gregor. I T. LVII, 7 (A I T. LXXII c). Vgl. Dennis *Cities and cemeteries* II S. 484. Braun *Ruinen und Museen* S. 796. *Friederichs kleinere Kunst* n. 1582. Schumacher *Bronzen von Karlsruhe* n. 204. Helbig *Homer. Epos* S. 109⁴. *Monum. antichi pubbl. per cura d. accad. dei Lincei* I (1890) S. 275 (Brizio). *Mémoires de la société nation. des antiquaires de France* LII (1891) S. 1 f. (Ravaissou) S. 341 f. (Michon).

1362 (247) Bronzegefäfs.

Gegenstück zu n. 1359 (222), aber mit platten Nagelköpfen statt der Spitznägeln.

1363 (249) Gewicht in Gestalt eines liegenden Schweines.

Die Bronzefigur ist mit Blei gefüllt; ihre praktische Bestimmung verrät der Griff auf dem Rücken und das Zahlzeichen C auf dem Körper.

Pistoletti II Vaticano descritto II T. 109. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 12. Ein ähnliches Gewicht in der Collection Aug. Dutuit n. 54, S. 80 T. 50 (W. Fröhner).

1364 (254) Kleiner Opferstier.

Der Kranz um die Hörner und die Binde um den Leib kennzeichnen das zu feierlichem Opfer bestimmte Tier. Die kleine Statuette mag als Weihgeschenk gedient haben.

1365 (256) Thymiaterion.

Der prismatische Untersatz ruht auf drei geflügelten Löwenbeinen, zwischen denen ein reiches Palmettenornament sich ausbreitet. Auf den Fußansätzen sitzt, mit zurückgezogenen Beinen an die Kanten gelehnt, die Hände in die Hüfte gestützt, je ein nackter bekränzter Jüngling mit langem aufgelöstem Haar. Der Schaft ist auch hier stark ergänzt. Wohl noch aus dem fünften Jahrhundert.

Mus. Gregor. I T. LI (A I T. LXXVIII), 8. Martha *L'art étrusque* S. 530.

1366 (257) Porträtkopf des Trebonianus Gallus (?).

Die grobe, aber charakteristische Arbeit, das geschorene Haar und die Barttracht weisen den (stark beschädigten und geflickten) Kopf in die spätere Zeit des dritten Jahrhunderts n. Chr. Man hat in ihm durch Vergleich mit Münzen ein Porträt des Soldatenkaisers C. Vibius Trebonianus Gallus (251—253) erkennen wollen, doch weicht der Kopf in manchen Zügen beträchtlich von den

Münzbildern dieses Kaisers ab. Der Lorbeerkranz scheint nach antiken Spuren ergänzt.

Früher in Villa Mattei, dann in der Stanza dei busti. Monumenta Mattheiana II T. 31. Visconti Museo Pio-Clementino VI T. 60 S. 234. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 1. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmann Gesch. d. Kunst VII 2 § 21. Beschreibung Roms II, 2 S. 192, 78. Bernoulli, röm. Ikonographie II, 3 S. 159.

Schaupult vor dem dritten Fenster (n. 281).

Spiegel, darunter einer von der Vorderseite — der eigentlichen Spiegelseite — sichtbar; Striegeln, Fibeln (Sicherheitsnadeln) verschiedener Formen.

Im Kasten neben dem Fenster (n. 282):

1367 Gold- und Silbergefäße.

Ein großer Teil dieser Gold- und Silbergefäße stammt aus Vicarello (bei Bracciano in Etrurien), wo sie als Weihgeschenke von Kurgästen, die die dortigen heißen Schwefelquellen benutzt hatten, hinterlassen worden waren. Mehrere tragen auch Votivinschriften, so ein Silberbecher: *Apollini Sancto Cl. Severianus DD* (d. h. *dono dedit* oder *dedicavit*), eine kleine Amphora aus vergoldeter Bronze, deren Henkel mit bakchischen Masken verziert sind: *Apollini et Nymphis sanctis Naevia Basilla DD*.

Vgl. Corpus inscriptionum Latin. XI, T. 456 ff. n. 3235, 3238 und die Gefäße gleichen Fundortes im Kircher'schen Museum, Saal I (n. 1450). Schreiber Alexandrin. Toreutik (Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XIV. 1894) S. 367 u. 386.

1368 Zwei Bronzeflaschen (im dritten Fach).

Diese kleinen, mit Mäander, Kymation und Blattornament in getriebener und ciselierter Arbeit verzierten bauchigen Flaschen dienten wohl zur Aufbewahrung des Öls; sie mögen aus dem vierten oder dritten Jahrhundert v. Chr. stammen.

Mus. Gregor. I T. IX (A I T. LIX), 3. Vgl. Schumacher Bronzen von Karlsruhe n. 221.

1369 Ringe aus Silber und Bronze.

Unter den silbernen und bronzenen Ringen sind einige Siegelringe bemerkenswert, die teils ein Emblem, teils den Namen des Besitzers tragen.

1370 (283) Bronzestatue eines sitzenden nackten Knaben, der in der Rechten einen Vogel hält.

Es ist für etruskische Sitte charakteristisch, daß der Knabe bei sonst völliger Nacktheit doch um den Hals an langer Kette

die Bulla und an den Armen sowie oberhalb des rechten Fußknöchels wulstartige Ringe trägt. Am rechten Unterschenkel steht die etruskische Inschrift: *Fleres zecsansl cver*, die nicht mit Sicherheit zu deuten ist. Die Statue, die dem vierten bis dritten Jahrhundert zuzuweisen sein wird, ist offenbar ein Weihgeschenk an die Götter, in deren Schutz damit vermutlich das Leben des Knaben gestellt werden sollte. Vgl. S. 274 n. 1184 und unten n. 1390.

Gefunden in der Nähe des trasimenischen Sees. Fontanini Antiquit. Hortae S. 146. Montfaucon Antiquité expliquée III T. 40. Dempster Etruria I T. 44. Mus. Gregor. I T. XLIII, 5 (A I T. CVII, 8). Conestabile Monum. di Perugia T. 99 (78), 6 S. 450. Martha L'art étrusque S. 507. Fabretti Corpus inscript. Italic. n. 1930. Vgl. Corssen Sprache der Etrusker I S. 538. Deecke Etrusk. Forschungen u. Studien II S. 46.

1371 (285) **Fein ornamentierter griechischer Helm.**

Wie nicht selten Helme ganz oder teilweise die Formen des menschlichen Kopfes nachahmen, so hat hier für die kahle Stirn mit den darüber in Relief angegebenen Haaren, auf denen ein Epheukranz liegt, wie für die Pferdeohren ein Seilenskopf als Vorbild gedient.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 6.

1372 (291, 304, 318) **Dekorative Schilde archaischer Technik.** Vgl. S. 361 n. 1337.

1373 **Spiegel, Phaon unter Frauen** (auf Tafel 294 rechts oben).

Ein Jüngling (*Phanu*) ist von vier Frauen umgeben, von denen drei *Euturpa*, *Eris*, *Alpan* als jugendlich, die vierte *Arlae* als alt charakterisiert ist. In dem Jüngling *Phanu* darf man wohl den Phaon der griechischen Sage erkennen, den eine von Aphrodite geschenkte Salbe zum schönsten aller Menschen machte, sodafs alle Frauen ihm ihre Liebe zuwenden. Die Namen der Frauen scheinen, wie dies auf etruskischen Spiegeln vielfach der Fall ist, willkürlich gewählt. *Euturpa* (= Euterpe) und *Eris* sind griechisch, *Arlae* ist bisher ungedeutet, *Alpan* ist als etruskische Göttin, die dem Kreise der Aphrodite angehört, auch anderweitig bezeugt. Der Spiegel ist durch feine Ausführung und reiches Beiwerk ausgezeichnet. Den Hintergrund bildet eine ionische Säulenhalle, im obern Abschnitt ist ein gelagerter Seilen, am Griffansatz ein geflügelter Kopf mit phrygischer Mütze angebracht.

Mus. Gregor I T. XXV (A I T. XCI). Gerhard etruskische Spiegel IV T. 323 vgl. V S. 40 (G. Körte).

1374 **Spiegelkapsel mit Reliefs** (auf Tafel 294, Mitte).

Der jugendliche Dionysos bewegt sich in trunkener Schwärmerei unsicheren Schrittes rechtshin, gestützt von einem Eros. Vorn

schreitet eine kitharaspieldende Frau, die wohl eher als Bakchantin denn als Muse zu bezeichnen ist. Die Komposition giebt eine Erfindung griechischer Kunst etwa aus dem Ende des vierten Jahrhunderts wieder.

Mus. Gregor. T. XXXVIII (A I T. LXXXV), 6. Wiederholungen der Reliefgruppe kehren auf einer ganzen Reihe von Spiegelkapseln (und Klappspiegeln) wieder, vgl. Friederichs kleinere Kunst u. Industrie S. 22 n. 8 (Gerhard Etrusk. Spiegel I T. XXI, 8). Dumont-Chaplain, *Les céramiques de la Grèce II* S. 202². Walter Bronzes in the Brit. Museum n. 732. Schumacher Bronzen v. Karlsruhe n. 254.

1375 Spiegel, Herakles und Atlas (auf Tafel n. 294, rechts unten).

Um die Äpfel der Hesperiden zu gewinnen, muß Herakles sich der Beihilfe des Atlas bedienen. Er nimmt selbst die Himmelslast auf seine Schultern, während Atlas ausgeht, die Äpfel zu holen; aber dieser will nunmehr nach seiner Rückkehr die Bürde nicht mehr auf sich nehmen und wird nur durch List von Herakles bewogen, die Äpfel aus den Händen zu geben, um noch einmal die Last so lange zu tragen, bis sich Herakles ein Polster zurecht gemacht habe. Aber kaum hat Herakles die Äpfel, so geht er von dannen und überläßt den Atlas der Erfüllung seiner mühseligen Pflicht. Dieser Moment ist hier dargestellt. Rechts steht der bärtige Atlas (*Aril*), vornübergebeugt durch die schwere Last des sternübersäeten Himmels, die er mit Nacken und Händen trägt. Linkshin entfernt sich Herakles mit Keule und Äpfeln in den Händen, er ist als Jüngling mit leichtem Wangenflaum gebildet und ist mit Löwenfell, dessen Kopf zurückgeschlagen ist, bekleidet; *Calanice* nennt ihn die unter seiner rechten Achsel hinablaufende Inschrift, nach dem Beiwort *Kallinikos* (ruhmvoller Sieger), das Herakles schon in der älteren griechischen Dichtung erhalten hat. Rechts steht eine aufrechte Lanze und eine stilisierte Silphionranke, die den Schauplatz der Handlung als die nordafrikanische Syrte kennzeichnet. Die Sorgfalt und Zierlichkeit der Ausführung, die sich auch auf die feinen Ornamente erstreckt, wären einer griechischen Künstlerhand nicht unwürdig; zweifellos ist der Spiegel in engstem Anschluß an eine Vorlage aus der Mitte des fünften Jahrhunderts gearbeitet.

1829 in Vulci gefunden, dann bei Feoli. *Micali Monum. per servire alla storia*² (1833) T. 36, § III S. 53. Mus. Gregor. I T. XXXVI (A I T. CV), 2. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 137. Wiener Vorlegeblätter f. archäol. Übungen VIII T. 12, 2. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 799. Athen. Mittheilungen d. arch. Instit. I S. 207 (Curtius).

1376 (297) Patera mit figurenförmigem Griff.

Die weibliche Flügelfigur ist durch einen palmettenartigen Aufsatz auf dem Kopfe und die Enden der angienetzten Flügel

mit der Schale verbunden. Die nächsten Vorbilder für derartige Schlüsselgriffe boten die bei griechischen Standspiegeln nicht seltenen figurenförmigen Stützen. Dafs aber unsere Figur erst der letzten vorchristlichen Epoche angehört, zeigt ihr Typus; auf den etruskischen Ursprung deuten neben der Art, wie das Gewand um den Körper gelegt ist, die Schuhe und die Schmucksachen. Vgl. n. 1379 (310).

Früher in der vatikanischen Bibliothek. Pistolesi *Il Vaticano descritto* III T. 107, S. Mus. Gregor. I T. XIII (A I T. LXII), 1.

1377 (299, 302, 305, 309) Schildartige Bronzebleche mit getriebener Reliefverzierung.

Die wappenartig einander zugekehrten, aufrechten Löwen, sowie die Rosette, an der ein ägyptisierendes Pflanzenornament aufsitzt, weisen auf phönikische oder (von Vorderasien beeinflusste) ostgriechische Vorbilder hin.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Griff Monumenti di Cere T. 6, 5. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 3 u. 4. Vgl. Furtwaengler *Bronzefunde von Olympia* S. 69.

1378 (308) Bündel von Spießsen.

Die zehn Spießse, welche ein durch ihre Ösen am oberen Ende gesteckter Querstab verbindet, dienten schwerlich kriegerischen Zwecken; sie scheinen vielmehr bestimmt, bei Opfern und am Küchenherde verwendet zu werden.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Griff Monum. di Cere T. V, 3. Mus. Gregor. A I T. XII, 6 u. 8. Vgl. Dennis *Cities and cemeteries* II S. 477. Monum. ant. dei Lincei IV S. 392. Ein ähnliches Bündel von sieben Spießsen ist in den Reliefs der tomba dei rilievi in Cervetri (rechter Mittelpfeiler) dargestellt (Noël des Vergers *L'Étrurie* III T. Iff.). Dennis a. a. O. S. 251.

1379 (310) Patera mit figurenförmigem Griff, wie n. 1376.

An der Basis der Flügelfigur befindet sich hier noch ein kleiner Ring zum Aufhängen. Vgl. n. 1419.

Aus Chiusi. Mus. Gregor. I T. XIII (A I T. LXIII), 2.

1380 Spiegel, Eos und Thetis vor Zeus (auf Tafel 311, rechts unten).

In der Mitte steht Zeus (*Timia*) mit einem Blitzstrahl in der l. Hand; ihn umwerben Eos (*Thesan*), die Mutter des Memnon, und Thetis (*Thetis*), die Mutter des Achilleus, jede mit der Bitte, er möge in dem Zweikampf der Söhne ihrem Sprössling den Sieg schenken; der Göttervater blickt auf Minerva (*Menrva*), deren Worte den Ausschlag zu Gunsten des Achilleus geben werden.

Die Zeichnung trägt deutlich das Gepräge des spätern etruskischen Lokalstiles (etwa aus der Mitte des dritten Jahrhunderts).

Mus. Gregor. I T. XXXI (A I T. C), 1. Gerhard Etrusk. Spiegel IV T. 396. Vgl. Bullettino d. Instit. 1837 S. 73. Braun Ruinen und Museen S. 800. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke S. 529.

1381 Spiegel, Odysseus und Teiresias (auf Tafel 311, rechts oben).

Der Besuch des Odysseus in der Unterwelt und die Befragung des Teiresias wird hier in einer von der homerischen Schilderung (Odyssee XI 82) wesentlich abweichenden Form vor Augen gestellt. Links sitzt der bärtige Odysseus (*Uthuze*) mit gezücktem Schwert, vor ihm steht, mit der Geberde der Rechten die Rede begleitend, Hermes, den die Beischrift *Turms Aitas* wohl als Hermes Chthonios, als den Geleiter der Seelen in die Unterwelt, bezeichnen soll. An ihm lehnt, auf einem Stab gestützt, wie in hypnotischem Schlaf begriffen, die Schattengestalt des jugendlich gebildeten Sehers, die Odysseus durch sein Schlachtopfer aus der Unterwelt heraufbeschworen und Hermes noch unerweckt hierhergeleitet hat; *hinthial Terasias*, d. i. das Eidolon (Schattenbild) des Teiresias, lautet die Beischrift. Der Stil der Zeichnung entspricht griechischen Vasenbildern des vierten Jahrhunderts.

Monum. d. Instit. II T. 29. Mus. Gregor. I T. XXIII (A I T. XCIX), 1. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 240; Gottheiten d. Etrusker T. 6 S. 35. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 799. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke S. 790. Corssen Sprache der Etrusker I S. 271.

1382 (313) Statue eines jugendlichen Kriegers (sogen. Mars von Todi).

Die Figur trägt über der ärmellosen Tunica einen Panzer, der in einer doppelten Reihe von kleinen Plättchen (*Pteryges*) endet, auf dem Kopfe einen (ergänzten) Helm; die Linke stützte eine eiserne Lanze auf, von der einige Reste sich noch vorfanden. Die Statue wurde 1835 in Todi zwischen vier Steinplatten wie in einer Kiste eingebettet gefunden unter architektonischen Resten, die man einem Tempel zuschrieb; man hat daher vermutet, wir hätten hier ein Götterbild vor uns, das vor der Zerstörungswut der Christen verborgen worden war. Und in der That wäre es wohl möglich, daß in dieser Kriegerfigur der italische Kriegsgott Mars zu erkennen ist. Keine Entscheidung bringt die Weihinschrift in umbrischem Dialekt, die vorn auf der mittelsten Panzerklappe eingeritzt ist: *Ahal Trutiois dunum dede* (d. h. lateinisch: *Ahala Trutius domum dedit*, A. Tr. hat es geweiht). Der Stifter gehört wohl derselben Familie an wie der Drutius, dessen Grabstein im dritten Zimmer dieses Museums (n. 1174) steht. Die

Figur mit ihrem ausdruckslosen Kopf ist kein Meisterwerk, aber bei der geringen Zahl vollständig erhaltener Bronzewecke italischer Herkunft von hohem kunstgeschichtlichem Werte. Sie besteht aus sechs Stücken (Kopf, Torso, Arme und Beine), welche in ihrer Arbeit und Proportionen nicht völlig übereinstimmen. Dem italischen (kampanisch-latinischen oder etruskischen) Künstler lagen eben nicht überall griechische Muster vor, was besonders an dem ungenügend modellierten Rumpfstück deutlich wird. Im allgemeinen scheint ein griechisches Vorbild aus der Mitte des vierten Jahrhunderts bestimmend eingewirkt zu haben. Die Statue selbst gehört, wie die Buchstabenformen der Inschrift zeigen, dem dritten vorchristlichen Jahrhundert an.

Mus. Gregor. I T. XLIV f. (A I T. CVIII f.). Rayet *Monuments de l'art antique* II T. 68 (Lief. II T. VIII). Baumeister *Denkmäler d. klass. Altertums* III S. 2044 T. 89. Vgl. *Bull. d. Inst.* 1895 S. 130; 1896 S. 65; 1898 S. 113. Die Inschrift bei Aufrecht und Kirchhoff *Umbrische Sprachdenkmäler* S. 392 T. IX a. Bücheler *Umbrica* S. 174. *Röm. Mittheil. d. d. arch. Institut.* IX S. 89 (Gamurrini).

1383 Zwei große Bronzekessel (n. 295 und n. 314).

Die Bronzekessel haben je fünf Henkelgriffe (die zum Heben und Aufhängen dienten) in Gestalt von Löwenköpfen, die an langen Hälsen ansitzen; diese sind über einen Kern getrieben und dann mit erdiger Masse ausgefüllt. Löwen und Greifenprotomen in derartiger Verwendung sind in der ostgriechischen Kunst schon seit dem siebenten Jahrhundert ein beliebtes Motiv gewesen und sind von da auch in die griechisch-italischen und etruskischen Werkstätten übergegangen. Man wird die beiden Kessel, die in dem Grabe Regulini-Galassi gefunden worden sind, für griechischen Import (aus Jonien oder Argolis ?) halten dürfen. Die eisernen Dreifüße, auf denen die Kessel stehen, sind nach den antiken Resten rekonstruiert, die daneben auf dem Boden liegen.

Griff Monum. di Cere T. V, 2. Mus. Gregor. I T. XV (A T. XIV), 1. *Canina Etruria maritt.* T. 57 C. Vgl. *Olympia* IV S. 121 (Furtwaengler). Zu den Dreifüßen vgl. *Monum. ant. dei Lincei* VII S. 316 (Savignoni).

Im Kasten n. 323 sind allerlei Hausgeräte, Spiegel, Henkel und Gerätfüße vereinigt. Bemerkenswert:

1384 Römische Wage.

Die Wage besteht nach dem Prinzip unserer Schnellwagen aus einer langen mit Maßstab versehenen Stange, an der das Gewicht hin- und hergeschoben wird, während an dem einen Ende mittelst eines Hakens oder einer Schale der zu wägende

Gegenstand angebracht wird; gegenwärtig hängt daran ein Gewicht in Büstenform.

Mus. Gregor. A I T. LXXII^a.

1385 Hände aus Bronzeblech.

Die aus Bronzeblech getriebenen und mit goldenen Nagelköpfen beschlagenen Hände sind als Bekrönungen römischer Feldzeichen, oder, was wahrscheinlicher ist, als Weihgeschenke (mit apotropäischer Bedeutung) erklärt worden.

Mus. Gregor I T. LVII, 3 (A I T. LXXII^b). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 796.

1386 Beliefspiegel, Eos und Kephalos (auf Tafel n. 326).

Die geflügelte Eos trägt ihren Liebling Kephalos, der den Arm um ihre Schulter legt, durch die Lüfte. Die Härte der Zeichnung und die Art, wie der Flug (oder rasche springende Lauf) der Eos durch Kniebeuge veranschaulicht wird, weisen das Vorbild der Komposition noch der griechischen Kunst des sechsten Jahrhunderts zu. Die Entstehungszeit des Spiegels selbst ist aber damit nicht bestimmt. Der eigentümliche Strahlenkranz um das Haupt ebenso wie die Beschuhung der Eos sind wohl selbständige Zuthaten des etruskischen Kopisten.

1840 bei Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXXVI (A I T. CV), 1. Abeken Mittelitalien T. 7. Monumenti d. Instit. III T. 23 c. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 180. Martha L'art étrusque S. 544. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 798. Arch. Zeit. XL 1882 S. 349 (Furtwaengler). Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 1272.

In dem freistehenden Kasten (vor den zuletzt besprochenen Gegenständen) sind allerhand Geräte aus Glas, Thon, Bronze vereinigt, die am 24. Oktober 1849 bei einer in Gegenwart von Papst Pius IX. in Pompeii vorgenommenen Ausgrabung zu Tage gefördert wurden. Zum Teil mögen sie allerdings, wie dies früher bei derartigen feierlichen Ausgrabungen nicht selten veranstaltet zu werden pflegte, vorher am »Fundort« bereitgelegt worden sein, sodaß die pompeianische Herkunft nicht für alle sicher steht. Gewiss nicht aus Pompeii stammt

1387 Marmorrelief eines Reiters, der sein Pferd mit der Peitsche antreibt.

Dieses schöne Relief ist zweifellos ein griechisches Originalwerk, etwa vom Ende des fünften Jahrhunderts, und war ursprünglich wohl Weihgeschenk eines im Wettkampf siegreichen Reiters.

Als wirklicher Fundort wird Tyndaris in Sicilien angegeben. Avellino Di-lucidazione di un antico bassorilievo di marmo, scoperto in Pompei (Neapel 1850). Vgl. Friederichs-Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 1206. Reisch Griech. Weih-geschenke S. 52.

Vor dem dritten Fenster:

1388 (327) Ovale Bronzeciste mit Beliefschmuck.

1834 in Vulci gefunden. Die Ciste enthielt zwei gebrochene Käbme aus Bein, zwei Haarnadeln, einen Ohrlöffel, zwei kleine Glas-gefäße mit Schminkrot, einen Spiegel (angeblich den bei Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 181 abgeb. Spiegel Durand).

Der Körper der Ciste (über ihre Form vgl. S. 350) ist mit Reliefs von Amazonenkämpfen, die aus Stempeln geschlagen sind, verziert — eine bei Cisten seltene Dekorationsart. Eine Reihe schöner Gruppen, die sich fast alle schon in monumentalen griechischen Werken des fünften Jahrhunderts finden, ist dreimal und, da dann noch etwas Raum blieb, ein Teil des Stempels noch ein viertes Mal wiederholt worden; feine Palmettenstreifen schliessen beiderseits das Bild ein. Das mit den Reliefs versehene Bronzeblech wird aus einer griechischen Werkstätte Kampaniens oder Unteritaliens stammen; bei seiner Verwendung zu einer Ciste sind die Tracringe ohne Rücksicht auf die Darstellungen in roher Art angebracht worden. Die Ciste dürfte kaum vor dem dritten Jahrhundert verfertigt worden sein, wie namentlich die Ornamente des Deckels zeigen. Innerhalb reicher Laub- und Blütenverzierungen sehen wir hier zweimal wiederholt den Kopf einer Frau und eines bärtigen Mannes mit Spitzohren (Nymphe und Seilen). Der (gegossene) Griff wird von der Gruppe zweier mit den Schwänzen sich berührenden Schwäne gebildet, auf deren einem eine nackte Frau, auf dem andern ein nackter Jüngling bequem gelagert ist (Venus und Adonis?).

Mus. Gregor. I T, XL—XLII (A I T. LXXXVII—LXXXIX). Monum. ed Ann. d. Instit. 1855 T. 18 S. 64. Gerhard Etrusk. Spiegel I T. 9—11. Vgl. Bullet. d. Instit. 1834 S. 9. Braun Ruinen und Museen S. 797, 16. Annali 1866 S. 163 (Schöne). Bernoulli Aphrodite S. 407. Schumacher eine pränestinische Ciste zu Karlsruhe S. 65 f.

1389 (328) Schöne Bronzeamphora, die unten spitz zuläuft und in einem ringförmigen Untersatz steht, dessen Zugehörigkeit zweifelhaft ist.

Die Ornamente sind mit glücklichem Geschmack dem tektonischen Charakter des Gefäßes angepasst. Die ausladende Schulter ist mit Kanellüren belebt, darunter läuft an der Stelle des weitesten Gefäßsumfanges ein feiner von Wellenbändern gesäumter Palmettenstreif. Die Henkel sind an ihrem obern Abschluss mit einem

Paare kauender Rehe verziert, die ihr Hinterbein belecken; an ihrer untern Ansatzplatte ist je eine sitzende Seilensfigur (mit menschlichen Beinen, die in Pferdehufe endigen) angebracht, deren eine aus einem großen Kantharos gierig trinkt, während die andere müßig die Hände auf den dicken Bauch gelegt hat. Wenn das Gefäß nicht ionische Originalarbeit (etwa aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts) ist, so ist es doch jedenfalls im genauesten Anschluß an ein solches Vorbild gearbeitet und ist dann geeignet, uns einen hohen Begriff von etruskischer Bronzetechnik zu machen.

Mus. Gregor. I T. VIII, 4 (A I T. LVIII, 3). Ein sehr übereinstimmendes Gefäß, das zweifellos aus derselben Fabrik stammt, wurde bei Schwarzenbach im Fürstenthum Birkenfeld gefunden. Vgl. Archäol. Zeit. XIV 1856 T. 85 S. 161 ff. Friederichs kleinere Kunst n. 674.

1390 (329) Statue eines sitzenden nackten Knaben, der eine Bolla um den Hals trägt.

Auf dem linken Arm, dessen größerer Teil weggebrochen ist, ist eine vierzeilige etruskische Inschrift eingraviert. Man glaubte früher, als man in allen Figuren mythologische Bedeutung witterte, in dieser Statue den wunderbaren Knaben Tages erkennen zu dürfen, der der etruskischen Sage nach aus den Furchen sprang, als Tarchon in der Nähe von Tarquinii ackerte. Gewiß aber haben wir hier nur das Motivbild eines vornehmen Knaben vor uns wie in n. 1370 (283). Die Statue ist trotz mancher Mängel der Formgebung ausgezeichnet durch große realistische Lebendigkeit. Etwa aus dem dritten Jahrhundert v. Chr.

Um 1770 bei Tarquinii gefunden, dann in der vatikanischen Bibliothek. *Fea Storia dell'arte* I S. 312. *Micali Antichi popoli Ital.* III S. 64 T. 44. *Pistolesi Il Vaticano descritto* III T. 110. Mus. Gregor. I T. XLIII, 4 (A I T. CVII, 5). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 804. *Fabretti Corpus inscript. Italic.* n. 2334. *Corssen Sprache der Etrusker* S. 348, 458.

1391 (330) Großes Kohlenbecken mit Feuergerät.

Das Kohlenbecken ist ein Gegenstück zu n. 1330 (145). Auf der noch aus dem Altertum erhaltenen Asche liegt eine Feuerzange, die auf Rädern ruht, wodurch sie über die Kohlen emporgehoben und leichter falsbar wird, und zwei Kohlenwender, deren hakenförmige Enden als gekrümmte Hand gebildet sind.

1833 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XIV (A I T. LXIII), 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 795. Friederichs kleinere Kunst S. 190. *Babelon-Blanchet Bronzes ant. de la Biblioth. nat.* 1817, 1844.

Glasschrank mit Goldschmuck.

Der drehbare Schrank in der Mitte des Saales enthält eine Fülle auserlesener Kostbarkeiten, die etruskischen Gräbern entstiegen sind. In den Vitrinen des obern Schrankaufsatzes sind

die Gold- und Silbersachen aus dem Grabe Regulini-Galassi (S. 344) vereinigt, die gewifs noch in das siebente vorchristliche Jahrhundert zurückreichen. Die grofsen Schmuckstücke aus dünnem Goldblech, die den Leichnam der innern Grabkammern bedeckten, erregen zunächst durch ihre vollendete Technik unsere Aufmerksamkeit; ihre figürlichen Reliefs sind aus Formen geprefst und nachträglich mit aufgesetzten Goldkörnern verziert (granuliert), ihre linearen Ornamente sind teils in Filigran (d. h. aus dünn gezogenen Goldfäden), gröfstenteils aber in Granulierarbeit, d. h. aus reihenweise aufgelöteten, gleichsam aufgeklebten, oft staubartig feinen Goldkügelchen hergestellt. Dafs diese Technik auch in Mittelitalien schon sehr früh geübt wurde, dafür sprechen einige hochaltertümliche, in solcher Art verzierte Fibeln mit etruskischen Inschriften. Die Möglichkeit ist daher nicht ausgeschlossen, dafs auch die grofsen goldenen Schmucksachen des Galassischen Grabes in Etrurien (oder einer südlichen Landschaft Italiens) hergestellt worden sind; für solche Stücke wie der Brustschild n. 1400, die Fibel n. 1405 fehlt es bisher ausserhalb Italiens ganz an Parallelen. Allerdings fällt es schwer, eine so hoch entwickelte Goldschmiedekunst schon in so früher Zeit auf italischem Boden heimisch zu glauben. Aber denkbar wäre, dafs fremdländische Künstler, die in einer der Handelsstationen der tyrrhenischen Küste sich angesiedelt hatten, in der ihnen von der Heimat geläufigen Technik diese Stücke für italische Besteller gearbeitet haben.

Die Auswahl und Anordnung der Typen und Ornamente ebenso wie die Formgebung des Figürlichen weisen bestimmt auf eine stark orientalisches beeinflusste Kunst. Man hat daher mehrfach unsere Goldsachen als phönikische Erzeugnisse in Anspruch genommen, da die Palmettenornamente und mehrere der figürlichen Motive deutlich aus vorderasiatisch-semitischer Kunst entlehnt sind. Dem steht entgegen, dafs andere Zierformen, so die in entwickelter Gestalt erscheinenden Linearornamente, das Hakenkreuz, der ausgebildete Mäander, das Zickzack- oder Spitzenornament sich aus einem semitischen Dekorationssystem nicht ableiten lassen. Auch läfst sich dafür, dafs die Granuliertchnik von phönikischen Goldarbeitern geübt worden ist, kein sicherer Beleg beibringen. Anfänge derartiger Verwendung von Goldkörnern lassen sich zwar schon unter den Funden von Troja nachweisen, allein granulierten Arbeiten, die sich mit denen des Caeretaner Grabes vergleichen liefsen, begegnen erst seit dem siebenten (frühestens achten) Jahrhundert auf Rhodos (Kameiros) und in Lydien, vereinzelt (also wohl importiert) auch auf Cypern und an andern Punkten der hellenischen Welt. Man wird dem-

nach die Ausbildung dieser Technik am ehesten in einer jener goldreichen Landschaften Kleinasiens voraussetzen dürfen; in welchen die Traditionen der Goldschmiedekunst der sogenannten mykenischen Epoche nachwirken mochten. Nach Kleinasien weisen ja auch die Typen der Chimaira und des Flügelpferdes ebenso wie die der Flügelfrau und des nackten Löwenkämpfers, die durchaus verschieden sind von den bekleideten männlichen Dämonen der Euphratländer. Es läßt sich zwar noch nicht im Einzelnen feststellen, welche dieser Gestalten in Nordsyrien, welche in Lykien, welche erst von den kleinasiatischen Griechen geschaffen worden sind. Doch fällt es schwer ins Gewicht, daß gerade auf rhodischen Goldsachen in ähnlicher Weise vorderasiatische und kleinasiatische Typen, Stempeltechnik und Granulierarbeit sich vereinigt finden. Ob freilich die selbständige Verbindung und Ausgestaltung jener Elemente in Rhodos selbst oder an der benachbarten kleinasiatischen Küste oder in Lydien oder von den Ionern in Phokäa oder endlich in verwandter Art an mehreren dieser Punkte gleichzeitig vorgenommen worden ist, muß vorläufig noch dahingestellt bleiben. Der eigentümliche Stil der Goldsachen, in dem sich mit einer im wesentlichen konventionellen, lockeren und breiten Formengebung ein gewisser Naturalismus verbindet, würde recht wohl mit einer solchen ostgriechischen Werkstatt sich vereinigen lassen, die unter der übermächtigen Einwirkung fertiger fremder Kunstformen noch zu keiner ausgeprägten und abgeklärten Eigenart durchgedrungen ist.

Eine gesonderte Stelle unter den Fundstücken des Caeretaner Grabes nehmen die (meist vergoldeten) Silberschalen mit getriebenen Reliefs ein. In ihrem knappen, trockenen Stil, vor allem aber in der Wahl der Typen verraten sie weitgehende Abhängigkeit von ägyptischer Kunst; daneben treten auch assyrische Einflüsse bald stärker, bald schwächer hervor (vgl. S. 385). Dieser Umstand sowohl wie die Tatsache, daß ganz übereinstimmende Gefäße auf Cypern mehrfach gefunden worden sind, berechtigen zu der Annahme, daß auch die Schalen des Grabes Regulini-Galassi aus dem Orient importiert sind. Vorbilder für derartig verzierte Metallschalen lassen sich in ägyptischen Fundstücken des fünfzehnten Jahrhunderts v. Chr. nachweisen. Bronzeschalen verwandter Art, die aller Wahrscheinlichkeit nach der syrisch-phönikischen Kunst des neunten Jahrhunderts zuzuweisen sind, haben sich in grösserer Zahl im Palast von Nimrud gefunden. Von ihnen unterscheiden sich aber die in Italien und auf Cypern gefundenen Silberschalen durch Stil und Typik recht wesentlich, und ihre Eigentümlichkeiten lassen sich am besten erklären, wenn wir die Schalen innerhalb des syrisch-phönikischen Kulturkreises,

vermutlich in Cypern selbst, in der Zeit zwischen dem Ende des achten und dem Ende des siebenten Jahrhunderts entstanden denken. Die syrisch-phönikische Küste war ebenso wie Cypern lange Zeit hindurch völlig von Ägypten abhängig, bis Ende des achten Jahrhunderts die assyrische Herrschaft siegreich bis an das Meer vordrang; doch wird der assyrische Einfluß auf dem Gebiete des Kunsthandwerkes erst allmählich im Verlaufe des siebenten Jahrhunderts neben der ägyptisierenden Richtung sich geltend gemacht haben. In der lebendigen Auffassung und der genrehaften Umschöpfung überkommener Motive glaubt man das Eindringen griechischen Geistes zu spüren, dessen Einfluß sich schon früh in der vorderasiatischen, insbesondere aber in der kyprischen Kunstentwicklung geltend gemacht hat. Es ist daher die Vermutung sehr erwägenswert, daß manche dieser ‚kyprischen‘ Silberschalen unter unmittelbarer Einwirkung griechischer Arbeiter gefertigt sind.

Zu den Goldsachen sowohl wie zu den Silberschalen hat das Grab Bernardini in Praeneste, dessen Inhalt im Kircherschen Museum aufgestellt ist (s. u.), interessante Gegenstände geliefert.

Über Herkunft und Stil der Goldsachen vgl. außer der auf S. 351 angeführten Literatur über das Grab Regulini-Galassi Langbehn Flügelgestalten der ältesten griech. Kunst (1881) S. 77 ff. Ann. d. Instit. 1885 S. 74 f. (Undset). Helbig Homer. Epos² S. 39 f. Dumont-Chaplain *Céramiques de la Grèce* S. 139 f. Jahrb. d. d. archäol. Instit. II S. 90 f. (Dümmler). Athen. Mittheil. d. Instit. XII S. 9 (Studniczka). Bull. di paletnol. ital. 1898 S. 150 (Karo). Zu den Silberschalen vgl. Ann. d. Instit. 1876 S. 199 f. (Helbig), S. 268 ff. (Fabiani). Brunn Kunst bei Homer S. 17 f. Curtius Archaische Bronzereliefs S. 12. Langbehn a. a. O. S. 98. Helbig Homer. Epos² S. 26 ff. Perrot-Chipiez *Histoire de l'art* III S. 750 ff. Dumont-Chaplain a. a. O. I S. 113 ff. Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 1755. Olympia IV S. 99, 141 (Furtwaengler). American journal of archaeology III S. 322 (Marquand). Museo ital. di antichità class. III S. 870 (Orsi). Brunn Griech. Kunstgeschichte I S. 98 f. Helbig *Question mycénienne* (Mém. d. l'acad. d. inscr. XXXV, 2) S. 332. Jahrbuch d. d. arch. Instit. XIII S. 40 f. (v. Bissing).

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung der einzelnen Vitrinen des Aufsatzes über.

1392 Drei goldene Gehängstücke (in Vitrine 332).

Diese Goldblechkörper in Form eines doppelten Kegelstutzes, an denen je ein mit vier Löwenköpfen geschmücktes Anhängsel angebracht ist, werden zu einem Schmuckgehänge gehört haben.

Griff Monum. di Cere T. III. Mus. Gregor. I. T. LXXV (A. T. XXVII), 10.

1393 Drei kurze Spiralbänder aus Gold (in Vitrine 332).

Solche gewundene Blechbänder sind vielfach zur Befestigung der Haartracht verwendet worden (sogenannte Lockenhalter).

Mus. Gregor. I T. LXXV (A I T. XXVII), 8. Vgl. Helbig Homer. Epos² S. 243. Olympia IV S. 58 f. (Furtwaengler).

1394 Grofse Anzahl von Goldplättchen (in Vitrine 332 u. 334).

Diese Goldplättchen (zum Teil mit Löchern an den Ecken) waren auf dem Gewande aufgenäht. Die einzelnen Stücke, die genau ineinandergefügt wurden, sind von verschiedenen Formen; einige in Gestalt eines stilisierten Lotoskelches. Sie sind zum Teil mit gepressten Ornamenten verziert (bekleidete Flügelfrau, Löwe mit umgewendetem Kopf, menschliche Maske), die aber bei der gegenwärtigen Aufstellung nur ungenügend sichtbar sind.

Griff Monum. di Cere T. IX. Mus. Gregor. A I T. XXV. Vgl. Arch. Zeit. XLII 1884 S. 113 (Furtwaengler). Martha L'art étrusque S. 561.

1395 Silberne Gefäße (in Vitrine 336).

Ein zweihenkeliger und ein henkelloser Napf mit der Inschrift *Larthia*, eine Form, die sowohl als Nominativ des weiblichen Namens *Larthia*, wie als Genitiv des männlichen *Larth* gedeutet worden ist. Eine kleine Amphora mit der Aufschrift *Milarthia*.

Griff Monum. di Cere T. VII. Mus. Gregor. I T. LXII (A I T. XIX). Canina Etruria marittima I T. LIV. Zur Inschrift vgl. Pauli Etrusk. Studien II S. 59, IV S. 71. Zur Form der Amphora vgl. Monum. dei Lincei IV S. 232, zum Silbernapf vgl. Amelung, Führer d. d. Antiken von Florenz S. 172 f.

1396 Silberner Bügel, der beiderseits in einen Greifenkopf endet,

Die zugehörigen Attachen tragen je ein Paar hockender, doppelköpfiger Löwen.

Mus. Gregor. I T. LXX (A I T. XIX).

1397 Zwei grofse Bullen aus Bernstein (in Vitrine 338).

Sie sind in einem mit granuliertem Mäander verzierten Goldband gefafst und gehörten mit den vier leeren Fassungen, die daneben liegen, offenbar zu einem gröfseren Brustgehänge.

Mus. Gregor. I T. LXIV (A I T. XXVI).

1398 Goldene Halskette und Busengeschmeide (in Vitrine 338).

Die Doppelkette ist aus Goldfäden geflochten, ihre Enden werden von einem Paar Löwenköpfen gebildet. Das Busengeschmeide (Hormos) besteht aus sechzehn mit eingepressten Linien verzierten hohlen Doppelkegelstumpfen und zwölf (ursprünglich sechzehn) plattgedrückten Kugeln, die abwechselnd an einer Schnur aufgereiht waren.

Griff Monum. di Cere T. III. Mus. Gregor. I T. LXXVII (A T. XXXI) Canina Etruria marittima T. LV. Vgl. Helbig Homer. Epos² S. 268 f.

1399 Goldene Fibeln (in Vitrine 340 u. 332).

Im ganzen sind einundzwanzig goldene Fibeln in dem Grabe gefunden worden. Unter diesen ist die größte (in der Mitte) über und über mit Dreiecken und Hakenkreuzen aus aufgesetzten Goldpünktchen bedeckt; zwei kleinere Fibeln der gleichen Form haben Mäanderornamente.

Griff Monum. di Cere T. VI. Mus. Gregor. I T. LXVII (A I T. XXVI). Montelius *Civilisation primitive en Italie* T. IX 95 u. 96. Vgl. *Ann. d. Inst.* 1885 S. 29 (Undset). *Athenische Mittheil. d. archäol. Institutes* XII S. 9 (Studniczka).

1400 Goldener Brustschild (in Vitrine 342).

Das Goldblech, das wohl nicht unmittelbar auf das Gewand, sondern auf eine besondere Unterlage aufgenäht war, bedeckte, wie seine Form zeigt, als prunkvolle Schmuckplatte die Brust vom Halse bis zum Gürtel. Es ist über und über mit reihenweise angeordneten Figuren, die aus Stempeln getrieben sind, besetzt; die Linearornamente, welche die Streifen begrenzen, beziehungsweise umrahmen, sind aus feinsten Goldpünktchen aufgesetzt. In der äußersten Reihe sehen wir unzählige male wiederholt Steinböcke, in der nächsten geflügelte Tiere, die trotz ihrer löwenartigen Köpfe wohl Greife sein sollen, dann Chimairen (noch ohne Schlangenschwanz), Flügelpferde, Löwen mit umgewendetem Kopf, aus deren Rachen eine stilisierte Blüte (Palmette) hervorkommt, weidende Hirsche, weibliche weitgewandete Flügelfiguren, die eine Art Palmetten in Händen halten, dann wiederum ‚Greife‘, bekleidete armlose Flügelfrauen mit vier Insektenflügeln (von fast bienenähnlichem Aussehen), Löwen, endlich noch einmal Flügelfrauen der letztgenannten Art und ‚Greife‘. Die Mitte des Schildes bildet ein Oval, dessen unterer Abschnitt von ‚phönikischen‘ (syrischen) Palmetten ausgefüllt ist, während darüber je eine Reihe von ‚Greifen‘, Flügelfrauen mit Palmetten, Löwen und zu oberst die viermal wiederholte Gruppe eines nackten Mannes, der mit jeder Hand einen aufrechten Löwen faßt, angebracht sind. Über Technik und Stil dieses merkwürdigen Stückes wie über die Herkunft der einzelnen Typen vgl. S. 381. Die Gruppe des nackten löwenhaltenden Mannes ist eine bewusste Umbildung der bekannten babylonisch-assyrischen Gruppe des bekleideten (meist bärtigen) tierbändigenden Dämons, die hier ihres symbolischen Gehaltes schon entkleidet ist.

Griff Monum. di Cere T. 1. Mus. Gregor. I T. LXXXIII f. (A I T. XXVIII f.). Kleine Silberbleche verwandten Stils sind in Olympia gefunden worden, vgl. *Olympia* IV T. 37, 693 S. 99 (Furtwaengler). Vgl. die oben S. 343 angeführte Literatur u. Amelung, *Führer durch die Antiken v. Florenz* S. 168.

Die flache Schüssel ist mit Ausnahme des Randes vergoldet. Ihr Boden ist mit einem ägyptisierenden Tierstück verziert. Zwei Löwen haben einen Stier angefallen, vier Papyrusstengel kennzeichnen das Lokal, oben schwebt mit ausgebreiteten Flügeln ein Raubvogel. Dieses Bodenmedaillon wird von zwei Bildstreifen umgeben, deren erster Löwenkämpfe vor Augen stellt. Ein mächtiger Löwe hat seine Tatzen auf den Leib eines zu Boden gestützten nackten Mannes gesetzt (ein in ägyptischer Kunst häufig wiederkehrendes Motiv). Von rechts dringen mit Lanze und Bogen zwei Gefährten des Gefallenen auf das Tier ein; hinter ihnen warten zwei berittene Knappen mit je einem Paar Pferde. Links galoppiert linkshin ein Reiter, der sich auf dem Pferde umwendet, um seine Pfeile gegen den Löwen zu senden; vor ihm springt ein Steinbock in eiliger Flucht von einem Hügel herab. Weiterhin sehen wir, durch zwei Palmen abgesondert, die aus assyrischer Kunst wohlbekannte Gruppe eines Mannes, der einem aufrecht vor ihm stehenden Löwen das Messer in den Leib stößt. — Der äußere Streifen wird von einem langen Zug von Fußsoldaten und Reitern — dazwischen auch ein zweispänniger Streitwagen — ausgefüllt. Über Stil und Herkunft der Schalen vgl. S. 381f.

1402 Silberne Reliefschale (stark zerstört, ursprünglich vergoldet, wie die vorige), in Vitrine 344, links.

Das Innenbild zeigt die der ägyptischen Kunst entlehnte Gruppe eines Königs, der einen gefesselten Gefangenen tötet (daneben der Rest einer weitem Figur); ringsum laufen zwei Streifen mit Zügen von Reitern und Fußsoldaten in verschiedener Bewaffnung, ähnlich wie auf der eben besprochenen Schale.

1403 **Silberne Bellefschale** (fragmentiert, vergoldet), in Vitrine
344. rechts.

Auf dem Boden der Schale sehen wir inmitten hochstengeligter Papyruspflanzen, zwischen denen Sumpfvögel fliegen, eine Kuh mit säugendem Kalb, daneben ein zweites Kalb, das der Kuh entgegenspringt — ein Tierstück, dessen Heimat wiederum Ägypten ist. Der zunächst folgende, nur bruchstückweise erhaltene Streif stellt einen Kriegerzug dar, ebenso der zweite (äußere) Fries, in

dem neben Reitern und Bogenschützen auch ein zweispänniger Wagen erscheint.

Griff Monum. di Cere T. X, 1. Mus. Gregor. I T. LXV (A I T. XXII), 2. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 790. Vgl. Jahrb. d. d. arch. Instit. XIII S. 88 (v. Bissing).

1404 Henkelloser Silbernapf mit Reliefverzierung (in Vitrine 344, links unten).

Die Außenseite ist oben zunächst mit zwei Friesstreifen von bewaffneten Fußgängern, Reitern und Wagen verziert; im obern Streifen erscheint dazwischen zweimal ein sitzender Löwe, über dem ein Raubvogel schwebt. Die Bodenkuppe ist mit der Gruppe eines zwischen zwei Männern sitzenden Löwen geschmückt, über der ein großer und zwei kleine Vögel schweben. — Auch die Innenseite des Napfes ist mit Reliefs versehen. Als Innenmedaillon dient wiederum die Gruppe einer Kuh, die ihr Kalb säugt. Der zunächst umlaufende Streifen zeigt neben den üblichen Knappen und Kriegswagen auch zweimal einen mit einem Maultier bespannten Fouragewagen. Der obere Streifen wird zur Hälfte von einem Heereszug, zur Hälfte von einer religiösen Scene in ägyptischer Auffassung eingenommen: zwei Männer sitzen auf würfelförmigen Sitzen mit Schalen in den Händen; eine Frau, die zwischen ihnen steht, ist im Begriffe, dem einen einzuschenken; links nahen drei Frauen mit Körben auf den Köpfen, wie solche als Überbringerinnen der Totengaben auf ägyptischen Monumenten häufig wiederkehren. Auch die Körper der Frauen sind der ägyptischen Zeichenmanier entsprechend wie nackt gebildet und die umhüllende Bekleidung nur beiderseits durch punktierte Linien angegeben.

Griff Monum. di Cere T. VIII u. IX. Mus. Gregor. I T. LXIII f. (A I T. XXf.). Canina Etruria marit. I T. 56. 2 u. 3. Vgl. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 780, 785.

1405 Grofse Plattenfibel (in Vitrine 345).

Das merkwürdige Stück ist nicht, wie man früher glaubte, ein Kopfschmuck, sondern vielmehr eine prunkvoll ausgestattete Fibel (Gewandnadel), deren Grundform mit den Diskusfibeln sehr alter Brandgräber der sogen. ersten Eisenzeit verwandt ist; sie wird, wie ihre großen Verhältnisse zeigen, mehr als brochenartiger Zierrat denn als Gewandnadel verwendet gewesen sein. Sie besteht aus einer breiten, ovalen Scheibe (der ‚Fußscheibe‘), die durch zwei längliche Blechstreifen mit einer gekrümmten, birnenförmigen Platte (dem ‚Bügel‘ der Fibel) in Verbindung steht; an dem unteren Ende des Bügels sitzt die lange Nadel an, deren

spitzes Ende in die durch die grössere Scheibe verdeckte Röhre einschlägt. In ihrer Technik und Verzierungsweise stimmt die Fibel genau mit dem grossen Brustschild überein (vgl. n. 1400). Die ovale ‚Fusscheibe‘ ist mit fünf schreitenden Löwen und einer doppelten Borde von phönikischen Rosetten, die zu einer Kette verbunden sind, verziert; die zwei verbindenden Blechstücke, die an den Enden Anhängsel in Palmettenform tragen, zeigen ein reiches Zickzackornament in Granulierarbeit. Die birnenförmige Platte des Bügels ist mit sechs Reihen geflügelter Vierfüssler (Greife?) in gepresster Arbeit und mit sieben Reihen von kleinen als Rundfiguren gearbeiteten Enten verziert. Ihren unteren Abschluss bildet eine menschliche Maske von ägyptisierender Form, welche in der diesem Stil eigentümlichen Typik ähnlich verwendet wird, wie die in der griechischen Kunst seit dem Ende des siebenten vorchristlichen Jahrhunderts übliche Gorgonenmaske.

Griff Monum. di Cere T. II. Mus. Gregor. I T. LXXXIV f. (A I T. XXXII f.). Canina Etruria marit. T. 54, 1 u. 2. Martha L'art étrusque S. 110. Montelius La civilisation primitive en Italie I T. III, 18. Vgl. Ann. d. Instit. 1885 S. 30 (Undset) und die oben S. 382 angeführte Litteratur. Wie falsch es wäre, aus der orientalischen Typik einen Schluss auf semitische Herkunft zu ziehen, zeigt ein bei Ponto Sodo gefundenes Gegenstück (jetzt im Münchener Antiquarium), das mit Kriegerfiguren, Vögeln und Löwen in geometrischem, der Dipylonart nahestehendem Stil verziert ist (Micali Monumenti per servire alla storia 1832 T. 45, 3 III S. 66. Montelius a. a. O. T. II, 17). Zu der Verwendung der Maske vgl. Furtwaengler Bronzefunde aus Olympia S. 71 (Olympia IV, S. 99).

1406 Zwei gleichartige Armbänder (in Vitrine 345).

Sie bestehen zunächst aus einem länglichen Streifen von Goldblech, der seitlich mit Mäander und Dreieckornament verziert ist und durch schmale Mäander in sechs Bildfelder zerlegt wird; in jedem Feld sehen wir drei langbekleidete weibliche Figuren, die sich die Hände reichen; zwischen ihnen stehen, den Hintergrund ausfüllend, von phönikischen Palmetten bekrönte Stämme (stilisierte Palmbäume). Daran schliesst an den Enden des Blechstreifens je ein weiteres von doppeltem Flechtband gesäumtes Stück aus doppeltem Blech, dessen Innenseite im wesentlichen dieselbe Verzierung zeigt wie die Aussenseite: zwischen zwei aufrecht schreitenden Löwen steht eine bekleidete Figur mit stilisierten Pflanzen in Händen, während rechts und links je ein Mann im Begriff ist, den Löwen von rückwärts mit einem Messer zu durchbohren. An den Ecken dieser Felder von Doppelblech sitzt je ein Knopf in Gestalt eines menschlichen Kopfes an, an ihren obern Rändern sind Goldketten befestigt, die zur Befestigung und Anpassung der Armspangen dienen. Unter allen Schmuck-

stücken verraten diese in ihrer fremdartigen Typik am stärksten den Einfluß orientalischer Kunstformen.

Grif. Monum. di Cere T. III, 4. Mus. Gregor. I T. LXXVI (A. I T. XXX).
Cantua Etruria marit. I T. LIV, 4—7. Fontenay Les bijoux anciens et modernes
(Paris 1884) S. 284 ff.

In den unteren (horizontalen) Fächern des Schrankes sind Schmuckgegenstände verschiedener Perioden vereinigt. Sie geben in ihrer reichen Mannigfaltigkeit ein unmittelbares Zeugnis für die ganz orientalische Prunksucht der Etrusker, die wir auch an ihren Grab- und Porträtstatuen beobachten können. Sie zeigen aber auch, welch hohe Stufe die Goldschmiedekunst des Altertums in allen ihren Zweigen, im Feilen des Goldbleches, im Ziehen der Drähte, in Filigran- und Granuliertchnik, im Skalpieren (Arbeit mit dem Grabstichel), im Niello (Einlegen von Smalt auf Gold) erreicht hatte. Von allen diesen Techniken finden wir hier glänzende Proben, die der modernen italienischen Goldschmiedekunst vielfach zum Vorbilde gedient haben. Ein großer Teil der Schmucksachen ist ausschließlich zum Zwecke der Totenausstattung verfertigt, die ihrem Aussehen und ihrer Bedeutung, aber nicht immer ihrem materiellen Werte nach der festlichen Ausstattung der Lebenden entsprechen soll (vgl. S. 343).

Wie viel von den einzelnen Stücken in Etrurien selbst verfertigt worden ist, läßt sich freilich nicht immer mit Sicherheit bestimmen. Die etruskischen Goldschmiede scheinen frühe zu hoher technischer Meisterschaft gelangt zu sein (vgl. S. 380), doch sind die Formen der Ringe, Ohrgehänge, der Armbänder und Busengeschmeide, wie es scheint, durchaus altgriechischen Ursprungs, sodaß uns diese etruskischen Fundstücke auch zur Veranschaulichung einiger bei Homer beschriebenen Kostbarkeiten dienen können. Ja einige der reizvollsten Stücke, die vollkommen übereinstimmen mit Exemplaren, die in griechischen Gräbern gefunden wurden, wird man für griechische Originalarbeiten halten müssen. Auch die mannigfachen goldenen Laubkränze finden ihre Vorbilder auf griechischem Boden; sie haben in Etrurien als Totenschmuck eine weite Verbreitung gehabt, was einen Rückschluß auf die Sitte der Lebenden erlaubt; die *coronae etruscae* sollen ja auch den Römern als Vorbild gedient haben für die Kränze, mit denen sie ihre Triumphatoren schmückten. Echt italisch (auch der Erfindung nach?) sind die Bullen, medaillonartige Kapseln von runder oder herzförmiger Gestalt, die aus dünnem Goldblech mit getriebenen Reliefs bestehen; sie waren bekanntlich eine Art nationales Wahrzeichen der Etrusker, von denen die Römer sie entlehnt haben. Die Reliefs der jüngeren Exemplare geben meist in grober, oft mißverständlicher Art griechische

Typen wieder, die dem kleinen Raume und dem etruskischen Geschmack in gewaltsamer Weise angepaßt sind; ähnlich wie wir dies bei den schlechten Spiegelzeichnungen beobachten können:

1407 Goldene Kränze.

In Vitrine 331: Goldener Kranz von dichtgeschichteten Eichenblättern. Ein zweiter in Vitrine 345. Ein Goldkranz von Lorbeerblättern in Vitrine 333, ein weiterer in 341.

Mus. Gregor. I T. LXXXIX f. (A I T. CXXVIII f.).

1408 Dünnes Diadem aus Gold (in Vitrine 333).

Das Diadem hat die Form zweier gegeneinander gewandten Zweige, mit grün smaltierten Myrthenblättern und Beeren aus buntem Smalt.

Mus. Gregor. I T. XCI (A I T. CXXXI), 2. Vgl. Fröhner *Musées de France* T. 35. Fontenay Les bijoux S. 392.

1409 Sieben goldene Kapseln (in Vitrine 335).

Diese Kapseln waren bestimmt, an einer Schnur aufgereiht um den Hals getragen zu werden. Auf dreien wiederholt sich die Darstellung eines bärtigen Mannes, der mit dem Hammer an einem Helm arbeitet (Hephaistos, der die Waffen des Achilleus fertigt); auf zweien sehen wir einen Krieger, der mit dem Schwerte auf einen zu Boden gesunkenen, unbewaffneten nackten Jüngling eindringt. Zwei andere zeigen eine Stute, die eine nackte knabenhafte Figur beleckt, während diese ihr Euter gefaßt hat, um zu trinken; daneben steht ein nackter Mann, der das Pferd zu streicheln scheint und zugleich mit der Linken den schlaff ausgestreckten linken Arm des Knaben ergreift. Vermutlich liegt der Mythos von Alope's ausgesetztem Sohn Hippothoon zu Grunde, den die Stute seines Vater Poseidon in Obhut nimmt; der nackte Mann wäre dann etwa der Hirte, der das Knäblein auffindet. Die Bullen dürften dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehören (vgl. n. 1410).

1887 in Valci gefunden. Mus. Gregor. I T. LXXXI (A I T. CXXVI), 1. Vgl. Panofka *Atlas und Atlante* S. 17 f. *Compte rendu de la commission archéol.* St. Pétersbourg 1864 S. 169. Heydemann *Pariser Antiken* S. 18.

1410 Goldene Halsgehänge.

Das Halsgehänge in Vitrine 335 ist mit den Bullen n. 1409 zusammen gefunden worden und stammt aus derselben Zeit wie jene. Die einzelnen Glieder des Gehänges sind abwechselnd mit dem Bild einer sitzenden Sphinx und einem Medusenkopf (im späten veredelten Typus als Frauenkopf mit reichem Haar und

Halsband) in Vorderansicht verziert. Von etwas plumper Art ist das Halsgehänge mit Eicheln und Kalbsköpfen (aus Vulci) in Vitrine 341. Ein feines Gehänge von kleinen Kettchen, an denen Perlen, Frauenmasken (eine im Medusentypus), Blumen und Knospen befestigt sind, befindet sich in Vitrine 337. Ein Kettengehänge mit goldenen Tierköpfen und rechteckigen Fassungen für Steine liegt in Vitrine 345. Ein anderes graziöses Halsgehänge von kleinen aneinandergereihten Perlen, an denen Granatäpfel hängen, liegt in Vitrine 331.

Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 5, T. LXXX (A I T. CXXV), 1 und 4.

1411 Goldene Rundscheiben mit Reliefs (in Vitrine 337).

Zwei runde Knopfscheiben zeigen die Figur einer Mainade in reifarchaischem Stil, die eine Lyra und eine Schlange in Händen trägt, drei andere Scheiben einen schönen weiblichen Kopf im Profil (Typus des vierten Jahrhunderts).

Mus. Gregor. I T. LXXI (A I T. CXIX) LXVIII^a (A I T. CXVI).

1412 Drei Bullenkapseln mit Reliefs (in Vitrine 337).

Wir sehen einen rücklings zusammenbrechenden jugendlichen Krieger, auf den ein Blitzstrahl herniederfährt, also wohl Kapaneus, den Zeus vor den Mauern Thebens mit seinem Donnerkeil vernichtet. Über die Bedeutung der Bullen vgl. S. 388. Eine große Bulle an einfacher Kette (in einer Grabvase zu Ostia gefunden) liegt in Vitrine 343. Vgl. auch n. 1417.

Mus. Gregor. I T. LXIX^b (A I T. CXVII). Über Kapaneusdarstellungen vgl. Benndorf Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 193. — Die Bulle von Ostia T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 4.

1413 Ohrgehänge (sogen. orecchini a baule), in Vitrine 339.

In diesem Typus hat man sich vielleicht die bei Homer erwähnten mit Goldkörnern geschmückten Ohrgehänge (Ilias XIV. 182. Odyssee XVIII 297) vorzustellen. Vgl. ähnliche Exemplare in Vitrine 341 u. 345.

Mus. Gregor. I T. LXXII (A I T. CXXI). Vgl. Fontenay Les bijoux S. 91 ff. Helbig Homer. Epos² S. 278. Martha L'art étrusque S. 567.

1414 Ringe mit Siegelsteinen (in Vitrine 343).

Unter den gravierten Steinen sind einige von hervorragender Schönheit. Beachtenswert sind auch die sogen. Scarabäen, Steine die nach ägyptischem Vorbild in Form von Käfern geschnitten sind und an ihrer flachen Unterseite Darstellungen in vertieftem Schnitte tragen.

Mus. Gregor. A I T. CXXIII^f.

1415 Ohrgehänge in Scheibenform mit Anhängsel (in Vitrine 345).

An zwei zusammengehörigen Exemplaren dieses reizvollen Typus hängt unter der Scheibe, die mit granulierten Halbkreisen und Punkthäufchen verziert ist, zwischen Kettchen eine Amphora, an einem dritten Exemplar, dessen Scheibe mit einer Rosette verziert ist, ist an Stelle der Amphora ein Hahn in smaltiertem Gold angebracht. Griechische Arbeit des dritten Jahrhunderts v. Chr.

Mus. Gregor. I T. LXXIV (A I T. CXXII). Vgl. Fontenay Les bijoux S. 109, 114. Martha L'art étrusque T. I 7 u. 9. Helbig Collect. Barracco S. 58, T. 77.

1416 Zwei brocheartige Schmuckstücke (in Vitrine 345).

Diese außerordentlich fein gearbeiteten Stücke (das eine ist nur noch bruchstückweise erhalten) sind mit eingelegten Steinen und den Figuren lagernder Seilene (aus getriebenem Gold mit Granulierarbeit) verziert, von denen zwei ganz, ein dritter teilweise erhalten sind. Zweifellos griechische Arbeit, wohl aus etwas älterer Zeit als die Ohrgehänge n. 1415.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. LXXXIIIa und LXXXIc (A I T. CXXIa und CXIXc).

1417 Große goldene Bullen mit Relief (in Vitrine 345).

Auf zwei dieser Bullen sehen wir ein geflügeltes Viergespann, auf dem ein bärtiger Mann und ein jugendlicher Schildträger (mit langem Haar) herniederzufahren scheinen (Zeus und Athena im Gigantenkampf?). Wie der Stil des Reliefs, der punktierte Bildgrund und das umrahmende Wellenornament zeigen, sind auch diese Bullen nicht älter als das zweite vorchristliche Jahrhundert. Eine dritte Bulla von übereinstimmender Größe und Arbeit, die wohl zu demselben Gehänge wie die beiden andern gehört hat, ist mit einer andern Reliefgruppe geschmückt: links sitzen, sich umschlungen haltend, eine langbekleidete Frau und ein nackter Jüngling (wohl Venus und Adonis), rechts daneben ein Eros.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII) 2 u. 3. Vgl. Bulletin de l'acad. de Bruxelles 1842 S. 258 (De Witte). Braun Ruinen und Museen S. 792. Martha L'art étrusque S. 572.

1418 Goldfibeln verschiedener Form.

Mehrere darunter (in Vitrine 345) sind mit Sphinxfigürchen verziert. Eine bemerkenswerte Goldfibel auch in Vitrine 337

Mus. Gregor. I T. LXIX (A I T. CXVII).

X. Corridor.

In der Vitrine am Fenster sind unter andern Bronzesachen besonders die Pferdegebisse beachtenswert.

Vgl. Gozzadini *De quelques mors de cheval italiques* S. 17 ff. Zschille u. Forrer, *Die Pferdetränse in ihrer Formentwicklung* (Berlin 1895).

An der Wand gegenüber der Eingangsthüre:

1419 Fragmente einer altertümlichen Bronzeverkleidung.

Sie gehören mit den im IX. Saal befindlichen Stücken n. 1314 (62) zusammen. Auf dem einen erscheint ein auf den Hinterbeinen stehender geflügelter Löwe mit lotosgekröntem Menschenkopf (Sphinx), auf einem andern eine bekleidete Frauengestalt mit einer stilisierten Blume in Händen.

Griff Monum. di Cere T. VI 7 u. 8. Mus. Gregor. I T. XVII (A I T. XVI).

1420 Fragmente zweier grosser Bronzeschilde.

Diese Schilde sind den unter n. 1337 beschriebenen gleichartig und gehören zu jener Gruppe, die blos mit Linienornamenten verziert ist.

Ebenfalls aus dem Grabe Regolini-Galassi. Mus. Gregor. A I T. XII 3.

1421 Patera mit figurenförmigem Griff.

Als Griff dient eine nackte, blos mit Halsgehängen und Armbändern geschmückte weibliche Figur (Venus), die mit der Linken einen Spiegel vor das Antlitz hält, mit der Rechten ihr Haar hinaufkämmt. Unter der Standplatte der Figur ist ein Ring angebracht, an dem das Gerät aufgehängt werden konnte; dadurch ist freilich die ursprüngliche tectonische Bestimmung dieser Figuren, die das Gerät aufrecht tragen sollten, zerstört. Aus der letzten vorchristlichen Zeit; wie die Gegenstücke n. 1376 (297) und 1379 (310) im Saal IX.

1864 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XII (A I T. LXI).

1422 Bronzebeschläge mit getriebenen Darstellungen.

Von den acht jetzt auf einer Holztafel vereinigten Streifen sind fünf mit figürlichen Darstellungen geschmückt; darunter sind zwei Paar gleichartige. Drei Streifen sind nur mit Ornamenten verziert; die Zugehörigkeit des einen (auf der Tafel zu oberst angebrachten) Streifens (mit der Kette aufrechter Lotosknospen und Palmetten) kann aber wegen des etwas abweichenden Charakters der Zeichnung in Zweifel gezogen werden.

Der erste und dritte Figurenstreifen sind identisch; sie zeigen in je dreimaliger Wiederholung die Begegnung von vier Frauen

und fünf Männern (die man sich vielleicht von einem Kriegszuge heimkehrend zu denken hat); alle haben in Gruss und Rede den einen Arm erhoben, der erste der Männer trägt in der gesenkten Rechten eine Kule; der vierte, der mit einem Spear bewaffnet ist, hält zwei Pferde, deren vorderes mit Halsgehängen geschmückt ist. Auf dem zweiten und dem (gleichartigen) vierten Streifen ist (ebenfalls in dreimaliger Wiederholung) eine Opferscene dargestellt. Auf einem Klappstuhl sitzt rechts hin ein Gott in langem Chiton (Dionysos?); zu diesem ist Hermes getreten, der durch Faltsügel und Flügelhut gekennzeichnet ist und in der Rechten eine Lanze hält; weiter rechts erwartet neben einem Altar ein kahlköpfiger Seilen, der durch Schweinsohren, Pferdeschwanz und Pferdehufe gekennzeichnet ist, mit einer Schale in der Linken und einem Schlachtmesser in der Rechten die zwei Opfertiere (Rehe oder Ziegen trotz ihrer hohen Beine?); welche von fünf Seilen (des gleichen Typus) in feierlichem Zuge herbeigeführt werden. Der erste hält ein Beil (?), der zweite bläst die Doppelflöte, der dritte trägt einen Weinschlauch; der vierte eine Amphora; der fünfte hat in der Rechten ein Messer, in der gesenkten Linken drei stabartige Gegenstände.

Von noch eigenartigerem Interesse ist der unterste Figurenstreifen, der in fortlaufender leider nicht vollständiger Darstellung Scenen aus dem Kampfe der Götter und Giganten vorführt. Links hockt, von vorn gesehen, breitbeinig eine männliche Figur (vielleicht ein Satyr, doch ist der l. Fuß menschlich gebildet); rechts hin sehen wir zwei Giganten, deren Beine von einer aus dem Boden aufsteigenden Doppelranke in eigentümlicher Weise umstrickt werden, sodass der vordere schon zusammenknickt. Ihnen gegenüber kämpft ein nur teilweise erhaltener Gott (Dionysos oder Hephaistos?); dann folgt der speerschwingende Hermes (am Hute kenntlich), der einen vor ihm auf die Kniee niedergesunkenen, um Gnade flehenden Giganten an der Gurgel gepackt hat — an diesem ist die Bekleidung (kurzer Leibrock und Panzer) noch besonders deutlich zu erkennen. Daneben liegt unter einem Felsblock tot hingestreckt ein anderer Gigant; über seinem Kopfe hinweg dringt ein engzusammengehöriges Kämpferpaar (Artemis und Apollon) vor, beide zücken mit der Rechten das Schwert und strecken die Linke nach einem Giganten aus, der eben von einem andern Gott (Poseidon?) niedergestossen wird. Rechts folgt Zeus, der den Blitz gegen einen in wehrlosen Schrecken zusammenbrechenden Giganten schwingt. Neben ihm sehen wir Hera (mit spitzer Haube auf dem Kopfe), die den Fuß auf einen besiegten Gegner gesetzt hat, davor Athena, die einen Giganten an der Schulter gepackt hält, während sie in der Rechten den ausgerissenen Arm eines Feindes

schwingt. An vorderster Stelle erscheint Herakles mit umgeknüpftem Fell, der in der vorgestreckten Linken den Bogen hält, in der Rechten die Keule schwingt, vor ihm ist ein Gigant in die Kniee gesunken; ganz rechts sind noch von einem kämpfenden Gott die Unterbeine und die rechte Hand, die einen Speer mit einer Schleife schwingt, erhalten (Dionysos oder Ares?).

Diese Streifen bildeten offenbar die Bekleidung eines hölzernen Behälters (einer Truhe oder Ciste). Die ursprüngliche Anordnung und Länge der Streifen läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Stücke von Bronzeblechen, die mit denselben figürlichen Stempeln verziert sind und offenbar aus demselben Funde stammen, sind in das Kirchersche Museum (n. 1496) und in das Louvre-Museum gelangt; sie könnten möglicherweise von einem Gegenstück des Behälters stammen, den die Blechstreifen des Mus. Gregoriano schmückten, aber wahrscheinlich ist, daß sie mit diesen letzteren unmittelbar zusammengehören und von einem und demselben Stücke herrühren. Die Streifen mögen so übereinander angeordnet gewesen sein, daß der Gigantenkampf die Mitte einnahm, dann beiderseits nach oben und unten erst ein Streifen mit den Seilenen, dann einer mit den Kriegern und Frauen folgte und ein Palmettenstreif abschloß; gehört der oberste Ornamentstreif wirklich mit den anderen Stücken zusammen (s. o.), so muß man annehmen, daß auch noch zwischen die figürlichen Darstellungen ein Ornamentstreifen eingeschoben war.

Die Zierformen der Bleche zeigen durchaus griechischen Charakter, auch die figürlichen Typen sind in deutlicher Abhängigkeit von der altionischen Kunst, die im sechsten Jahrhundert sowohl den korinthisch-argivischen, wie den großgriechisch-unteritalischen Werkstätten die Vorbilder geliefert hat. Mancherlei fremdartige Elemente in den Reliefs von Bomarzo scheinen die Annahme auszuschließen, daß wir es mit einem originalen Erzeugnis ostgriechischer Künstler zu thun haben. Ob aber die Herkunft unserer Stücke in Großgriechenland, in Kampanien oder in Etrurien selbst zu suchen ist, wird man vorläufig noch unentschieden lassen müssen.

In Bomarzo (im Jahre 1832?) gefunden. Mus. Gregor. I T. XXXIX (A I T. LXXXVI). Antike Denkmäler herausg. vom archäolog. Institut I T. 21. Vgl. Mayer, Giganten und Titanen S. 339 ff.; Römische Mittheil. d. arch. Institut. III S. 176 (Dümmler). Schumacher Pränestin. Ciste zu Karlsruhe S. 57 f. Journ. of hellenic stud. XIII S. 258 (Bather). Die drei Fragmente des Louvre-Museums (Longpérier, Notice des bronzes n. 366) wiederholen die Stempel des ersten Streifens, vgl. Panofka Collection Pourtalés (Titel-Vignette), Bull. de la soc. des antiqu. de France 1892, S. 151 (Michon). Im Kircherschen Museum sind Bruchstücke von Wiederholungen aller drei figürlichen Darstellungen und eines Ornamentstreifens erhalten (vgl. Schumacher a. a. O.).

Im Kasten rechts sind verschiedene größtenteils geringwertige Marmorskulpturen und Bronzen römischer Zeit vereinigt; hervorzuheben sind unter ersteren eine Hygieia und ein Asklepios (beide ohne Kopf), unter den Bronzen (drittes Fach) die Statuette eines ausruhenden Herakles, einer Isis, eines ausruhenden Apollon (Overbeck, Kunstmythologie, Apollon S. 203).

Auf dem Boden und auf den Gestellen an der Wand liegen Wasserleitungsröhren aus Blei mit Inschriften. (Vgl. ähnliche Leitungsröhren im Kircherschen Museum n. 1469).

An der Via Aureliana i. J. 1850 beim Aquädukt des Trajan gefunden. Vgl. Lanciani *Le acque e gli acquedotti di Roma* (Rom 1880) S. 249 ff. Corp. Inscript. Lat. XV, 2 S. 906 f.

Elftes Zimmer.

An den Wänden dieses Saales sind Kopien nach Wandgemälden cornetanischer Grabgemäcker ausgehängt, die als wertvolle Zeugnisse für antike Malerei sowohl wie für etruskische Kultur genauere Beachtung verdienen.

In einer Reihe etruskischer Städte (Tarquinii Corneto, Chiusi, Vulci, Caere-Cervetri, Volsinii-Orvieto) sind Grabkammern (sogen. *grotte*, sog. *tombe a camera*) aufgedeckt worden, deren Wände mit Malereien geschmückt waren. In Corneto sind etwa 50 derartig ausgeschmückte Grabkammern bisher gefunden worden. Die Malereien sind an den in den weichen Fels herausgehauenen Wänden in Fresco-Manier (meist ohne besondere Hintergrundfarbe) aufgetragen worden. Die Farben sind in den älteren Gemälden vielfach konventionell oder nach rein dekorativen Gesichtspunkten gewählt; so erscheinen in dunkelroter Farbe die nackten Teile des männlichen Körpers, während die Frauenkörper durch bloße Konturenzeichnung auf dem hellen Bewurf (oder der Felswand) ausgespart sind. Bei der Beurteilung der Farbauswahl muß auch in Betracht gezogen werden, daß die dunkeln Kammern bei künstlicher Beleuchtung gemalt und besehen worden sind, woraus es sich erklären wird, daß vielfach blau statt grün (z. B. bei Bäumen) verwendet erscheint.

Auf den älteren Cornetaner Bildern sehen wir mit Vorliebe Gastmähler und Tänze dargestellt, womit in einzelnen Fällen eine Darstellung des Sterbens oder der Leichenausstellung verbunden erscheint. Wir sehen hier die Schilderungen bestätigt, die antike Schriftsteller von den in Tafelfreuden und Liebesgenuß schwelgenden Etruskern entwerfen. Die Maler haben bei den Bildern der von Musik und Tanz begleiteten Gelage wohl eher an das Leichenmahl als an die Mahlzeiten der Seligen im Jenseits gedacht. Auch bei den häufig damit verbundenen Bildern

gymnischer und hippischer Spiele wird man in erster Linie an die für Etrurien bezeugten Leichenspiele zu denken haben. Erst auf den jüngeren Grabgemälden finden sich mythologische Szenen; namentlich Darstellungen aus der Unterwelt, vereinzelt auch Bilder aus der italischen Sagen Geschichte (vgl. das Grab François in Vulci n. 1250); daneben finden sich, wie auf den Sarkophagen (vgl. n. 1430) auch Festaufzüge, der Zug der Toten nach der Unterwelt u. a. dargestellt.

In den Cornetaner Grabgemälden lassen sich verschiedene Entwicklungsstufen unterscheiden, die durch die neu in den Gesichtskreis tretenden griechischen Vorbilder bestimmt werden. Die älteste Gruppe der Grabgemälde spiegelt deutlich den Einfluss kleinasiatisch-ionischer Malerei wieder, man wird sie um die Mitte des sechsten Jahrhunderts anzusetzen haben. Wie groß in ihnen der Anteil spezifisch-etruskischer Kunst einzuschätzen sei, bedarf noch genauerer Untersuchung; vgl. n. 1423, 1427 f.

In einer zweiten, etwas jüngeren Gruppe tritt der Einfluss der archaischen attischen Malerei hervor, die wir durch die schwarzfigurigen und die älteren rotfigurigen Vasengemälde kennen. Doch bleiben beträchtliche Verschiedenheiten zwischen dem attischen Archaismus und der Kunst dieser Cornetaner Bildergruppe. An eine unmittelbare Abhängigkeit von attischen Vasenbildern wird man vielleicht für einzelne Bildtypen denken dürfen; eine größere Rolle dürfte aber bei der Vermittlung attischer Kunst (sowie früher schon für die ionische Kunstweise) der unteritalisch-kampanischen Malerei zuzuerkennen sein. Man wird die betreffenden Gräber der Zeit vom Ende des sechsten bis zur zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zuweisen dürfen, vgl. n. 1424 bis 1426.

Erst im vierten Jahrhundert scheinen dann von neuem griechische Einflüsse zum Durchbruch gekommen zu sein und mit neuen bildlichen Vorwürfen (s. o.) auch den ausgereiften Stil der damaligen griechischen Malerei zur Herrschaft gebracht zu haben. Dieser Zeit wird das vulcenter Grab François (vgl. n. 1250) angehören. Einer noch jüngeren Entwicklungsstufe werden die Gemälde des Grabes Campanari in Vulci zuzuweisen sein, von denen in diesem Saale eine Probe gegeben ist (n. 1429). Auch in Corneto selbst (und ebenso in Orvieto) ist noch eine beträchtliche Anzahl solcher jüngerer Grabgemälde erhalten, die bis in die Zeit der völligen Romanisierung Etruriens herabreichen.

Im allgemeinen vgl. Ann. d. Inst. 1857 S. 325 f.; 1866 S. 432 f. (Brunn Kleine Schriften I S. 154 f.), Ann. 1863 S. 336 f. 1870 S. 5 f. (Helbig). Scheffler Epochen d. etrusk. Kunst S. 67 f. Wörmann Geschichte d. Malerei I S. 101 f. Martha L'art étrusque I S. 377 f. Revue d. études gr. VIII S. 179 (S. Reinach).

Die in dem Saale ausgestellten Kopien sind zwar in der Größe der Originale hergestellt, sind aber im stilistischen Gesamtcharakter nicht sehr getreu. Manches, was in den Originalen undeutlich oder zerstört ist, ist hier ergänzt, die Farben sind meist in zu kräftigen Tönen gehalten. Die Bilder der einzelnen Wände sind immer auf je einem Stück Leinwand kopiert, aber diese Kopien sind hier nicht so aneinandergefügt, wie in den Gräbern die einzelnen Wände aneinander stoßen, sodaß der Zusammenhang der Wandbilder vielfach undeutlich erscheint.

Wir beginnen mit dem rechts neben der Eingangsthüre ausgestellten Kopien und gehen dann zur Längswand rechts hin über.

1423 Gemälde der tomba del marito.

Auf der einen Wand der kleinen Grabkammer ist die Ausstellung der Leiche dargestellt; um den auf der Kline gelagerten Toten ist seine Frau beschäftigt; rechts und links sehen wir noch drei Leidtragende. Wie die beigeschriebenen Namen zeigen, wollte der Maler die Familienangehörigen des hier Bestatteten erkannt wissen. Auf den beiden andern Wänden ist je ein Paar lebhaft bewegter Tänzer dargestellt mit Kränzen, Trinkschalen, Flöten; zwischen ihnen steht einmal ein mit Kränzen behängener Krater, das anderemal ein ebenso geschmückter Baum. Andere rein ornamental stilisierte Bäume scheinen anzudeuten, daß die Handlung in einem Haine vor sich geht. Im Giebelabschnitt ist rechts und links von der Mittelfüllung (einer ornamentalen Deckenstütze) in hoch altertümlicher Malerei je ein schreitender Löwe dargestellt, im Raume dazwischen ein Vogel.

Diese Malereien gehören (zusammen mit n. 1427 und 1428) zu den ältesten von Tarquinii, wie die Kopftypen, die eckigen Konturen der Körper, die starre Einfachheit der Gewandbehandlung zur Genüge erweisen. Dennoch tritt uns auch hier ein individuelles Empfinden in den richtig beobachteten Geberden und Bewegungen entgegen.

Mus. Grægor. I T. XCIX (A. II T. XCI). Monum. d. Inst. II T. 2. Canina Etruria marit. II T. 82. An der Eingangswand des Grabes findet sich nur im Giebelabschnitt Malerei (Panther). Vgl. Dennis Cities and cemeteries I S. 325. Fabretti Corp. inscript. Ital. 25327.

1424 Gemälde aus der tomba del corso delle bighe (tomba Stackelberg).

Die Malereien dieses Grabes sind in zwei Streifen gegliedert, einen breiteren unteren und einen niedrigeren oberen. Im unteren Bildstreifen, der auf dunkelrotem Grunde gemalt ist, sehen wir auf der einen Wand ein Symposion, auf den beiden anderen

Tänzer und Tänzerinnen (darunter eine flötenspielende); für die Zeitbestimmung wichtig ist das Tischchen mit den thönernen Vasen. In dem oberen Streifen (der auf dem hellen Wandgrund gemalt ist) sind allerlei gymnische Spiele dargestellt, auf der einen Wand auch Zweigespanne, die sich zum Wettkampf ordnen (an dem einen Wagen werden eben erst die Pferde angeschirrt). An den Ecken der Wände sind auf einem niedrigen Schaugerüst Gruppen vornehmer Zuschauer und Zuschauerinnen dargestellt, davor lagern auf dem Boden die Leute aus dem niederen Volk. Originell ist auch die Füllung des Giebelabschnittes: in der Mitte ist ein mächtiger Krater aufgestellt, beiderseits davon steht ein Schenkknabe, rechts und links ist je ein Mann beim Symposion gelagert.

Die fortgeschrittene flotte Zeichnung und die große Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive weisen diese Bilder einer jüngeren Periode als n. 1423 zu (etwa erste Hälfte des fünften Jahrhunderts?). Auch die Farbenskala ist reicher geworden, konventionelle Farbengebung aber z. B. noch bei den Pferden (blau, rot und weiß) festgehalten.

Die stark zerstörten Gemälde der Thürwand des Grabes sind hier nicht kopiert. Mus. Gregor. I T. CI (A II T. XCIV). Micali Storia d. ant. pop. Ital. T. 68. Canina Etruria marit. II T. 85. Vgl. Dennis Cities and cemeteries¹ I S. 373.

1425 Gemälde aus der tomba Querciola.

Von diesem Grab, das zu den größeren in Corneto gehört, sind nur zwei Hauptstreifen zweier Wände in Kopien (auf je zwei Leinwandstücke zerlegt) hier ausgestellt (zwei Stücke auf der rechten, zwei auf der linken Längswand dieses Zimmers).

Auf der einen Wand (der rechten Längswand des Grabes) sehen wir links eine Kline, auf der zwei Jünglinge lagern (die Darstellung des Gelages findet auf der links anstossenden hier nicht kopierten Abschlusswand des Grabes ihre Fortsetzung), rechts folgen auf einen Flötenspieler Männer und Frauen in Tanzbewegungen. Die Reihe dieser Figuren setzt sich über die (hier nicht kopierte) Eingangswand des Grabes auf die linke Längswand fort; den Beschluss bilden rechts zwei Diener, neben denen ein mit Trinkgefäßen reich besetztes Tischgestell steht (daran schließt dann rechts die Reihe der Klinen des Gelages auf der Abschlusswand des Grabes). Den Hintergrund bezeichnen in regelmäßigen Abständen gestellte Bäume. Die Bilder werden zeitlich den Bildern n. 1424 nahe stehen.

Mus. Gregor. I T. CIV (A II T. XCVI). Unter dem Hauptstreifen läuft auf allen vier Wänden nach Art eines Sockelbildes ein kleinerer Fries mit Darstellung einer Eberjagd u. a. Die vollständigen Bilder: Monum. d. Instit. I T. 32 f. Canina Etruria marit. II T. 80. Vgl. Dennis Cities and cemeteries¹ I S. 306.

1426 Gemälde aus der tomba del triclinio (grotta Marzi).

Eine der Kopien ist an der rechten, drei an der linken Längswand dieses Saales (zunächst der Eingangswand) ausgehängt.

Auf der Eingangswand des Grabes neben der Thüre ist je ein berittener Jüngling, der nach Frauenart auf einem Pferde sitzt, dargestellt, auf der gegenüberliegenden Wand sehen wir auf drei Klinen Männer und Frauen beim Festgelage, die beiden anderen Wände sind wieder von tanzenden Männern und Frauen eingenommen, die aber hier bei Flöten- und Leierspiel zwischen verschiedenartigen Bäumen lebhafter und leidenschaftlicher sich bewegen als in n. 1425.

Die Bilder dieses Grabes sind durch ihre sorgfältige, saubere Zeichnung ausgezeichnet; bemerkenswert ist die Vorliebe für realistische Einzelheiten und reiches Beiwerk (allerlei Getier unter den Klinen und zwischen den Bäumen, Vögel in den durch Blatt- und Blütenformen bestimmt charakterisierten Zweigen). Das Grab mag um 500 v. Chr. oder wenig später seinen Bildschmuck erhalten haben.

Monum. d. Instit. I T. 32. Mus. Gregor. I T. CII (A II T. XCV). Canina Etruria marittima II T. 81. Vgl. Dennis Cities and cemeteries¹ I S. 318.

An der dem Eingang des Saales gegenüberliegenden Schmalwand:

1427 Wandgemälde der tomba delle iscrizioni (tomba delle camere finte).

Die Dekoration der Wände wird durch drei in der Mitte der Wände aufgemalte Thüren gegliedert; die einzelnen Teile der Darstellung greifen über die Wandecken über von einer Thür zur anderen. Wir sehen zunächst wieder einen Zug dionysisch bewegter Männer mit Trinkgeschirren, vier Reiter; die sich für den Beginn eines Wettrennens zurecht zu machen scheinen, Vorbereitungen zu einem Gastmahl (?), gymnische Spiele.

Einige Einzelheiten sind unklar. Den Personen sind fast durchweg lange Inschriften beigelegt.

In dem einen Giebelabschnitt sind je zwei einen Hirsch angreifende Löwen symmetrisch gruppiert, in dem andern zwei pferdehufige, gelagerte Seilene und ein Pantherpaar — alles Motive, die aus ionischer Kunst übernommen sind.

Diese Gemälde, an denen die konventionelle Farbengebung besonders auffällig uns entgegentritt, gehören zu den ältesten der in Tarquinii aufgedeckten, vgl. n. 1423 und 1428.

Mus. Gregor. I T. CIII (A II T. XCII). Micali Storia d. ant. pop. Ital. T. 67, 5 u. 6 (III S. 102). Canina Etruria marit. II T. 87. Vgl. Dennis Cities and cemeteries¹ II S. 364f. Fabretti Corp. inscript. Ital. 2301—2317.

An der Längswand links sind die Kopien eines Wand aus der tomba Querciola (n. 1425) und dreier Wände der tomba del triclinio (n. 1426) aufgehängt.

An der Eingangswand:
1428 Wandgemälde aus der tomba del barone.

Auf der einen Wand sehen wir zwei Jünglinge, die ihre Pferde führen, einander zugekehrt (jeder trägt einen Kranz über dem Arm), auf der gegenüberliegenden Wand kehren zwei ganz ähnliche Jünglinge mit ihren Pferden wieder, zwischen ihnen steht eine reichgekleidete Frau, auf der dritten Wand bietet ein bärtiger Mann, der den Arm um die Schulter eines flötenspielenden Knaben legt, einer Frau eine Schale dar, rechts und links schließt ein Reiter die Scene ab. Verschiedenartig stilisierte Bäume scheinen die Darstellungen (Bilder aus dem Leben eines Elternpaares und ihrer pferdetummelnden Söhne?) unter freien Himmel zu verweisen; doch sind im Grunde Binden und Kränze wie an Wänden aufgehängt.

Die Zeichnung zeigt einen strengen durchgebildeten Archaismus; das Grab wird zeitlich der tomba del morto (n. 1423) nahe stehen.

Micali Storia d. ant. pop. Ital. T. 87 III S. 207. Mus. Greg. I T. 6 (A II T. 98). Canina Etruria marittima II T. 86. Vgl. Dennis Cities and cemeteries I S. 368f.

Über der Eingangsthür:
1429 Wandgemälde des Grabes Campanari in Vulci.

Von den bald nach seiner Auffindung zerstörten Gemälden, die Personen der Unterwelt zeigten, ist hier nur das Herrscherpaar Pluton und Proserpina kopiert. Soweit die Kopien ein Urteil über den Stil erlauben, können diese Gemälde kaum vor der Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein.

Momms. d. Inst. II T. 557. Vgl. Micali d. Instit. 1838 S. 249f. (Campanari). Dennis Cities and cemeteries I S. 405.

In dem Saale haben jetzt zahlreiche Grabsteine, Inschriftplatten und Sarkophage ihren Platz gefunden, ferner eine große Anzahl von Thongefäßen verschiedenster Art, Vasen aus *impasto Italico* und *Bucchero* (teils mit gravierten geometrischen Ornamenten, teils mit Reliefs in orientalisierendem Stil), große rotthönige Vorratsgefäße, sowie Vasen in korinthischer und flüchtig schwarzfiguriger Manier. Es mögen aus diesen verschiedenen Bildwerken hier nur einige der interessanteren herausgehoben werden.

1430 (43) Marmorsarkophag mit farbigen Reliefs.

Auf dem Deckel ist der Verstorbene, ein bärtiger Mann, auf dem Rücken lagernd dargestellt; er ist reich geschmückt, hält eine Patera in der Rechten und greift mit der Linken nach dem Kranz. Auf dem Kopfende der Kline sind eine Sphinx und zwei hockende Löwen angebracht. Auf der Vorderseite des Sarkophags ist ein etruskischer Festaufzug (Hochzeitszug?) dargestellt. An der Spitze gehen zwei Hornbläser (ein *cornicen* und ein *liticen*), hinter ihnen ein älterer Mann, ein Leierspieler und ein Flötenbläser, dann folgen eine Frau und ein bärtiger Mann, beide bekränzt, den Beschluß macht ein Mann auf einem Zweigespann, dem ein Knabe voranschreitet. Auf der rechten Nebenseite sehen wir zwei nackte Knaben (Tänzer) zwischen einem Kitharspieler und einem Hornbläser, die andere Nebenseite ist zerstört. Vgl. n. 1431.

Aus der Grotta del Sarcophaghi in Cervetri vgl. Dennis *Cities and cemeteries* I S. 146, II S. 454.

1431 (97) Sarkophag aus Nenfro mit Reliefs.

Der Deckel fehlt jetzt. Auf der Vorderseite sehen wir die Auffahrt eines Beamten in einem Zweigespann, hinter dem Wagen schreitet ein Diener mit einer großen Tafel (?), vor ihm zwei Männer mit Zweigbündel (*fascies*), einer mit einer Lanze.

An der oberen Leiste steht eine lange etruskische Inschrift. Der Sarkophag gehört ebenso wie n. 1430 wohl erst der hellenistischen Zeit an.

Aus Toscanella. Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 9. Campanari Dell'urna di Arunte, trionfatore Etrusco (Rom 1835). Jughirami Monum. etr. VI T. F 3. Vgl. Bull. d. Inst. 1883 S. 68. Dennis *Cities and cemeteries* II S. 455. Fabretti Corp. Inscr. Ital. n. 2100. Deecke *Etruskische Forschungen und Studien* VI S. 13, 24.

1432 (119) Sarkophag aus Nenfro mit Reliefs.

Auf dem Deckel lagert der Verstorbene, ein glatt rasierter Mann, in ein Himation gekleidet, mit einer Rolle in der Linken. Auf den vier Seiten sind in Relief Episoden der griechischen Sage dargestellt: die Tötung der Klytaimnestra, die Opferung der Polyxena(?), Szenen aus der thebanischen Sage nach Euripides' Phoenissen (Begegnung von Eteokles und Polyneikes, der Brudermord, Oedipus, Jokaste), Telephos mit dem kleinen Orestes.

Mus. Gregor. I T. XCVI (A II T. C). Brunn-Körte *I rilievi delle urne etrusche* I T. 80, 11; 73, 2 u. 3; II T. 20, 6.

Vor dem ersten Fenster:

1433 Hochaltertümliches Thongefäßs mit aufgemalten Figuren.

Der mit zwei Griffen versehene Kessel steht auf drei Beinen auf. Um den Körper des Gefäßes läuft eine Reihe weiß auf-

gemalter, schreitender Löwen. Das Gefäß gehört zu einer nur durch einige Exemplare vertretenen Gattung, die wohl in Etrurien selbst ihre Heimat hat, aber deutlich von ostgriechischen Vorbildern abhängig ist. Etwa aus dem Ende des siebenten Jahrhunderts.

Angeblich aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. II T. C (A I T. II), 8. Vgl. Caro De arte vascularia antiquissima S. 28. Pottier Vases du Louvre D. 148.

1434 Rotthonige Vorratsgefäße und Teller mit Reliefs (sogen. red ware).

Diese fast ausschließlich in Caere gefundenen schlanken henkellosen Vorratsgefäße (*pthos*, *dolium*, *ziro*) sind an ihrem meist nach unten sich verjüngenden Körper vertikal geriefelt, am oberen Rand unter dem Schulteransatz mit schmalen Friesen in flachem Relief geschmückt, die teils aus viereckigem Stempel, teils mittelst eines abgerollten Stempels zylindrischer Form hergestellt sind. Bei einigen Exemplaren ist auch noch unterhalb der Riefelung ein Streifen mit Zickzack- oder Bogenlinien in Relief, selten ein Stempelstreif, der die Motive des Schulterfrieses wiederholt, angebracht. Die Typen der Stempel gehören durchaus der ostgriechischen Kunst an. Auf zwei Gefäßen sehen wir Kentauren mit Baumästen in Händen, auf zwei anderen Hirsche und Löwen, auf einem Stück feinerer Technik (links) Gorgoneia und schreitende Greife, auf einem weiteren (in der Ecke) einen sauberen Fries von Reitern. Da sich ähnliche Gefäße in Sizilien, Pithoi verwandter Dekoration auch auf Kreta, Rhodos, in Kleinasien und Mittelgriechenland gefunden haben, so sind auch die caeretaner Gefäße als Erzeugnisse ostgriechischer Werkstätten angesehen worden. Doch unterscheiden sich die in Etrurien gefundenen Exemplare von den an anderen Orten gefundenen durch bestimmte Eigenheiten, sodaß man sie für einheimisches Fabrikat wird halten müssen. Ihre Formen und Dekoration sind teils durch importierte Thonware, teils durch Vorbilder der griechischen Metallindustrie bestimmt. Die Masse der Gefäße, unter denen wir gröbere und feinere unterscheiden können, wird noch dem siebenten und sechsten Jahrhundert angehören. Ganz ähnliches gilt von den rotthonigen reliefgeschmückten Tellern und Schüsseln, die hier durch ein schönes Exemplar (mit einem Fries von Hirschen, Greifen, Ebern) vertreten sind.

Mus. Gregor. II T. XCIX (A I T. XXXIV) 6, T. C (A I T. II) 2—7. Vgl. Birch History of ancient pottery² S. 455 f. Dumont-Chaplain Céramiques de la Grèce I S. 166 f. Loeschke Boreas u. Oreithyia S. 7. Milani Studi e materiali di archeologia I S. 113 f. (Pellegrini).

1435 Aschengefäß aus Thon, menschlicher Form angenähert
(sogen. Canopus).

Das Gefäß ahmt in seinem oberen Teil eine menschliche Büste mit Schultern und Armen nach. Ein Schachbrettmuster deutet Bekleidung an. An den Ellenbogen waren lose die frei herabhängenden Unterarme befestigt, die jetzt verloren gegangen sind. Der fehlende Deckel hatte, wie andere Beispiele zeigen, die Form eines menschlichen Kopfes. Derartige Aschengefäße sind vorzugsweise in den Gräbern von Chiusi gefunden worden; sie gehören dem siebenten und sechsten Jahrhundert an. Die Bezeichnung 'Canopus' ist von den altägyptischen steinernen Aschengefäßen, deren Deckel in Kopfform gestaltet ist, auf die etruskischen Stücke übertragen worden, ohne daß eine unmittelbare Abhängigkeit dieser Gefäße von Ägypten behauptet werden könnte.

Mus. Gregor. II T. XCIX (A I T. XXXIV), 4. Vgl. Museo ital. di antich. class. I S. 320 (Milani). Martha L'art étrusque S. 331 f.

Von diesem Saale aus soll in Zukunft (Winter 1899) der Zutritt zu einem weiteren Zimmer eröffnet werden, in dem die neu-erworbene Sammlung Falcioni (meist Altertümer aus der Gegend von Viterbo umfassend) aufgestellt werden soll.

Wir wenden uns zurück durch den großen Bronzen-Saal IX in das neben dem Eingangsraum links gelegene Zimmer.

Zwölftes Zimmer.

Der Schrank in der Mitte enthält eine Reihe antiker Bronze-gegenstände, insbesondere einige große Gefäße und Schlüssel (zum Teil mit etruskischen Inschriften).

Sie stammen aus dem Grabe der Herennia in Bolsena (Volsinii) und sind von Pius IX. aus dem Besitze des Marchese Ravizza erworben worden. Vgl. Bullet. d. Instit. 1857 S. 58; 186; 1868 S. 184. Corssen Sprache der Etrusker S. 360 T. 8.

1436 Statuette eines Haruspex (Opferbeschauers).

Der bartlose, langhaarige Haruspex trägt eine hohe spitze Mütze und eine eng anliegende ärmellose Tunica, auf der (über dem linken Bein) eine etruskische Inschrift läuft, ferner einen breitsaumigen Mantel, der vorne mit einer großen Bügelfibula befestigt ist.

Angeblich in einem Grabe an dem Tiber gefunden. Mus. Gregor. I T. XLIII, 2. Vgl. Dennis Cities and cemeteries * II S. 478. Corssen Sprache der Etrusker I S. 641. Martha L'art étrusque S. 506.

1437 Reliefprotome einer Gottheit mit pantheistischen Symbolen.

Der bärtige Gott, dessen Kopftypus aus dem Zeuseideal abgeleitet ist, hält in der Rechten einen Pinienzapfen, in der Linken

einen Baumzweig, um den sich eine Schlange windet; auf seiner Schulter sitzt ein Adler, auf seiner Brust ist ein Stern, darunter ein Mithrasrelief, daneben eine Amphora und ein Widderkopf angebracht. Offenbar liegt hier eine Übertragung von Symbolen des Mithraskultus (vgl. Bd. I S. 448) auf eine griechisch-römische Gottheit vor, wie ja derartige Verschmelzungen verschiedenartiger Götter und Kulte in der späteren Kaiserzeit häufig begegnen. Die Deutung der Symbole im einzelnen bleibt noch unklar; vgl. n. 1438.

1438 Bronze-Applique mit der Protome einer männlichen Gottheit von barbarischem Charakter.

Der bärtige Gott trägt Ärmelgewand und Mantel, auf dem Haupte eine phrygische Mütze. Er hält einen Pinienzapfen in der Rechten und einen von Schlangen umwundenen Stab (Fackel?) in der Linken. Wir haben hier eine Gottheit in synkretistischer Auffassung zu erkennen, wie in n. 1437. Der groben Ausführung nach gehört das Stück etwa in das dritte Jahrhundert n. Chr.

Beide Stücke angeblich aus Bolsena. Cumont *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra* II S. 259 f. Rev. archéol. 1892 I S. 189 T. X.

1439 Untersatz aus Bronzeblech (auf dem Kasten).

Der Untersatz besteht zunächst aus einem kegelstumpffartigen Fuß, der zwei kugelförmige Knaufe trägt; darauf ist dann ein kelchartiger Kessel aufgesetzt. Der hochaltertümlichen Form entsprechen die getriebenen Verzierungen in orientalisierendem Stil; auch hier ist wiederum zweifelhaft, ob wir ein Werk ostgriechischer Herkunft oder eine auf italischem Boden, vielleicht in Etrurien selbst gefertigte Nachahmung vor uns haben. Der obere Kelch ist mit zwei Reihen von schreitenden Stieren und Löwen, von Flügellöwen und Greifen (im älteren »phönikischen« Typus) und mit einem Band eigentümlicher Palmetten verziert. Die beiden kugelartigen Wülste tragen je zwei Reihen schreitender Löwen und Stiere. Der konische Fuß zeigt in vier Streifen zunächst wieder jenes eigentümliche Palmettenband, dann Stiere und Löwen aufeinander losgehend, ferner Flügellöwen, Greife und eine Sphinx, endlich geflügelte Löwen und geflügelte Stiere.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. (Ursprünglich vielleicht mit n. 1324 zusammengehörig, vgl. Caro de arte vascularia antiquissima S. 19). Grif Monum. di Cere T. XI, 2. Mus. Gregor. I T. XI (A I T. XVII). Vgl. Semper Der Stil² II S. 74. Martha L'art étrusque S. 109. Olympia IV S. 135 (Furtwaengler).

In der Vitrine vor dem Fenster Elfenbeinsachen, darunter auch Schreibgriffel (stili) und Würfel; ferner

1440 Zwei Hälften einer Elfenbeinbüchse mit Reliefs.

Neben hockenden Sphinxen sehen wir einen unbärtigen, langhaarigen Mann in kurzem Gewand zwischen zwei aufrechten Löwen. Die ägyptisierenden Elemente zeigen, daß diese Reliefs in einer stark von Ägypten beeinflussten Werkstatt des Ostens (Cypern oder Ionien?) gefertigt worden sind.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. II T. CVI (A I T. VIII) 9 u. 10. Vgl. Athen. Mittheil. d. d. arch. Instit. XV S. 100 (Brückner).

Ein kleiner Nebenraum links ist zu Veranschaulichung einer etruskischen Grabkammer (sogenannte *tomba a camera*) benutzt; vor ihrem Eingang lagern als Wächter der Totenruhe zwei Löwen aus Nenfro. Im Innern sind an den Wänden steinerne Bänke angebracht, auf denen die Leichen niedergelegt wurden, umgeben von Vasen und allerlei Geräten des täglichen Gebrauchs; ähnliche Geräte sind auch an den Wänden befestigt.

Die Löwen wurden am Eingang eines Vulcenter Grabes gefunden. Mus. Gregor. A II T. CI. 6.

Das Kirchersche und prähistorische Museum im Collegio Romano.

Das **Museo Kircheriano** hat seinen Namen von dem deutschen Jesuitenpater Athanasius Kircher (geb. 1601 bei Fulda; gest. 1680), der ca. 1635 nach Rom kam und als Lehrer am Collegio Romano, von mathematischen sowohl als geschichtlichen Interessen geleitet, eine Kuriositätensammlung anlegte, in der neben allerlei Naturprodukten und Gegenständen aus allen Gebieten des menschlichen Kunstfleisses auch einige wenige und unbedeutende Antiken sich befanden. Erst im 18. Jahrhundert gewann die Sammlung insbesondere durch die Bemühungen von Bonanni und Contucci mehr und mehr den Charakter eines Antikenskabinettes; damals (nach 1738) ist auch die Ficoronische Ciste, die Zierde des Museums, hinzugekommen.

Während der Periode, da der Jesuitenorden aufgehoben war (1773—1823), trat die Sammlung mehr und mehr hinter den päpstlichen Sammlungen im Vatikan und auf dem Kapitol zurück. In unserm Jahrhundert hat dann Guiseppe Marchi, der bekannte Altertumsforscher, auch diesem Museum seine Aufmerksamkeit zugewendet; unter ihm erfuhren insbesondere die Abteilung der christlichen Altertümer, die Sammlung der Schleuderbleie und der Wasserleitungsröhren wesentliche Bereicherung; auch der Fund von Vicarello und das berühmte Graffito des »Spottercrucifixes« sind zu seiner Zeit ins Museum gekommen. Seitdem im Jahre 1870 das Collegio Romano mit seinen Sammlungen in Staatseigentum übergegangen ist, hat das »Museo Kircheriano« eine gründliche Reorganisation auf wissenschaftlicher Basis erfahren. Die griechisch-römischen und christlichen Altertümer wurden durch Ettore de Ruggiero in einer besondern Sammlung vereinigt (in den Sälen links vom Eingang). Die ethnographischen Objekte gingen in das 1876 eröffnete Nationalmuseum für Völkerkunde und Urgeschichte (Museo nazionale preistorico ed etnografico) über, das unter der Leitung Luigi Pigorinis heute bereits zu einem Museum ersten Ranges emporgeblüht ist und sich noch stetig er-

weitert. Einen Zuwachs von außerordentlicher Bedeutung hat es im Jahre 1876 durch die Erwerbung des großen Grabfundes von Praeneste (S. 437) erhalten.

Bonanni *Musaeum Kircherianum* (Rom 1709). (Contucci) *Musei Kircheriani in Romano S. I. Collegio Aerea notis illustrata* Rom 1763. (Brunati) *Musei Kircheriani inscriptiones ethnicae et christianae* (Mailand 1837). Ett. De Buggiero *Catalogo del Museo Kircheriano Parte prima* (Rom 1878). Guida del Museo Kircheriano (Rom 1879). Vgl. Justi, Winkelmann II, 1 S. 128. Luigi Pigorini *Il Museo nazionale preistorico ed etnografico di Roma* 1891. Seconda relazione 1884. *Nuova antologia*, XXXIV (1891), August-Heft.

In der gegenwärtigen Aufstellung nimmt das Kirchersche Museum den Saal links vom Haupteingang mit dem am linken Ende daran stoßenden Zimmer ein, ferner den rechts vom Haupteingange befindlichen Saal (Bronzen-Sammlung). An letzteren schließen sich in der südlichen Hälfte der langen an der Ostseite des Gebäudes hinlaufenden Zimmerflucht die Sammlungen des Museo preistorico. Daran stößt nördlich die dritte Abteilung des Museums mit den ethnographischen Sammlungen, welche den ganzen Nordtrakt einnehmen.

Museo Kircheriano.

Erster Saal.

Terracotten, Marmorskulpturen, Anticaglien.

Die einzelne Stücke sind nicht strenge nach der Reihenfolge ihrer Nummern aufgestellt. Wir beginnen unsern Rundgang links von der Eingangsthür. Unter den zahlreichen Terracotta-reliefs, deren dekorative Bestimmung oben S. 272 besprochen worden ist, sind hervorzuheben:

1441 (40) Terracottaplatte, Nillandschaft.

Zwei auf Pilastern ruhende Bogen umschließen phantastisch gehaltene Landschaftsbilder vom Nil zur Zeit der Überschwemmung. Links sehen wir am Ufer eine runde Hütte, auf der ein Storch steht, neben ihr auf einer Kline eine gelagerte Frau, im Vordergrund wadet ein Nilpferd in den Fluten des Flusses, während über einer riesigen Wasserpflanze ein Krokodil kauert. Rechts steht im Hintergrund eine viereckige Hütte, auf deren Dach zwei Störche stehen, auf dem Nile fährt ein Boot mit zwei pygmäen-haft gebildeten Ruderern, weiter vorne erscheinen ein Krokodil und ein Wasservogel. Bruchstücke ähnlicher Reliefs sind n. 54 und 90. Im Gesamtcharakter erinnert die Darstellung lebhaft an andere Nilbilder der alexandrinischen Kunst, insbesondere an die Basis der Nilstatue (Band I n. 48).

Die zahlreichen Repliken zeigen im einzelnen manche Abweichungen. Vgl. beispielsweise Gori *Inscript. antiquae in Etruriae urbibus extantes* I T. 19. Combe *Terracottas in the British Museum* T. XX 36. Campana *Opere in plastica* T. 114. Vgl. Wörmann *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker* S. 300. Das Fragment einer gleichen Platte befindet sich im Etruskischen Museum des Vatikans (s. oben S. 276), ein vollständiges Exemplar im Konservatorenpalast (s. Bd. I S. 420).

1442 (72) Terracottaplatte, Stieropfernde Niken. Vgl. in demselben Saal n. 117, 151, 164—166 u. s. w.

Diese Gruppe, die in mancherlei Varianten und in allen Denkmälergattungen wiederkehrt, ist hier rein dekorativ verwendet. Vgl. oben S. 10 n. 771.

1443 (100) Terracottaplatte, Hierodulen.

Zwei sogen. Hierodulen mit eigentümlichem kalathosartigem Kopfputz tanzen zu beiden Seiten eines Palladion. In solcher Tracht pflegten an den Festen peloponnesischer Städte die Mädchen ihre heiligen Tänze aufzuführen. Der von der Kunst hierfür geschaffene Typus erfreute sich großer Beliebtheit und ward auch unter die formelhaft gewordenen Motive der römischen Dekorationskunst aufgenommen.

Vgl. Campana *Opere in plastica* T. 4. Müller-Wieseler *Denkmäler der alten Kunst* 2 II, 2 T. 20, 214a, S. 151. Hauser *Neuattische Reliefs* S. 94 f.

1444 (107) Terracottaplatte, Tierkämpfe im Circus.

Den architektonischen Hintergrund der Scene bildet links ein säulengetragener Bau, aus dessen Fensterbogen eine Frau und ein Jüngling mit lebhafter Teilnahme zuschauen, rechts ein Thor, auf dem eiförmige Gegenstände aufliegen (vgl. über diese Vorrichtung Band I S. 222), ferner eine korinthische Säule, auf der sich eine weibliche Statue erhebt. Zwischen den Säulen des Untergeschosses des Zuschauerraumes bricht eine Löwin hervor und springt gegen einen behelmten Gladiator an, welcher sich eben mit Schwert und Schild gegen einen Löwen zur Wehr setzt, der von rechts her aus dem Thorbau heranstürmt; ein zweiter Gladiator (mit flachem Hut) eilt hinter diesem her und trifft ihn mit der Lanze im Nacken; unter dem Löwen liegt vornüber niedergestürzt die nackte Gestalt eines Mannes.

Campana *Opere in plastica* T. 98 rechts.

1445 (130) Terracottaplatte, Schmückung einer Dionysosherme.

Ein Satyr und drei Frauen sind beschäftigt, eine Herme des bärtigen Dionysos zu schmücken und die Vorbereitungen zu einem unblutigen Opfer zu treffen. Die eine der Frauen (links) trägt eine Hydria auf der Schulter und eine Art Situla (Eimer) in der Rechten, die zweite hält einen Fruchtkorb, aus dem der Satyr eben eine Traube nimmt, die dritte (rechts) einen Weinweig.

Campana *Opere in plastica* T. 44. Vgl. Bull. d. Inst. 1884 S. 159 (P. J. Meier).

1446 Grab-Ara aus Marmor mit Reliefs.

An den Ecken des Deckels, der nach dem Vorbild der Tempeldächer gestaltet und verziert ist, ist je ein Adler, im Giebfelde ein Kranz angebracht. Auf der Vorderseite des Steins ist Pluton dargestellt, der die widerstrebende Proserpina auf den Wagen hebt; ein Amor lenkt die Zügel des Viergespanns, unter den Vorderfüßen der Pferde ringelt sich eine Schlange. Das Feld

darunter, das zur Aufnahme des Grabinschrift bestimmt war, ist leer geblieben. Die Nebenseiten sind mit Lorbeerzweigen verziert.

Bonanni Mus. Kirch. T. XXVI, 116. Montfaucon *L'antiquité expliquée* I T. 38. Overbeck *Kunstmythologie* III S. 644 T. 18, 3.

Schrank II. Terracotten.

Beachtenswert in der vierten Reihe: Darstellung eines Familienmahls; in der dritten: Ganymed mit dem Adler.

Rechts davon auf dem Boden:

1447 Kindersarkophag aus Marmor mit Reliefdarstellungen.

Die Mitte der Vorderseite nimmt ein Lorbeerbaum ein; links davon ist ein Knabe mit einer Gans, rechts ein kleines Knäblein mit einem Spielwägelchen (vielleicht einer Rädermaschine, um gehen zu lernen?) beschäftigt. Rechts sehen wir einen von einem Maultiergespann gezogenen geschlossenen Wagen, darin Frau und Mann, erstere mit einem Wickelkind auf dem Schoofse, links einen gleichen Wagen, in dem ein Elternpaar mit einem Kinde sich befindet, während über dem Gespanne ein Eros schwebt. Gewiss ist in allen vier Szenen derselbe Knabe — eben der, dessen Reste der Sarkophag bergen sollte — in verschiedenen Situationen seines kurzen Lebens zu erkennen. Ähnliche Darstellungen mit fortlaufenden Szenen aus dem Kinderleben kehren auch sonst auf Kindersärgen der römischen Kaiserzeit wieder.

Gefunden 1723 in Rom. Montfaucon *L'antiquité expl. Supplément* V T. 42 ff. Beschreibung Roms III S. 498. Vgl. De Ruggiero *Catalogo* S. 53, n. 176. Über verwandte Kindersarkophage vgl. *Archäol. Zeit.* XLIII 1885 S. 209 ff. (Wernicke).

Darüber:

1448 (1) Etruskische Aschenkiste aus Terracotta.

Die Vorderseite ist mit der (in dieser Denkmälergattung unzähligmal wiederholten) Darstellung des thebanischen Brudermordes verziert. Auf dem Deckel lagert eine Frau — das Abbild der Verstorbenen — mit einem Blattfächer in Händen. Die polychrome Bemalung des Kopfes und des Fächers ist gut erhalten.

Über die Darstellungen des thebanischen Brudermordes vgl. Brunn-Körte *I rilievi delle urne etrusche* II S. 32 ff.

Schrank III.

1449 Votivgefäße aus Silber und Bronze.

Diese Gefäße wurden im Jahre 1852 bei Vicarello am Lago di Bracciano zusammen mit Tausenden von Münzen (vgl. S. 412f.)

gefunden. Wie ihre Inschriften beweisen, haben wir es hier mit Weihgeschenken für Apollon und die Nymphen zu thun, welche die Besucher der seit Alters berühmten Heilthermen am See von Bracciano als Tribut frommer Dankbarkeit hinterlassen haben, vgl. oben S. 371. Neben Schalen und Bechern fällt ein fragmentiertes Silberkännchen in die Augen, auf dem (in Relief) ein Pan mit einem Korb Trauben in der Linken, einem Thyrsos in der Rechten dargestellt ist.

Vgl. die Litteratur zu n. 1450.

1450 Vier Silbergefäße in Form von Meilensäulen (in dem dritten Fach von unten).

Auf diesen ebenfalls in Vicarello gefundenen Gefäßen sind in vier Kolumnen die Namen und Entfernungen der Tagesstationen auf der Strecke von Gades (Cadix) nach Rom aufgezeichnet; die Gesamtsumme der einzelnen Distanzen ist auf der Basis angegeben, und zwar auf zwei Itinerarien mit 1841 Tausend Schritt, während die beiden andern um wenig abweichen. Die Gefäße, die von ungleicher Größe sind, stammen aus verschiedenen Zeiten (die größern aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, das kleinste aus dem dritten Jahrhundert n. Chr.) und rühren offenbar von Kurgästen her, die aus dem südlichen Spanien nach Rom und von dort an den See von Bracciano gereist waren.

Marchi *La stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari*. Rhein. Museum IX (1854) S. 20 ff. (Henzen). De Ruggiero *Catalogo* S. 102 ff. n. 402—410. *Corpus inscriptionum Latinarum*. XI n. 3281—3292.

1451 Buch aus Blei (in dem untersten Fach).

Die beiden Deckelflächen tragen in der Mitte eine Büste in Relief, die vordere die einer Frau mit Schleier, die hintere die eines bärtigen Mannes. Darinnen befinden sich sieben durch ein Charnier befestigte dünne Bleitafeln, welche auf beiden Seiten mit einem unverständlichen Gemenge griechischer, lateinischer und italischer Buchstaben beschrieben sind und im obern Drittel jeder Seite je zwei eingeritzte menschliche oder tierische Figuren oder Symbole zeigen. Die Herkunft des Stückes ist nicht völlig aufgeklärt. Stil und Schrift zeigen einen sehr auffälligen Charakter, doch gilt das Stück für echt und wird als mystisches Buch basilidianischer Gnostiker erklärt.

Vgl. De Ruggiero *Catalogo* S. 63—79, n. 199.

1452 Bleitafel mit Liebesverwünschungen (in dem untersten Fach).

Dem Charakter der Kursivschrift nach gehört die Tafel etwa der Mitte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts an. »Wie der Tote,

in dessen Grab das Täfelchen niedergelegt ward«, — so ungefähr lautet der pathetische Erguß der eifersüchtigen Liebhaberin — »nicht reden noch sprechen kann, so soll Rhodine für M. Licinius Faustus tot sein, und nicht reden noch sprechen können. So wenig der Tote bei Göttern noch bei Menschen Zugang erhält, so wenig soll Rhodine bei M. Licinius Zugang finden; soviel soll sie gelten, wie der Tote, der hier begraben liegt. Vater Pluton, dir verwünsche ich Rhodine, daß sie immer verhaßt sei dem M. Licinius Faustus. Dir verwünsche ich auch den M. Hedijs Amphio, den C. Popillius Apollonius, die Vennonnia Hermiona, die Sergia Glycinna.«

1852 in einem Grabe der Vigna Manenti an der Via Latina gefunden. Vgl. Corpus Inscriptionum Latin. I n. 818; VI n. 140. De Ruggiero Catalogo S. 61, n. 195.

Ebenda:

1453 Sechseckiges Bleigewicht mit griechischen Inschriften.

Das sechseckige Bleigewicht (384 Gramm) wird durch die griechische Aufschrift nach der Amtszeit eines Magistrates datiert, dessen Name und Titulatur anderweitig nicht bekannt ist, sodafs die Heimat dieses Gewichtsstückes sich noch nicht genauer bestimmen läßt (vielleicht sizilisch). Vgl. 1454.

1454 Viereckiges Bleigewicht.

Das Gewicht (600 gr. statt 655 gr.) hat die Aufschriften *Ἰταλίων* einerseits, *Διλιβρον* (d. h. italische Bilibra, Doppelpfund) andererseits mit den Namen eines sonst unbekannten Konsuls (T. Julius Clatius Severus) und eines Agoranomen (Menestheus).

Die Bilibra soll bei den foci dell' Astura zwischen Porto d'Anzio und dem Cap Circeo, das Gewichtsstück n. 1453 in der Nähe des Albaner Sees gefunden worden sein. Vgl. Secchi Campione d'antica bilibra Romana (Rom 1835). De Ruggiero Catalogo S. 58 n. 191 f. Annali d. Instit. 1865 S. 191 (Schillbach). Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 2417, 1 u. 2. Monumenti antichi pubblicati per cura dell' Accad. dei Lincei I S. 157 ff. (Gamurrini).

In den horizontalen Schaulpulten veranschaulicht eine reiche Sammlung die Geschichte des italischen und römischen Geldwesens; in der Abteilung rechts liegen formlose Kupferstücke (*aes rude*), deren Wert jeweilig beim Kauf und Verkauf von Waren durch die Wage bestimmt werden mußte (*aestimare, per aes et libram*); in der mittleren Abteilung einige flache, gemarkte Kupferbarren (*aes signatum*), die aus viereckigen Formen gegossen und durch ihre auf beiden Seiten angebrachten Relief-Embleme (Dreifufs, Flügelpferd, Hermesstab, Schild) als staatlich kontrollierte Stücke von Wertmetall sich ausweisen (etwa zweite Hälfte des

vierten Jahrhunderts); sie gehören verschiedenen mittelitalischen Städten an, der Barren mit dem Pegasus trägt die Aufschrift *Romanom*. In der Abteilung links liegen Münzstücke des sogen. *aes grave*; die römischen Stücke sind mit Wertzeichen versehen und durch das Schiffsvorderteil auf dem Revers kenntlich, während auf der Vorderseite bei den verschiedenen Wertgrößen verschiedene Typen erscheinen; sie sind in älterer Zeit noch gegossen, seit 217 v. Chr. (die kleinsten Nominale schon etwas früher) geprägt worden. Die Münzeinheit ist der *as*, der in zwölf *unciae* geteilt wird; sein Gewicht ist anfänglich dem Pfunde (*pondo* = $327\frac{1}{2}$ gr) gleich, dann aber im Laufe der beiden folgenden Jahrhunderte immer mehr verringert worden (*Triental-, Quadrantar-, Sextantar-, Uncial-, Semiuncial-As*). Ein großer Teil des *aes rude* und der hier vereinigten Geldstücke stammt aus dem Depot von Weihgeschenken am Lago di Bracciano (s. n. 1449) und liefert uns so den Beweis, daß die dortigen Bäder vom dritten Jahrhundert v. Chr. bis in die spätere Kaiserzeit viel besucht worden sind.

Ferner sind in den Schaupulten zahlreiche geschnittene Steine und Glaspasten ausgelegt.

Vgl. Marchi *L'aes grave del Museo Kircheriano* (Rom 1839). *La stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari* (Rom 1852). Mommsen *Geschichte d. röm. Münzwesens* 1860. (Französische Ausgabe von Duc de Blacas 1865—75). R. Garrucci *Le monete dell' Italia antica* 1885. Babelon *Descript. des monnaies de la République rom.* 1885. Milani *Aes rude, signatum e grave*, *Rivista ital. di numismat.* IV 1891 S. 3 f. Die Steine und Pasten bei De Ruggiero *Catalogo* S. 220 ff., 243 ff.

An der Wand:

1455 (216) Terracotta, Beflügelte Göttin.

Diese rot und schwarz bemalte Figur (Kopf und Arme fehlen) schmückte als Stirnziegel (Akroter) einen Tempel etwa vom Ausgang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Über die nach ionischem Vorbild an den altitalischen Tempeln üblichen Terracottaverkleidungen und Akroterien vgl. S. 278.

Vgl. Furtwaengler *Meisterwerke d. griech. Plastik* S. 253.

1456 (229) Terracottaplatten, Trauernde Penelope, Odysseus' Fußwaschung.

Die beiden Reliefs bilden offenbar Gegenstücke und gehen auf Vorbilder (Gemälde?) etwa aus der Mitte des fünften Jahrhunderts zurück. In dem einen Bilde sitzt Penelope auf einem Stuhl, unter dem der Arbeitskorb steht, trauernd in sich versunken, in der Haltung der bekannten Statue (Band I S. 53 n. 94); hinter ihr steht die Amme Eurykleia. Aber während die treue

Gattin noch hoffnungsloser Betrübniß sich hingiebt, weilt der vielgewanderte Odysseus als Bettler verkleidet schon im Hause. Davon erzählt uns die zweite Tafel, auf der die Scene, wie die alte Amme Eurykleia bei der Fußwaschung ihren Herrn an der Narbe erkennt, mit dramatischer Lebendigkeit dargestellt ist. Die Amme hat in freudigem Schreck das Waschbecken umgestoßen; aber noch ehe sie aufspringen und rufen kann, drückt Odysseus sie gewaltsam nieder und hält ihr den Mund zu, indem er gleichzeitig sich umblickt, sorgend, daß noch jemand den Vorgang bemerkt und verstanden haben könnte; denn hinter ihm steht mit Chiton und Ziegenfell angethan der Hirte Eumaios, in der Linken trägt er den Wanderstab, in der Rechten einen kleinen Napf. Neben dem Stuhl des Odysseus liegt schlafend ein Hund; ihn hier anzubringen, wurde der Künstler gewiß durch die Erinnerung an den treuen Argos veranlaßt, der seinen Herrn zuerst erkannt hat (Od. XVII, 291). Offenbar hat der Erfinder der Komposition, ohne sich genau an die Erzählungen der Odyssee zu binden, den heimgekehrten Odysseus umgeben von allen ihm treu gebliebenen Hausgenossen darstellen wollen.

Thiersch Epochen der Kunst² S. 430, 4. Overbeck Gallerie her. Bildwerke S. 805 ff. Welcker Alte Denkmäler V S. 231. Winckelmann Monum. inediti I T. 161 S. 217 (die Fußwaschung). Campana Opere in plastica T. 71 und 72 (auf der Platte mit Penelope links noch zwei Dienerinnen). Baumeister Denkmäler d. klass. Alterthums II S. 1043. Vgl. Ann. d. Instit. 1867 S. 334 (Helbig); 1872 S. 203 ff. (Conze). Sitzungsberichte d. Münchener Akademie 1868 S. 78 (Brunn). Jahrbuch d. arch. Instit. II S. 171 (Dümmler).

1457 (221) Terracottaplatte, sogenannte persische Artemis.

Die geflügelte Göttin wird durch Löwe und Panther, die an ihr emporspringen, als Herrscherin des Tierreiches bezeichnet; als solche gilt nach der gemeingriechischen Vorstellung in erster Linie Artemis; die Bezeichnung ‚persische‘ Artemis ist aber durch nichts gerechtfertigt. Der hier dekorativ verwendete Typus ist der griechischen Kunst seit der ältesten Zeit geläufig.

Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 21. Über den Typus vgl. Studniczka Kyrene S. 135 ff. Bullet. de correspond. hellén. 1891 S. 106 (Lechat).

1458 (244) Archaischer Terracottafries, Tanzende Satyrn.

Der hochaltertümliche Fries, der in deutlicher Abhängigkeit von ionischer Kunst steht, stammt wohl von einem mittelitalischen Tempel des sechsten Jahrhunderts.

Vgl. Milani Studi e materiali I S. 107. 109 (Pellegrini).

1459 (256) Terracottaplatte, Büste der Demeter.

Die Göttin ist mit langem wallenden Haar gebildet; sie hält in den symmetrisch erhobenen Händen ein Büschel von Ähren und Mohnblumen; um jeden Arm windet sich eine Schlange.

Vgl. Campana Opere in plastica T. 16. Overbeck Griech. Kunstmythologie III S. 510, 514 T. 16, 8.

In Schrank IV sind Votivtiere aus Terracotta (oben in der zweiten Reihe links eine säugende Sau) aufgestellt, ferner kleine Elfenbeinfigürchen, zahlreiche Spielwürfel, allerlei Bronzegeräte, Ringe, Schlüssel und Glassachen. Unter letzteren (drittes Fach von unten, rechts):

1460 Bruchstücke einer Glasschale mit flachausgeschnittenen Reliefs.

Die Schale wird durch ein fein gearbeitetes Rahmenwerk in eine Reihe von Bildfeldern geteilt, welche Szenen des Seelebens (fischende, badende, kahnfahrende Figuren) darstellen.

De Ruggiero Catalogo S. 253 n. 7.

1461 (290) Terracottaplatte, Brustbilder von vier Göttern (zwei vollständige Exemplare und ein fragmentiertes).

Einerseits sind der behelmte Ares und Zeus mit dem Scepter, andererseits Hera (mit Diadem und dem schleierartig über den Hinterkopf gezogenen Mantel) und Athena (mit Helm und Aegis) einander gegenübergestellt.

Campana Opere in plastica T. 3 (unten).

1462 (315) Moderne Terracottaplatte, Hephaistos und Athena (von Athena ist nur die untere Hälfte erhalten).

Diese Platte, die nach dem Ostfries des athenischen Parthenon kopiert ist, hat man mehrfach für ein griechisches Original, wohl gar für eine der Modellskizzen, die Pheidias für den Parthenonfries verfertigt hatte, oder für Nachahmungen augusteischer Zeit gehalten. Sie ist aber gewiß erst in unserem Jahrhundert mit einigen ähnlichen (in Paris und Kopenhagen befindlichen) Platten in Italien verfertigt, vermutlich auf Grund verkleinerter Gipsabgüsse, die nach den von Choiseul-Gouffier 1784 genommenen Formen des Frieses hergestellt worden sind.

Waldstein Essays on the art of Pheidias S. 258 ff. T. XIII. Vgl. Römische Mittheil. d. arch. Instit. I (1886) S. 60 (v. Rhoden), 1894 S. 94 (Petersen). Furtwaengler Meisterwerke der griech. Plastik S. 743 (Masterpieces S. 431). Journ. of hell. stud. XIV S. 264 (A. H. Smith). Rev. archeol. 1894 S. 76 (S. Reinach).

In Schrank V befindet sich eine große Anzahl römischer Thonlampen, darunter mehrere mit interessanten Reliefdarstellungen, ebenso in dem gegenüberstehenden Schranke VI und im Schrank IX.

In der Nische am Ende des Saales ist im Boden ein **Mosaik** eingelassen, das in landschaftlicher Umgebung in der Mitte vor einem Pfeiler einen Korb, an dem ein Thyrsos lehnt, und eine bekränzte Maske, l. zwei Flöten zeigt.

Unter den in der Nische aufgestellten, größtenteils unbedeutenden Skulpturen sind hervorzuheben:

1463 (94) **Marmorstatuette einer Naturgöttin (Aphrodite von Karien).**

Ergänzt der Kopf mit dem daraufliegenden Gewand und der Turmkrone, der Hals und beide Hände; ferner einige Partien an den Reliefs des Gewandes.

Der statuarische Typus, den diese Statuette wiedergibt, erscheint seit der augusteischen Zeit auf Münzen der karischen Stadt Aphrodisias. Wir haben darin eine in Karien seit Alters verehrte Naturgöttin zu erkennen, die von den Griechen mit Aphrodite identifiziert wurde.

Die Figur ist nach der Weise der alten Idole in steifer Haltung mit enggeschlossenen Füßen und vorgestreckten Unterarmen gebildet. Vom Kopfe, der mit Kranz oder Diadem geschmückt zu ergänzen ist, fällt hinten ein langer Mantel bis auf den Boden herab. Über den Ärmelchiton ist ein schweres Obergewand gelegt, das mit einem breiten Reliefstreifen geziert ist; dieser zerfällt in Nachahmung von Stickereien, die an jenen alten Kultbildern wohl in Holzschnitzerei oder getriebener Arbeit wiedergegeben waren, von oben nach unten in vier Bildfelder, die in Widerspruch mit dem Gesamtcharakter der Figur freie Motive einer jüngern Kunstentwicklung zeigen. Im ersten Feld sehen wir die Brustbilder der verschleierten Selene und des jugendlichen Helios, im zweiten die drei Chariten mit verschlungenen Armen in der bekannten Anordnung, im dritten eine auf einem Seebock reitende halbentblößte Frau (wohl Aphrodite selbst als Meerbeherrscherin), deren Schleier sich bogenförmig über ihrem Kopf bauscht; im vierten drei geflügelte Erosen mit nicht deutlich erkennbaren Attributen. Auch das Relief der Basis (zwei Tauben, die eine Guirlande halten) ist dem Kreis der Aphrodite entlehnt. Die Reliefbilder des Gewandes sollen offenbar die verschiedenen Reiche der Welt (Himmel, Erde, Meer) versinnbildlichen, als deren Herrscherin die Göttin gedacht ist. Diese in Vorderasien heimische Naturgöttin, die in Karien zu Aphrodite in Beziehung gesetzt wurde, ist in ihrem Wesen auf das engste verwandt mit

der Göttin von Ephesus, welche die Griechen als Artemis bezeichneten; auch ihr bildlicher Typus ist gewiß beeinflusst von den gräzisierten Idolen jener ephesischen Artemis (vgl. Band I S. 227, n. 354).

Athen. Mittheil. d. d. arch. Instit. XXII T. 12 J. Vgl Denkschriften d. Wiener Akad. d. Wissensch. XIX (1870) S. 41 ff. (Jahn, Europa). Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 (Jahn Codex Pighianus) S. 177 f. Friederichs-Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 1551. Fröhner Collection H. Hoffmann T. 23. Athen. Mittheil. XXII S. 863 f. (Fredrich). Der reichgeschmückte Kopf ist nur an wenigen Exemplaren erhalten; an einer kleinen Bronze (Aufbewahrungsort unbekannt, Abgufs in Berlin, Inventar n. 1773) trägt er ein Diadem, das aus wappenartigen Tiergruppen (ähnlich dem der Münchener Artemis, Friederichs-Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 450) zusammengesetzt ist.

In der Mitte der Nische:

1464 Relief aus mehrfarbigem Marmor.

Vor einem Thorbau steht ein Jüngling mit seinem Pferd; die Figur des Jünglings und ein Stück des Pferdehinterteils sind aus der graugelben Schicht des Steines gearbeitet, der übrige Teil der Platte ist rot. Das Relief erinnert an das früher auf Antinous gedeutete Grabrelief der Villa Albani S. 40, n. 823, das wiederum einem argivischen Relief mit dem Doryphoros des Polyket nahe steht. Durch den architektonischen Hintergrund sowohl wie durch sein Material wird es der Gattung der seit der hellenistischen Zeit beliebten dekorativen Reliefbilder zugewiesen. Die Arbeit ist römisch.

Das argivische Relief: Athen. Mittheilungen d. arch. Instit. II T. 13. Friederichs-Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 504.

1465 (84) Statuette des Silvanus.

Der bärtige Gott, der einen kurzen gegürteten Chiton und Schuhe trägt, ist durch den Pinienzweig in der Linken und das schräg um den Oberleib gelegte fruchtgefüllte Gewandstück charakterisiert.

1466 (336) Bruchstück einer Terracottaplatte, Theaterscene.

Das Relief stellte die Dekorationswand (Proskenion) eines Theaters dar. Erhalten ist nur das linke Drittel vollständig, von dem andern Teil die obern Partien; wir sehen, daß vor den drei Thüren der Quadermauer je ein korinthisches Säulenpaar, das einen kleinen Giebel trägt, vorgekröpft war. Guirlanden laufen von Kapitell zu Kapitell. Auf einem vor der linken Thüre stehenden Altar sitzt ein Schauspieler in Maske und Kostüm eines Sklaven, der sich offenbar aus Furcht vor drohender Strafe in den Schutz der geheiligten Stätte geflüchtet hat. Rechts

standen, wie vollständigere Exemplare dieser Platte zeigen, zwei ältere Männer in heftiger Streitrede.

Dörpfeld u. Reisch *das griechische Theater* S. 360.

1467 (337, 338, 353, 402, 405, 406, 420) Bruchstücke von Terracottaplatten mit der Darstellung einer Palästra (Ring-schule).

Zwischen korinthischen Säulen stehen Hermen, Amphoren (338), Statuen siegreicher Athleten mit Kranz und Palmzweig (420 rechts), die zum Teil durch Schlagriemen (337, 420) als Faustkämpfer gekennzeichnet sind, Standbilder des Herakles (353, 420) mit Keule und Löwenfell.

Campana *Opere in plastica* T. 95, vgl. T. 94 und 96.

1468 (362) Terracottaplatte, Theseus und Aigeus.

Dieses Relief wurde früher auf Nestor gedeutet, der dem verwundeten Machaon einen Labetrunk reicht (*Ilias* X, 624 ff.). Die richtige Erklärung giebt die Theseussage. Theseus, fern von seiner Heimat in Troizen aufgewachsen, ist nach Athen zurückgekehrt und lebt unerkant bei seinem Vater Aigeus. Nur dessen zweite Frau, die ränkesüchtige Medea, weiß um die Abkunft des Fremdlings und sie veranlaßt durch allerlei Vorspiegelungen den Aigeus, jenem einen Gifttrank reichen zu lassen; aber im entscheidenden Augenblick erkennt Aigeus seinen Sohn an der Scheide des Schwertes, das er selbst in Troizen zurückgelassen hat. Diesen Augenblick führt uns das Bild vor Augen; schon setzt Theseus, der auf dem Stuhle sitzt, die Schale an den Mund, da tritt der greise Aigeus eilig auf ihn zu, faßt mit der Rechten die Schale und packt mit der Linken den Sohn beim Arme; neben ihm steht aufmerksam zuschauend eine jugendliche Frauengestalt.

Campana *Opere in plastica* T. 68. Combe *Terracottas of the Brit. Museum* T. XII, 20 (erweitert). Vgl. Overbeck *Gallerie her. Bildwerke* S. 421. *Ann. d. Inst.* 1863 S. 459 (Rutgers). *Arch. Zeit.* XLIII 1885 S. 382 f. (Michaelis). *Bau-meister Denkmäler d. klass. Altertums* III S. 1794.

In Schrank VII in den oberen Fächern:

1469 Wasserleitungsröhren aus Blei.

Die Inschriften, welche auf den Röhren stehen, bezeichnen bald die Werkstatt, in der die Röhren gefertigt wurden, bald die Besitzer des Leitungswassers.

Ein Teil der Röhren stammt aus Ostia. Vgl. De Ruggiero *Catalogo* S. 142 ff. Lanciani *Le acque e gli acquedotti* (Rom 1880). *Corpus inscript. Lat.* XV, 2 S. 906 f.

In den zwei untersten Fächern:

1470 Schleudergeschosse (darunter auch einige griechischer Herkunft).

Griechen und Römer hatten seit alter Zeit Schleuderer im Heere, deren Geschosse von meist olivenförmiger Gestalt aus Stein oder (wie in späterer Zeit gewöhnlich) aus Blei sich an Orten, die einmal eine größere Belagerung durchzumachen hatten, in großer Anzahl zu finden pflegen. Sie tragen häufig Inschriften, die bald einen Volks- oder Stadtnamen, bald den Befehlshaber, bald Nummern und Beinamen der Legion angeben, endlich auch soldatische Witze und Wünsche, drohende oder höhrende Worte, die an den Feind gerichtet sind. Ein großer Teil der hier ausgestellten Exemplare stammt aus den in Picenum, insbesondere in dem Gebiet von Asculum geführten Kämpfen des sogenannten Bundesgenossenkrieges (91—88 v. Chr.), ein anderer aus der Belagerung der von Lucius Antonius verteidigten Stadt Perusia durch Octavianus (40 v. Chr.). Die Fälschung hat sich dieser Gattung der Anticaglien in ausgiebiger Weise zugewendet; auch von gefälschten Schleuderbleien sind einige Proben hier ausgelegt.

Vgl. *Corpus inscript. Latin.* I S. 188 ff., IX S. 631 ff., *Ephem. epigraphica* VI (Zangemeister). *Bergk Inschriften römischer Schleudergeschosse* (Leipzig 1876). *De Ruggiero Catalogo* S. 82 ff.

In den niedrigen Schaulpulten ist eine reiche Sammlung des **aes grave** verschiedener etruskischer, umbrischer und kampanischer Städte ausgelegt; die Typen sind verschieden je nach den verschiedenen Wertzeichen und je nach den verschiedenen Münzstätten (die noch nicht alle sicher bestimmt werden konnten). Vgl. S. 412.

Vgl. die Litteratur auf S. 418. *Pauly-Wissowa Realencyclopädie* II S. 1499. (Kubitschek).

An der Wand:

1471 (417) Terracottaplatte, Pelops und Hippodameia.

Vgl. oben S. 276 n. 1190.

Erwähnt schon von Winckelmann zu *Monumenti inediti* n. 117 (S. 159).

1472 (6, 7, 8) Drei etruskische Aschenkisten mit Deckelfiguren.

Alle drei tragen auf den Vorderseiten Reliefdarstellungen des sogenannten Echetlos. Vgl. oben S. 35 n. 817.

In Schrank VIII im zweiten Fach:

1473 Bronzetafel mit Inschrift in faliskischem Dialekt.

Die Inschrift ist von hervorragendem Interesse, da wir von der faliskischen Mundart, die dem Lateinischen nächstverwandt ist,

nur sehr wenige Denkmäler besitzen. Die Inschrift lautet: *Minerva · sacru | La · Contena · La · f · pretod · de | zenatuo · sententiad · vootum | dedet · cuando · datu · rected | cuncaptum*, d. h. etwa: Der Minerva geheiligt. Lars Cutenius, Lars' Sohn, Praetor, hat auf Senatsbeschluss das Gelübde gethan. Wie es gethan war, ist es ordnungsmässig erfüllt worden (?).

Aus Sancta Maria de Falerii; die eine Hälfte 1860, die andere zehn Jahre später gefunden. De Ruggiero Catalogo S. 56 n. 188. Zvetaleff Inscript. Italiae inferioris dialecticae (Moskau 1886) S. 26 n. 70 Corpus inscriptionum Latin. XI n. 8081. Deecke Die Falisker S. 156.

Im dritten Fach:

1474 Eiserner Halsreif mit Inschrift.

An dem Eisenreif hängt ein Plättchen mit der Aufschrift: *fugi, tene me, cum revocaveris, me dm (domino) Zonino accipis solidum*, d. h. ich bin entlaufen, halte mich fest, bringst du mich meinem Herrn wieder, so erhältst du einen Solidus. Der Reif war, wie sein kleiner Durchmesser und die Geringfügigkeit der ausgesetzten Preis-Summe beweisen, gewiss nicht, wie man gewöhnlich annimmt, für einen flüchtigen Sklaven, sondern vielmehr für ein Haustier, vermutlich einen Hund, bestimmt.

De Ruggiero Catalogo S. 137 n. 508. Bruns Fontes iuris Romani⁶ S. 320. Corp. Inscript. Latin. XV, 7194.

An der Wand:

1475 (427—429 vgl. n. 363) Terracottaplatten, Satyrn bei der Weinlese und Kelterung.

Campana Opere in plastica T. 39, vgl. T. 40. Combe Terracottas in the Brit. Museum T. 33, 67.

1476 (434) Terracottaplatten, Kämpfe zwischen Amazonen und Greifen.

Vgl. Campana Opere in plastica T. 78 und oben S. 275.

In der Thürnische links vom Schrank X:

1477 Untersatz eines Marmorkandelabers.

Der dreiseitige Untersatz hat oben eine runde Einarbeitung, in die der Marmorschaft des Kandelabers oder richtiger des Thymiaterrions (vgl. S. 347) eingezapft und verdübelt war. Die drei Seiten sind mit Reliefs von Erosen verziert, welche Schwert, Schild und Helm — nach dem ursprünglichen Sinn der Komposition die Waffen des Ares — davontragen. Die obern Ecken sind mit vorspringenden Widderköpfen verziert, unten sitzen ge-

flügelte Tierbeine an, zwischen denen, wie bei den Bronzethymiaterien, Palmetten angebracht sind.

Bonanni Mus. Kircher. T. I, 40. Montfaucon L'antiquité expliquée T. 50. Vgl. Winnefeld, Villa des Hadrian bei Tivoli S. 167. Hauser, Die neuattischen Reliefs s. S. 109 n. 47a und oben Bd. I S. 238 n. 360.

1478 (34) Hermenköpfchen.

Der Kopf ist eine in römischer Zeit gefertigte mälsige Wiederholung einer Jünglingstypus aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts.

In Schrank X sind Thongefäße der verschiedensten Art vereinigt, unbedeutende korinthische Vasen, rotfigurige Schalen, eine Calener Schale nach Art von n. 1260 (S. 324), ferner (im dritten Fach):

1479 Zwei altertümliche Salbgefäße in Gestalt von Köpfen.

Das eine zeigt die Form eines behelmten Kriegerkopfes, das andere die eines spitzbärtigen Herakleskopfes, beide polychrom.

Vgl. Gaz. archéol. 1880 145. 160. Rev. archéol. 1883 I S. 348 (Heuzey). Perrot-Chipiez Hist. de l'art S. 676. 697. Dumont-Chaplain Hist. de la céram. gr. I S. 198. Röm. Mittheil. d. d. arch. Inst. V S. 320 (Reisch). Böhlau, aus ionischen Nekropolen S. 161.

1480 Zwei Schüsseln mit je drei aufgemalten Fischen.

Diese Gattung gehört der letzten Zeit der unteritalischen (kampanischen?) Keramik an.

Vgl. Furtwaengler Berliner Vasensammlung S. 963 f.

Zweiter Saal.

Altchristliche und mittelalterliche Denkmäler.

An den Wänden befinden sich altchristliche Grabsteine und Sarkophagreliefs, sepulkrale Marmortafeln, auch einige jüdische Monumente.

Vgl. V. Schultze Archäolog. Studien über altchristliche Monumente (Wien 1880) S. 256 ff.

In der Mitte unter einer großen Vase:

1481 (125) Das sogenannte Spotterucifix.

Im Jahre 1856 wurden am südwestlichen Abhang des Mons Palatinus in der ehemaligen Vigna Nussiner eine Anzahl von Räumlichkeiten freigelegt, die von den einen für ein Pädagogium (Schule kaiserlicher Pagen), von andern für eine Wachtstube er-

klärt worden sind. In dem mittleren der drei kleinen viereckigen Zimmer, welche sich neben der halbkreisförmigen Exedra befinden, fand sich in dem Stucco eingegraben dieses Graffito, das aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts herzurühren scheint. Wir sehen an ein Kreuz geheftet einen mit dem colobium (der kurzen Tunika der Sklaven und Freigelassenen) und Schenkelbinden bekleideten Mann mit einem Eselskopfe; links steht ein ähnlich bekleideter unbärtiger Mann, der zu dem Gekreuzigten den linken Arm in der Geberde der Anbetung erhebt. Davor steht die Inschrift: *Ἀλεξάμενος σέβετε θεόν*: Alexamenos betet zu seinem Gott. Man hat Zeichnung und Inschrift in der Regel dahin verstanden, daß damit ein kaiserlicher Bediensteter einen christlichen Genossen als Verehrer eines eselköpfigen Gottes verspotten wollte. Daß den Christen und Juden bis ins dritte Jahrhundert hinein der Vorwurf gemacht wurde, sie beteten einen Gott mit einem Eselskopf an, ist durch anderweitige Zeugnisse — z. B. des Tertullian — bekannt. Von anderer Seite ist aber darauf aufmerksam gemacht worden, daß von gnostischen Sekten Christus mit Typhon-Seth, der mit einem Eselskopf gebildet wurde, identifiziert worden sein konnte, sodaß unsere Zeichnung vielmehr als das Glaubensbekenntnis des Alexamenos, der einer solchen Sekte angehörte, aufzufassen wäre. Für diese Deutung scheint die Thatsache zu sprechen, daß rechts von dem Eselskopfe das Zeichen *T* sich findet, das als geheimes Kultzeichen auf anderen Dokumenten des Typhon-Seth-Kultes sich findet.

Garruci Il crocifisso graffito in casa dei Cesari 1857. Vgl. Becker Spottcrucifix (Breslau 1866). Fr. X. Kraus Spottcrucifix vom Palatin (Freiburg 1872); Realencyclopädie der christl. Altertümer II S. 774f. Garrucci Storia dell' arte cristiana VI S. 188. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités S. 1375. Wünsch Sethianische Verfluchungstafeln S. 111.

In den Schränken: Altchristliche Thonlampen, mittelalterliche und orientalische Kuriositäten.

Die Thüre, die dem Eingang in den christlichen Saal gegenüberliegt, führt in die Räume des **ethnographischen Museums**. Dieses nimmt den ganzen Nordtrakt und die nördliche Hälfte der langen Flucht des Ostkorridors ein, an dessen südliche Hälfte sich die prähistorischen Sammlungen anschließen, und zwar in den im Korridor nach außen (östlich) gelegenen Räumen die Gegenstände italischer, in den nach innen gelegenen Zimmern jene ausländischer Herkunft. Wir begeben uns zunächst durch den Terracotten-Saal I zurück zum Haupteingang des Museums und betreten durch die dem Eingange in das Museo Kircheriano gegenüber befindliche Thür die Bronzen-Sammlung (rechts, östlich vom Haupteingang).

Bronzen-Saal.

Unter den in den Schränken aufgestellten Statuetten und Statuenfragmenten findet sich wenig Bedeutendes; manches aus älterem Besitz stammende Stück ist von zweifelhafter Echtheit. Vieles, so namentlich die Mehrzahl der Spiegel, ist bei der gegenwärtigen (provisorischen) Aufstellung nicht genügend sichtbar, auch die Typen der Geräte, Henkel und Attachen, die hier zahlreich vertreten sind, wird man bequemer im Museo Gregoriano studieren. Wir heben daher aus den in dem großen Wandschrank vereinigten Stücken nur einige von eigenartigem Interesse hervor.

In der ersten und zweiten Abteilung stehen mehrere Thymiatrien, Leuchter und Kandelaber, darunter:

1482, 1483 Zwei Kerzenhalter.

Über die Form dieser Kandelaber vgl. S. 346. Der eine wird von der Figur eines Diskobolen, der andere von der Figur eines langhaarigen Mannes, der ein kurzes Schwert in der Linken hält, bekrönt.

In der ersten Abteilung:

1484 Kleine Bronzestatue des Dionysos.

Der Gott ist jugendlich nackt gebildet, mit Epheukranz im lockigen Haar, einer Nebris auf dem l. Arm und mit Sandalen an den Füßen; er setzt den l. Fuß auf einen kleinen Panther, die Rechte hielt den Thyrsos, die Linke ein Attribut anderer Art. Das Werk giebt einen Typus hellenistischer Zeit wieder; nach der stumpfen Behandlung der Formen, die der Ciselierung entbehren, zu urteilen, ist es modern überarbeitet oder nur ein moderner Abguss einer antiken Bronzefigur.

Musei Kirkeriani Aerea II T. 22 S. 95 (Contucci). Vgl. Winckelmann Kunstgeschichte VII 2 § 20. Von Helbig als moderner Nachguss erklärt.

1485 Figur eines nackten Knaben aus römischer Zeit.

Wie die etwas vorgebeugte Haltung anzeigt, war die Figur bestimmt, mit den vor- und auseinandergehaltenen Armen ein großes Becken zu tragen. Die Figur ist eine mittelmässige dekorative Arbeit, die in dem Garten einer römischen Villa ihren Platz gehabt haben wird.

Musei Kirkeriani Aerea II T. 20 S. 87 (Contucci).

1486 Leuchter.

Der Schaft, an dem eine Taube emporklettert, ruht auf dem Haupte eines nackten Jünglings, der in der gesenkten Rechten

einen Diskos trägt, während er die linke Hand vor die Stirne hält. Der Untersatz wird von drei menschlichen Beinen mit darüber gelegtem Gewand gebildet, vgl. S. 352 n. 1305.

In der zweiten Abteilung:

1487 Altetruskische Bronzegruppe eines Pflügers.

Ein mit Hut, Chiton und Tierfell bekleideter Mann geht hinter einem mit zwei Rindern bespannten Hakenpflug einher, das Joch liegt auf dem Nacken der Tiere unmittelbar hinter den Hörnern auf. Die Seile (die jetzt fehlen) gingen durch beide Hände und durch das Joch. Der Pflug selbst besteht aus einem starken, gekrümmten Stück (*buris*), das aus Holz zu denken ist, an seinem unteren hakenförmig gekrümmten Ende ist mittelst Ringen ein Eisen (oder nur ein Bronzeschuh) befestigt, der als Pflugschar (*vomer*) dient; die Sterze (*stiva*), welche aus einem Stücke mit dem Krummholze ist, ist mit einem Querholze zum Auflegen der Hände versehen.

Man hat früher in der Gruppe Tarchon erkennen wollen, der nach der etruskischen Sage beim Pflügen den Tages fand (vgl. oben n. 1390), und hat dann auch die nebenstehende kleine Statuette der Minerva für zugehörig betrachtet. Doch hat diese offenbar nichts damit zu thun. Die etwas schwerfällige aber lebendige Gruppe des Pflügers ist gewiß das Weihgeschenk eines Ackermannes, der darin ein Bild seiner Arbeit veranschaulichen wollte.

Aus der Gegend von Arezzo. Gori Museo Etrusco I T. 200. Micali Antiehi monumenti (Florenz 1810) T. 50. Monumenti per servire alla storia (Florenz 1838) T. 114. Müller-Deecke die Etrusker I S. 218. Baumeister Denkmäler des klass. Altertums I S. 13. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 355. Martha L'art étrusque S. 510. Beschreibung Roms III, 3 S. 496. Vgl. den Pflug aus Telamon, Milani Studi e materiali di archeol. e numism. I S. 127.

In der dritten Abteilung:

1488 Kopf des Apollon.

Die Bronze giebt einen Typus der nachpraxitelischen Zeit wieder, in welchem der Gott als anmutiger, schwärmerischer Jüngling aufgefaßt war.

Vgl. Winckelmann Gesch. d. Kunst V, 5 § 27; VII, 2 § 20. Overbeck Griech. Kunstmythologie IV S. 120 (»Apollon mit der Onkosflechte«).

1489 Jünglingskopf aus vergoldeter Bronze (mit einem Reif im Haar), in römischer Auffassung, wohl ein Genius.

Vgl. Winckelmann Gesch. d. Kunst VII 2 § 20.

In der vierten Abteilung:

1490 Helmzierden in Form von Statuettengruppen.

Die zwei einander entsprechenden Statuettengruppen von Kämpfern archaischen Stils waren als Zierrat eines altitalischen Helmes in der Weise verwendet, daß zwischen ihnen der Helmbusch befestigt war. Die daneben befindliche Gruppe eines langhaarigen Jünglings, der ein sich bäumendes Pferd führt, gehört der gleichen Zeit an und diente in ähnlicher Weise als Helmschmuck.

Vgl. Ann. d. Inst. 1874 S. 46 f. (Helbig).

1491 Drei Cistenfüße mit einer Reliefgruppe: Poseidon und Gigant.

Der Gott, der einen jugendlich gebildeten Giganten über das Meer hin verfolgt, hält in der Linken den Dreizack, mit der Rechten faßt er den Schild des Gegners. Ein Seeungetüm mit phantastisch gebildetem Kopf beißt diesen in den l. Schenkel, während ein zweites riesengroßes neben seinem Haupte sich erhebt. Die Gruppe ist eine italische (etruskische oder latinische) Arbeit des dritten oder zweiten Jahrhunderts v. Chr.

Aus Palestrina. Gori Mus. Etrusco I T. 124. Inghirami Monum. etruschi III, 3 T. 17. Müller-Wieseler Denkm. alter Kunst II T. VII, 86 a, S. 113. Vgl. Ann. d. Inst. 1866 S. 191 (Schöne). Overbeck Griech. Kunstmythologie III S. 333. Mayer Giganten und Titanen S. 390.

1492 Drei Cistenfüße mit einer nackten weiblichen Flügelfigur, die ihr Haar ordnet, mit verschiedenen Attributen (Tiermaske, Salbgefäß) zu beiden Seiten.

Vgl. Schumacher Praenestinsche Ciste S. 27.

In der fünften Abteilung:

1493 Kopf einer Meduse mit lateinischer Künstlerinschrift.

Der Kopf, der den Medusentypus der hellenistischen Zeit zeigt, ist geflügelt; durch die langen Haare winden sich Schlangen. Auf dem Halse steht die Inschrift *C. Ovio Ouf fec(it)*; Caius Ovius von der Tribus Oufentina war also der Künstler, der dies Stück gefertigt hat; er wird etwa um die Mitte des 2. Jahrhunderts, vermutlich in Latium (Präneste?) thätig gewesen sein.

Vgl. O. Jahn Ficon. Ciste S. 61. Ritschl Priscas Latini. monum. epigraph. T. I C. Mommsen, Die unteritalischen Dialekte S. 305. Corp. Inscript. Latin. I 51.

In derselben Abteilung im untersten Fach:

1494 Drei Votivhände.

Zwei davon sind am Gelenk mit einer Schlange umwunden (Armbänder in Form von Schlangen sind vielfach bezeugt); vgl.

S. 234 n. 1118. Von größerem Interesse ist die dritte Hand; sie ist an der Außen- und Innenfläche, wie an den Fingern mit einer Anzahl von Tiergestalten (Schildkröte, Frosch, Eidechse) und anderen Gegenständen besetzt, welche apotropäische (prophylaktische) — übelabwehrende — Bedeutung haben, hatte also selbst den Charakter eines Amuletts. Es sind gegen 20 solcher Hände bekannt; immer ist die rechte Hand dargestellt, ihre drei ersten Finger sind ausgestreckt, die zwei letzten eingeschlagen, eine Geberde, die wohl selbst apotropäischen Charakter hat. Alle diese Hände gehören der römischen Kaiserzeit an, in der der altitalische Glaube an Zauber und Zauberschutz durch die magischen Mittel der ägyptischen und orientalischen Kulte neue Nahrung erhalten hatte.

Bonanni, Mus. Kircher. II 25 S. 83. Vgl. O. Zahn, Aberglauben des bösen Blickes (Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1855) S. 101, Arch.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich II S. 44f. (Dilthey), Monum. ant. dei Lincei I S. 170 (Lovatelli). Babelon-Blanchet, Catal. des bronzes de la Bibl. nat. n. 1064.

1495 Kleine Ciste.

Ihre Füße werden von den Figuren komischer Schauspieler (in Maske, mit Korb in der Linken) gebildet. Als Deckelgriff dient eine auf dem Boden sitzende ganz verhüllte Frauengestalt (im Typus griechischer Frauen des vierten und dritten Jahrhunderts), die einen Sonnenschirm über sich hält.

Aus Bolsena. Vgl. Ann. d. Instit. 1866 S. 179 n. 56 (Schöne).

1496 Fragmente von Bronzestreifen mit archaischen Reliefs in getriebener Arbeit.

Diese Reliefstreifen sind aus denselben Stempeln geschlagen, wie die Reliefs von Bomarzo im Mus. Gregoriano n. 1422, und müssen gleicher Herkunft wie diese sein, vgl. S. 394.

Vgl. Schumacher Pränestinische Ciste zu Karlsruhe S. 58f.

1497 Fragment einer griechischen Spiegelkapsel mit Relief, Gigantenkampf.

Die vollgerüstete Athena (mit dreifachem Helmbusch) schreitet in lebhafter Bewegung rechtshin, indem sie mit der (weggebrochenen) Lanze zum Stosse ausholt gegen einen Giganten (Enkelados), dessen Kopf jetzt fehlt; er hat (jetzt fast ganz zerstörte) Schulterflügel, seine Beine gehen vom Knie ab in Schlangenleiber über, während an den Oberschenkeln die Andeutung tierischer Schuppen sich findet. Um den linken Arm hat er ein Fell gewickelt, mit der Rechten hebt er das Schwert mehr zur Abwehr als zum Schlag. Das fein gearbeitete Relief erinnert in der Gestalt des Schlangen-

füßlers an die spätern Darstellungen der Gigantenkämpfe, wie sie der jetzt im Berliner Museum befindliche Altar von Pergamon vor Augen stellt, doch wissen wir, daß dieser Typus in der attischen Kunst schon vor 400 bekannt war. Es ist daher kein Grund diese Spiegelkapsel, die in ihrer gehaltenen Art den Stil der vorhellenistischen Epoche zeigt, jünger als um die Mitte des vierten Jahrhunderts anzusetzen.

Journal of hellenic studies IV S. 90 (A. H. Smith). *Roscher Lexikon der Mythologie* I S. 1666 (Kuhnert). Vgl. *Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch.* 1878 S. 181 f. (Heydemann). *Mayer Giganten und Titanen* S. 396. *Festschrift f. O. Benndorf* S. 72 (Winnefeld).

In der sechsten Abteilung:

1498 Kleines ausgeschnittenes Bronzerelief eines Herakles.

Herakles schreitet rechtshin mit der Keule in der erhobenen Rechten; das Relief gehört vermutlich zu dem Beschlag eines Kästchens. Griechische Arbeit der Zeit um 500 v. Chr.

Vgl. *Roscher Lexikon der Mythologie* I S. 2150. *Olympia* IV S. 108 (Furtwaengler).

1499 Zwei Statuetten sitzender Philosophen (?) mit Kästchen, in denen Bücherrollen sichtbar werden.

Sie gehören ihrer Ausführung nach der letzten Zeit des Altertums an und sind überdies modern abgeputzt.

Vgl. *Winckelmann Werke* (Donaueschingen 1829) II S. 204 (Ausg. v. Fernow), II S. 110, (bei Hoffmann 1874) II S. 180.

1500 Figur eines auf den Händen gehenden Jongleurs.

Micali Antichi monum. T. 56, 1. Vgl. *Sitzungsber. d. sächs. Akademie d. Wissensch. zu Leipzig* 1878 S. 132 (Heydemann). *Longpérier, Notice des Bronzes du Louvre* n. 618. *Babelon-Blanchet Catal. des Bronzes de la Biblioth. nat.* S. 426 n. 963.

1501 Obere Hälfte eines kleinen Skelettes.

Kleine Skelette, an denen Arme und Beine beweglich angebracht waren, gehörten zu den beliebten Nippsachen der Kaiserzeit; wir wissen, daß sie gelegentlich auch bei Gastmahlen von Hand zu Hand gegeben wurden, um — nach einer alten Sitte (Herodot II 78) — den Spruch zu versinnlichen: *Comedamus et bibamus, cras enim moriemur*.

Ficoroni Gemm. antiqu. litterat. (Rom 1758) T. VIII, 4 S. 96. Vgl. *Longpérier Notice des bronzes ant. du Louvre* n. 691. *Wolters Catalogue of bronzes in the Brit. Museum* n. 1682. *Monum. ant. dei Lincei* V. S. 10 (Lovatelli).

In der siebenten Abteilung:

1502 Birnenförmiger Spiegel mit lateinischen Inschriften.

Die Zeichnung zeigt einen bekränzten bärtigen Seilen mit deutlichen Schweinsohren (*Marsuas*), der hüpfend in der Rechten einen Weihwedel schwenkt; rechts steht auf hohem Postament ein reichdekoriertes Krater. Links im Hintergrund ahmt ein kleiner bocksfüßiger Panisk (*Painsscos* lautet die verschriebene Beischrift) possierlich-übertreibend die Bewegung des Seilens nach. Neben dem l. Beine des Marsyas läuft von oben nach unten die Inschrift: *Vibis Pilipus cailavit*, Vibius Philippus war der Graveur — der übrigens hier gewiß nur eine ihm vorliegende Komposition kopiert hat. Der Spiegel stammt aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. vgl. S. 350.

Aus Palestrina. Monum. d. Instit. IX T. 29, 2. Gerhard-Körte Etruskische Spiegel V T. 45. Vgl. Bullet. d. Instit. 1867 S. 67f. (Benndorf). Corpus inscriptionum Latin. XIV n. 4098.

In der achten Abteilung:

1503 Schönes Pferdeköpf-Geschirr.

Die Ornamente bezeugen griechischen Ursprung. Das Stück mag in der spätern hellenistischen Zeit in Kampanien verfertigt worden sein.

Vgl. Pernice Griech. Pferdegeschirr (56. Berliner Winckelmannsprogramm 1896) S. 12. Notizie degli scavi 1897 S. 137 (Pasqui).

In dem Glasschrank vor dem ersten Fenster:

1504 Ficoronische Ciste: Die Argonauten im Lande der Bebryker in Bithynien. (Vgl. die neben dem Glasschrank aufgehängte Photographie der Zeichnung der Ciste.)

Diese des künstlerischen Wertes ihrer Gravierungen wegen mit Recht berühmte Ciste kann als das ausgezeichnetste Stück der ganzen Gattung bezeichnet werden; auch durch ihre Größe ragt sie vor den andern Cisten hervor, mit denen sie übrigens in der Form vollkommen übereinstimmt (vgl. oben S. 350). Das Gefäß ruht auf drei Löwentatzen, welche einen Frosch platttreten (einer der Füße ist modern); auf ihren Ansatzplatten ist eine Gruppe von Eros, Herakles und Iolaos angebracht. Den Deckelgriff bildet eine Gruppe von drei Figuren. Ein unbärtiger Mann (mit Halsband, sternbesätem Mantel und Sandalen), in dem man trotz des Mangels aller charakteristischen Attribute einen Dionysos im späten italischen Typus wird erkennen dürfen, wird von zwei Satyrn unterstützt, die durch spitze Ohren, Pferdeschwanz, um-

gebundene Felle und die Weingefäße gekennzeichnet sind (in der jetzt ergänzten Hand des Satyrs rechts vom Beschauer ist wohl ebenfalls ein Trinkhorn vorzusetzen). Auf der aufgenieteten Platte, welche dieser Gruppe als Basis dient, ist in Buchstabenformen, die auf die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. weisen, der Vers eingeritzt: *Novios Plautios med Romai fecid, Dindia Macolnia fleai dedit*, d. h. „N. Pl. hat mich“ — die Ciste ist als Sprecherin gedacht — ‚in Rom verfertigt, Dindia Magolnia‘ — eine Pränestinerin, wie der Name zeigt — ‚hat mich der Tochter geschenkt‘. Der Deckel selbst ist reich graviert: im Innenkreis sind zwei Löwen und zwei Greife dargestellt, die gegeneinander anspringen — einmal liegt ein Stierhaupt zwischen ihnen —; außen herum ist ein Streif mit Jagddarstellungen gelegt: Männer und Jünglinge (zum Teil von entschieden italischem Typus) jagen zwei Eber, einen Hirsch und eine Hindin. Die lebendig bewegte Komposition, die frische und sorgfältige Zeichnung erinnert an griechische Vasenbilder desselben Inhalts, über die sie aber vielfach hinausgeht.

Künstlerisch noch höher stehend und stofflich anziehender sind die Gravierungen auf dem Körper der Ciste. Oben und unten sind zunächst breite Ornamentstreifen in der dekorativen Stilisierung der hellenistischen Zeit herumgelegt; zwischen reichentwickelten Blumenmotiven und Palmetten sind im obern Bande Medusenköpfe, im untern Paare von Sphinxen, die sich wappenartig gegenüber sitzen, angebracht. Der Mittelstreif dazwischen wird von einer einheitlichen Komposition ausgefüllt, die ihren Stoff der Argonautensage entlehnt.

Als auf der Fahrt nach Kolchis, dem Lande des goldenen Vlieses, Iason und seine Gefährten an der Küste Bithyniens landen, da wehrt ihnen Amykos, der König der Bebryker, die Benutzung der Quelle und fordert die Fremdlinge zum Faustkampf heraus — die Kampfsart, in der er bisher jeden Ankömmling besiegt hat. Aus der Schar der Argonauten tritt ihm der Dioskur Polydeukes entgegen und besiegt durch seine überlegene Kunst den Barbaren. Die Strafe des Unterlegenen bildet den Mittelpunkt des Bildes. Mit Aufgebot aller Kräfte schnürt Polydeukes die Arme des Amykos an einen Baumstamm, indem er sich mit dem linken Arm gegen den Baum stemmt. Beide Gegner haben Fausthandschuhe, die die Unterarme bedecken und mit Riemen umwunden sind (vgl. oben S. 229); zornige Kraftanstrengung sind in dem Gesichte des einen, Schmerz und Verzagtheit in dem des andern gut zum Ausdruck gebracht. Rechts neben Amykos sehen wir dessen Mantel und Schnürschuhe. Unten am Fusse des Baumes sitzt, wie schlafend, der dienende Knabe des Dios-

kuren, er hat den Mantel seines Herrn übergeworfen und hält dessen Schuhe und Schabeisen; daneben liegt, an einem Riemen hängend, das Ölfäschchen und eine Hacke, die zur Bezeichnung des Kampfplatzes und zur Auflockerung des Bodens gedient hat. Rechts steht Athena, die Beschützerin der Griechen im Kampf gegen den Barbaren, die nur die Lanze in der Linken und die mit Medusenmaske und Sternen geschmückte, schlangenumsäumte Aegis als streitbare Göttin kennzeichnen; sie ist reich gekleidet und geschmückt und trägt im Haare einen goldenen dichtgeschichteten Blätterkranz, wie deren so viele den italischen Gräbern entstiegen sind. Über ihr schwebt Nike mit Kranz und Siegerbinde auf Polydeukes zu. An diese zentrale Gruppe schließt sich beiderseits ein Paar von Zuschauern; links sitzt auf einer Amphora, mit beiden Armen trotzig seinen Speer aufstützend, ein bärtiger Mann, in Haartracht und Gesichtszügen dem Barbarenkönig nicht unähnlich und vielleicht selbst einer der Bebryker, neben ihm steht, das Kinn nachdenklich auf den Arm stützend, ein bärtiger Mann mit mächtigen Flügeln, nach der gewöhnlichen Ansicht der Ortsdaimon Sosthenes, der den Argonauten ihren Sieg vorher verkündet hatte. Auf der andern Seite sitzt ein griechischer Jüngling, der durch einen Kranz im Haar und ein Armband italischer Form vor den andern ausgezeichnet ist, wohl sicher Iason, der Führer der Argonauten; hinter ihm steht in bequemer Haltung ein bärtiger Mann (in Rückensicht), vielleicht Herakles, der nach späterer Sage auch an dem Zuge nach Kolchis teilgenommen hat. Rechts von diesen Figuren folgt ein Bild der Ausscheidung. Hier sehen wir die Argo, die an einer freien Stelle zwischen den Uferfelsen ans Land gezogen worden ist; von dem Buge des Hinterdeckes flattert eine Tānie im Winde. Auf dem Verdecke sitzt ein jugendlicher Argonaut, nach dem Schauplatz des Kampfes ausblickend; hinter ihm schläft, rücklings hingelagert, einer seiner Gefährten; ein anderer ist an einem Vorratssacke beschäftigt: nach dem Siege wird das Mahl gerüstet. Ein Jüngling steigt eben auf einer an das Schiff gelehnten Leiter vom Verdecke herab; er trägt eine kleine Henkeltonne und einen Flechtkorb, aus dem ein Gewandsstück hervorhängt; auf dem Boden neben der Leiter sitzt ein bewaffneter Jüngling, der an seinem Schuh beschäftigt scheint.

Diese Argonautengruppe, die noch in unmittelbare Beziehung zu dem Kampfe des Polydeukes gesetzt ist, bildet den Übergang zu der Scene am Quell, an dessen Wasser sich die Griechen nun ungestört erfreuen können. Die Quelle, die hoch aus dem Felsen sprudelt, ist in ein Löwenmaul gefaßt. Über einer untergestellten Amphora spritzt das Wasser hoch auf, ein Argonaut labt sich

eben aus einer großen Schale, links hängt am Felsen eine ähnliche Schale zum Gebrauche der Wanderer. Ein dickbäuchiger Seilen sitzt neben dem Felsenquell, vergnügt auf seinen feisten Wanst lostrommelnd; wie das derbvergnügte Grinsen zeigt, mit dem er zu dem Jüngling links von ihm emporblickt, will er mit dieser Geberde dessen gymnastische Übung parodieren; der aber läßt sich darin nicht stören und führt kräftige Schläge gegen den an einem Baume aufgehängten Sandsack (oder Schlauch) — eine beliebte Vorübung zum Faustkampf (vgl. n. 1354). Weiter rechts sehen wir einen andern Genossen, der eine schon gefüllte Amphora mit ihrer Spitze in dem weichen Erdreich festzustellen sucht. Oben in einer Felsbucht ruht in anmutiger Haltung der jugendliche Ortsgott, der nach italischer Sitte ein Halsband mit Bulla trägt und eine flatternde Tünie in der Rechten hält. Weiter rechts sehen wir zwei junge Argonauten in traulichem Gespräch; freundschaftlich legt der eine seinen Arm um den Nacken des andern, der in lässiger Haltung dasteht und durch seine Schiffermütze wohl als der andere Dioskur Kastor gekennzeichnet werden soll; zwischen ihnen am Boden liegt eine Amphora. Diese schöne Freundesgruppe hat der Künstler trennend und verbindend zwischen die Scene am Quell und die Scene von Amykos' Bestrafung eingeschoben; daß beide in unmittelbarer Nähe von einander zu denken sind, zeigt ja die Amphora, auf welcher einer der Zuschauer des Hauptbildes sitzt.

So schließt sich die figurenreiche Komposition zu einem einheitlichen, wohl abgewogenen Ganzen zusammen, das ebenso durch die Fülle schöner Motive wie durch die sorgfältige Durchführung aller Einzelheiten immer von neuem erfreut und eingehende Betrachtung verdient und verlohnt. Zweifellos geht die Gesamterfindung in letzter Linie auf ein großes griechisches Gemälde zurück, das sowohl in seinen einzelnen Motiven wie durch die Art der Komposition — man beachte vor allem den Versuch, durch einen einheitlichen landschaftlichen Hintergrund das Bild zusammenzuschließen — weit über das hinausging, was die Malerei des fünften Jahrhunderts zu leisten vermochte und schwerlich der Epoche Alexanders vorausliegt. Die Zeichnung des Graffito selbst, die von einem in Italien ansässigen Künstler herrührt (s. u.), wird man nicht vor der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts ansetzen dürfen; denn für die umrahmenden Ornamentstreifen lassen sich Parallelen aus vorhellenistischer Zeit, wie es scheint, nicht nachweisen. Übrigens hat der Künstler, der die Zeichnungen der Ciste verfertigte, das griechische Gemälde, das ihm als Vorlage diente, nicht sklavisch kopiert, sondern vielfach selbständig umgebildet; er hat nicht nur

für zahlreiche Einzelheiten, wie die Schmucksachen und die Geräte die zu seiner Zeit landesüblichen Formen gewählt, sondern auch ganze Figuren, wie die der Athena und der Nike, vollständig in der Typik, die der italisch-griechischen Kunst seit dem ausgehenden vierten Jahrhundert geläufig waren, wiedergegeben. Auch die männliche Flügelfigur, welche auf einem gleichzeitigen Spiegel (vgl. oben n. 1346) als Bild des Kalchas verwendet erscheint, ist vielleicht erst von ihm zugefügt worden, da der Gedanke, Seher geflügelt zu bilden, italischer Anschauung geläufiger gewesen ist als griechischer.

Dafs die Zeichnungen dennoch von einer griechischen Hand herrühren, scheint die Feinheit und liebevolle Sorgfalt der Ausführung zu beweisen. Von diesem griechischen Geist ist freilich in den Cistenfülsen oder gar in den Deckelfiguren kaum etwas zu spüren. Da die Inschrift des Plautios auf der Fußplatte der Deckelfiguren steht, so hat man gemeint, Plautios hätte blos diese Figuren, nicht aber die Graffiti verfertigt. Allein zweifellos ist, dafs Novios Plautios der Besitzer jener Werkstatt gewesen ist, aus der die Ciste hervorgegangen und dafs die Inschrift erst nach Vollendung des Ganzen zugefügt worden ist. Die nächstliegende Annahme scheint aber die zu sein, dafs der Cistenfabrikant die gegossenen Figuren, welche fabriksmäfsig in gröfserer Zahl hergestellt worden sein müssen — auch von unserer Deckelgruppe ist noch eine Replik erhalten —, fertig bezogen, die gravierten Bleche aber in der eigenen Werkstatt hergestellt habe. Die Ortsangabe *‚Romai‘* scheint darauf hinzudeuten, dafs der Künstler nicht aus Rom selbst stammte, sondern aus Praeneste oder Kampanien zugewandert war; wie seiner künstlerischen Erziehung nach, so könnte er recht wohl auch seiner Abstammung nach Grieche sein. Wir erinnern uns dabei, dafs ein Marcus Plautius, von Geburt ein kleinasiatischer Grieche, um dieselbe Zeit oder wenig später durch seine Malereien im Tempel von Ardea grofsen Ruhm und das Bürgerrecht sich erwarb.

Im Jahre 1738 in der grofsen Nekropole von Präneste in der Nähe der Kirche San Rocco gefunden, einige Jahre später von Ficoroni erworben und dem Collegio Romano geschenkt (Justi Winckelmann II S. 128). Mus. Kircheriani Aerea I T. 1.—2. Gerhard Etruskische Spiegel I T. 2. Marchi *La cista atletica del museo Kircheriano* (Rom 1848). Brøndsted *Den Ficoroniske Ciste* (Kopenhagen 1847). E. Braun *Die ficorinische Ciste* (Leipzig 1849). Baumeister *Denkmäler d. klass. Altertums* I S. 454. Roscher *Lexikon der Mythologie* I S. 527. Wiener Vorlegeblätter für archäologische Übungen 1889 T. XII. Marthia *L'art étrusque* S. 537. Vgl. O. Jahn *Die ficorinische Ciste* (Leipzig 1852). *Ann. d. Instit.* 1862 S. 15 ff. (Brunn); 1866 S. 151 ff., 203 (Schöne). Mommsen *Röm. Geschichte* I⁷ S. 446, 478. Schumacher *Pränestin. Ciste zu Karlsruhe* S. 26. Furtwaengler *Griech. Meisterwerke* S. 152. Wickhoff *Die Wiener Genesis* S. 71. *Corpus inscript. Latin.* XIV n. 4112 u. S. 338 ff.

In dem Glasschrank vor dem zweiten Fenster:

1505 Teile einer Kline (oder eines tricliniums), willkürlich zu einem Bronzesessel rekonstruiert.

Antik sind die Metallteile der vier Beine, ferner die beiden Seitenlehnen (*fulcra*), deren eine oben in einen Eselskopf, die andere in einen Schwanenkopf ausgeht; am unteren Ende der ersteren ist eine bekränzte Seilensbüste angebracht. Der an dem Sitzbrett umlaufende Beschlag ist aus mehreren Stücken zusammengesetzt, von denen einige ein schönes Ornament von Mäander und Rosetten (in eingelegtem Silber) zeigen.

Vgl. die Stücke des willkürlich zusammengesetzten bronzenen *Biselliums* im Konservatorenpalast Bd. I S. 383 n. 569. Babelon-Blanchet *Bronzes de la Biblioth. nat.* 1156 u. 1880. Göttinger Nachrichten 1896 S. 76 (Mau). Coll. Dutuit S. 31 n. 55 (Fröhner).

1506 Mithrasgruppe (Marmor).

Mithras stößt sein Messer in den Nacken des Stieres; Hund und Schlange neben der Wunde, der Skorpion unter dem Bauche des Stieres gehören zu dem üblichen Beiwerk dieser Darstellungen (vgl. Band I S. 448 n. 666). Schlechte Arbeit, schwerlich älter als die Mitte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts.

Cumont *Textes et monum. fig. rel. aux mystères de Mithra* II S. 217 n. 43.

Prähistorisches Museum.

In einem Zimmer rechts vom inneren Korridor (vgl. S. 407) sind einige Modelle von prähistorischen Steinbauten aufgestellt.

In der ersten Vitrine: die **Modelle von megalithischen Denkmälern**: von der sogen. Tomba di Gigante oder pietra d'altare bei Samugheo (Sardinien) und von vier Steinbauten (sogen. Specchia, Truddhu, Pietra fitta und Dolmen) aus der Terra d'Otranto (Umgebung von Lecce).

In der zweiten Vitrine: das **Modell eines sardinischen Nurahgen** (der Name ist dialektische Form von *muraglie*) — eines jener turmförmigen Bauwerke, welche den Einwohnern Sardiniens in vorgeschichtlicher Zeit theils als Grabbauten, theils als feste Zufluchtsorte gedient haben.

A. de la Marmora Voyage en Sardaigne. Perrot-Chipiez Hist. de l'art IV 22 f. 51 f. Gaz. archéol. VII, 311 (Lenormant). Pais La Sardegna prima del dominio romano (Mem. d. accad. dei Lincei VII). Brunn Griech. Kunstgesch. I S. 17. G. Nicolucci Note sui monumenti megalitici di terra d'Otranto (Neapel 1893).

Beim Hinaustreten in den langen Ostkorridor zur Linken: **Ein aus Steinplatten zusammengesetztes Grab** (Golasceca in der Provinz Mailand), das einer jüngern Periode der »ersten Eisenzeit« angehört und mehrere primitive Thongefäße enthält; zur Rechten: **ein kleines Grab**, das ein noch vorgerückteres Stadium veranschaulicht, aus einer Nekropole von Podenzana (Provinz Massa-Ferrara), in der die Kultur der sogenannten ersten Eisenzeit sich weit herab in die geschichtliche Zeit erhalten hat. In den beiden anderen Ecken stehen kesselförmige Thongefäße auf hohen Untersätzen aus rotgebranntem, grobem Thon, die die Formen von durchbrochenen bronzenen Untersätzen nachahmen (achtes oder siebentes Jahrhundert v. Chr.).

In den südlich (rechts) folgenden Abtheilungen des Ostkorridors sind die Objekte nach den großen prähistorischen Kulturperioden (Steinzeit, Bronzezeit, sogen. erste Eisenzeit) und

innerhalb jeder Zeitgruppe nach den einzelnen Fundgebieten angeordnet, um im letzten Zimmer (am südlichen Ende) mit den Funden von Praeneste den Übergang von der prähistorischen in die historische Epoche zu vermitteln. Absolute Zeitgrenzen lassen sich für die einzelnen Phasen der prähistorischen Kulturentwicklung nicht festsetzen; in den verschiedenen Landschaften ist je nach den geographischen und ethnographischen Verhältnissen der Übergang von einer Kulturstufe zur andern zu verschiedener Zeit erfolgt. Die Frage, inwieweit der jeweilige Zuwachs an Kulturbesitz, der Wechsel von Leichenbestattung und -verbrennung, die Veränderungen der Gräberformen aus ökonomischen, handelspolitischen, sozialen oder ethnischen Verschiebungen zu erklären sei, ist vielumstritten. Es ist bisher noch nicht gelungen, auch nur annähernd die Zeit festzustellen, zu der die älteste auf italischem Boden nachweisbare ‚ibero-ligurische‘ (?) Bevölkerung von den einwandernden Italikern zurückgedrängt und überflutet worden ist. Ebensowenig sind bisher über den Zeitpunkt und die Art der etruskischen Einwanderung in Mittelitalien sichere Ergebnisse gewonnen worden. Auch über die Rolle, welche orientalischen und griechischen Einflüssen schon in der prähistorischen Zeit zuzuweisen ist, gehen die Anschauungen der Gelehrten noch weit auseinander. Sicher ist, daß diese Einflüsse schon lange vor der Zeit der ältesten griechischen Handelskolonien in Italien (vgl. S. 345) sich teils auf dem Seeweg über Sizilien, teils von Osten her (über die Balkanhalbinsel) geltend gemacht haben.

Die zwei ersten Abteilungen des prähistorischen Museums, die sich zunächst an den Raum mit den Gräbern anschließen, enthalten Funde der Steinzeit (palaeolithische und neolithische Periode), die dritte Funde aus den prähistorischen Ansiedelungen (*stazioni*) der Monti Lessini in der Provinz Verona, in denen die primitive Kultur der Steinzeit sich noch forterhalten hat in einer Epoche, in der die Bewohner der Ebene Venetiens schon lange mit dem Gebrauche der Metalle bekannt waren.

In den drei folgenden Zimmern ist die ‚Bronzezeit‘ durch Funde aus den Pfahlbauten und Terremare (hügelartige Überreste prähistorischer Ansiedelungen) von Venetien, der Lombardei und Emilia reich vertreten. Im sechsten Zimmer ist ein Leichengrab der ‚ersten Eisenzeit‘ aus der Nekropole Servici bei Novilara (Prov. Pésaro) ausgestellt, die in mancher Beziehung eine interessante Sonderstellung einnimmt.

In der siebenten Abteilung sind verschiedene der ‚Bronze- und ‚ersten Eisenzeit‘ angehörige Gegenstände vereinigt; im Schrank rechts neben dem Eingang steht unter andern Bronzen aus Sardinien

1507 Bronzestatuetten eines sardischen Kriegers.

Der Krieger, der mit Tunika, Hosen und Panzer bekleidet ist, hält in der R. den Rest eines Schwertes, an dem der Griff besonders angesetzt war, in der L. an eigentümlich geformten, oben und unten vorragenden Handhaben den Schild; auf dem Kopfe trägt er einen Helm mit zwei vorspringenden Hörnern, auf dem Rücken ein kleines Wagengestelle, an dessen Deichsel ein geflochtener Korb befestigt ist.

Mémoires de l'académie des inscriptions T. XXVIII S. 579 (Barthélemy). Winckelmann Kunstgeschichte III 4 § 45; Werke II T. 6 in der Ausgabe von Fernow (Atlas I n. 21 in der Ausgabe von Donaueschingen; Werke II T. 24 in der Hoffmannschen Ausgabe). Gazette archéolog. VII (1881) T. 24 S. 133 ff. (Robiou). Perrot-Chipiez Histoire de l'art IV S. 68. Vgl. Beschreibung Roms III, 3 S. 495.

In den Abteilungen 7—10 waren bisher die Funde aus der sogen. ersten Eisenzeit (Periode der ‚Villanova-Kultur‘) aufgestellt. Sie werden gegenwärtig (1899) neu geordnet. Besonders interessant sind die Grabfunde aus den großen Nekropolen des westlichen Etruriens, aus Vetulonia, Vulci, Veii und Corneto, aus denen einige Gräber mit ihrem Inhalt ins Museum übertragen worden sind. Es sind schachtartige Verbrennungsgräber (sogen. Brunnengräber, *tombe a pozzo*) mit einem plump gebauten Aschengefäß aus schwarzem Thon, dem meist eine Schale, manchmal auch ein thönerner Helm oder ein Spitzhut (*apex*) als Deckel dient, und mit einer sehr einfachen Ausstattung: halbmondförmigen Rasiermessern, primitiven Fibeln, kleinen Schmucksachen aus Bernstein, Glas oder Bein u. a. Dieser Kulturperiode gehören auch die Aschenurnen in Form von Wohnhäusern an, die hier durch mehrere Exemplare (eines aus Vetulonia, ein anderes aus Corneto) vertreten sind (vgl. S. 270 n. 1172).

In ihrer Hauptmasse gehören diese etruskischen Verbrennungsgräber dem neunten und achten Jahrhundert an; sie liegen also der Zeit, in der die ältesten griechischen Handelskolonien auf italischem Boden gegründet worden sind, noch voraus. Erst in den jüngeren ‚Brunnengräbern‘ treten Gegenstände des griechischen Importes auf. Beispiele reicherer Gräberausstattung geben die Gräber von Veii im neunten Zimmer. In den südetruskischen Gräbern des siebenten Jahrhunderts, die eine veränderte Anlage zeigen, da nunmehr an Stelle der Verbrennung die Bestattung herrschender Brauch ist (*tombe a fossa, a corridojo, a camera*) können wir mit Hilfe der immer zahlreicher verwendeten griechischen Vasen (griechisch-italischen und protokorinthischen, dann korinthischen und ionischen) feststellen, wie der griechische Handel allmählich das Land erobert hat. Diese Periode, an die sich die

S. 278 geschilderte Epoche des korinthischen, ionischen und attischen Vasen-Importes unmittelbar anschliesst, fällt nicht mehr in den Rahmen des ‚prähistorischen‘ Museums. Wohl aber hat in Zimmer XI noch ein Grabfund Platz gefunden, der die auch durch das Regulini-Galassische Grab (vgl. S. 344) vertretene Epoche des ostgriechischen Einflusses auf das glänzendste vor Augen stellt, der

Grabfund von Praeneste (Grab Bernardini).

Alle die hier vereinigten Gegenstände bilden die Ausbeute eines Grabes, das die Gebrüder Bernardini Ende Februar 1876 in Palestrina (Praeneste) in der Nähe der Kirche von S. Rocco aufgedeckt haben. Des Grab, dessen Wände mit Tuffsteinplatten belegt waren, hatte rechteckigen Grundriss ($5,46 \times 3,92$ m). Da die Steindecke wohl schon im Altertum zusammengebrochen und das Grab von der nachstürzenden Erde ausgefüllt war, lassen sich über Decke und Oberbau des Grabes nur Vermutungen nach Analogie gleichzeitiger Grabbauten aufstellen. Doch hat sich wenigstens die innere Einrichtung des Grabes, dessen Boden 1,70 m. unter dem gegenwärtigen Niveau lag, noch einigermaßen feststellen lassen. In einer länglichen Eintiefung des Bodens sind noch vermoderte Knochen des hier bestatteten Leichnams gefunden worden, der vermutlich auf einer hölzernen Bahre gelegen hatte; an dieser Stelle wurde auch die goldene Brustplatte n. 1508 und drei Fibeln gefunden, die sicher zum Schmucke des Leichnams gehörten. An den Wänden des Grabes scheinen Schilde (vgl. n. 1533) befestigt gewesen zu sein, auch die übrigen Geräte waren grösstenteils in der Nähe der Wände aufgestellt — sie haben wohl die reiche Ausstattung eines einzigen Toten, eines vornehmen Dynasten gebildet; ausser den zwei eisernen Dolchen in silberner Scheide (n. 1520f.) waren ihm noch ein eisernes Beil und vier Lanzen (mit eiserner Spitze) mitgegeben worden. Ein Schmuckstück von besonderem Interesse, das neueren Ermittlungen zufolge aus dem Bernardinischen Grabe stammt, ist gegenwärtig in der Vitrine nicht mit ausgestellt, es ist das die goldene Fibel (im Typus von n. 1508) mit der ältesten bisher bekannt gewordenen lateinischen Inschrift: *Manios med fhefhaked Numasioi*, Manios hat mich für Numasios gemacht. Vielleicht ist also Numasios der Inhaber des Grabes gewesen.

Die Übereinstimmung, die in der Auswahl und in den Formen der Praenestiner Fundstücke mit dem Inhalte des grossen Caeretaner Grabes Regulini-Galassi (S. 344) herrscht, springt in die Augen. Unter den Bronzen begegnen wir denselben Geräten, an ihren Reliefs denselben orientalisierenden Formen; die Gold- und Silbersachen weisen dieselben ‚kleinasiatischen‘ Typen, dieselbe

hochentwickelte Technik auf, die silbernen Reliefgefäße sind hier wie dort von gleicher Art (S. 381). Offenbar hatten die reichen Dynasten von Praeneste nicht nur dieselben Lebensgewohnheiten, sondern auch die gleichen Handelsverbindungen wie die Herrscher von Caere. Demnach können die beiden Gräber auch zeitlich nur durch wenige Jahrzehnte von einander getrennt sein, und es ist schwer zu entscheiden, welches von beiden das ältere ist; immerhin spricht manches für die Annahme, daß das Caeretaner etwas früher anzusetzen sei als das Praenestiner.

Vgl. Bull. d. Instit. 1876 S. 117 ff. (Helbig). *Annali* 1876 S. 197 ff.; 1879 S. 1 ff. (Helbig). *Notizie degli scavi di antichità* 1876 S. 113 ff. (Conestabile); 1897 S. 256. Fernique *Étude sur Préneeste* (Paris 1880) S. 125 ff., 172 ff. Bull. d. commiss. arch. com. di Roma 1898 S. 187 f., 205 f. (Pinza). Bull. d. paletnol. ital. 1898 S. 150 f. (Karo). Die Fibel mit der lateinischen Inschrift: Röm. Mittheil. d. d. arch. Inst. II S. 37 f. (Helbig u. Dümmler). Über analoge Funde, deren Ausbeute zum Teil im Palazzo Barberini aufbewahrt wird, vgl. *Archaeologia* XLI 1 (London 1867) S. 3 ff. (Garrucci). Fernique S. 173 ff. Über Stil und Herkunft der Stücke vgl. im allgemeinen die oben S. 382 aufgeführte Litteratur.

Gegenwärtig sind sämtliche Fundstücke des Grabes in einem großen Glasschrank vereinigt, die Anordnung stimmt nicht immer mit der Aufeinanderfolge der Nummern überein. Doch schien es für die Beschreibung zweckmäßig, diese Reihenfolge in jedem einzelnen Fache einzuhalten.

Mittelfach.

An der dem Eingange zugewendeten Seite auf dem Pulte links:

1508 (1) **Blech aus Blafsgold (Schmuckplatte).**

Das Blech hat die Form eines Parallelogrammes, das in der Längsrichtung durch einen vorstehenden Rundstab in zwei gleichartige Teile zerfällt; an den Breitseiten wird es von ebensolchen mit Mäander verzierten Rundstäbchen, die in Löwenköpfen endigen, eingefasst.

Jede der beiden Abteilungen des Schmuckes trägt vier Reihen von aufgelöteten Figürchen (im ganzen 131), die aus zwei aus Stempeln geschlagenen Hälften zusammengesetzt und mit Reihen feiner Goldpünktchen verziert sind. In der äußersten Reihe stehen fünfzehn Vögel mit menschlichen Köpfen, die an die sogenannten Harpyien der archaischen Kunst Kleinasiens erinnern, in der zweiten vierzehn kleine Löwen, aus deren Rücken Menschenköpfe hervorkommen (eine ganz vereinzelt Bildung nach dem Vorbilde der Chimaira oder ähnlicher Mischwesen), in der dritten zwölf stehende, in der vierten zwölf sitzende Löwen. Der mittlere Cylinder ist mit neun liegenden Löwen mit zurückgewendetem Kopf verziert, aus deren

Rücken Tierköpfe (Ziegen?) hervorwachsen, eine Vorstufe oder Parallele des Chimairatypus. An den vier Aufsenrändern sind jederseits vier Pferdchen angebracht. Das ganze Stück war ursprünglich auf eine Unterlage aufgenäht und diente als Gewandschmuck (Brust- oder Gürtelschmuck?). Über den Stil und seine Herkunft gilt das über ähnliche Schmuckstücke des Grabes Regulini-Galassi S. 380 Gesagte.

Monum. d. Inst. X T. XXXIa, 1. Vgl. Bullet. d. Inst. 1876 S. 121. Annali 1876 S. 250 (Helbig), 1885 S. 46 (Undset). Notizie degli scavi 1876 S. 115. Langbehn Flügelgestalten der ältesten griech. Kunst S. 81.

1509 (2) Fibel aus Blafsgold (sogenannte *fibula a cornetti*).

Monum. d. Inst. X. T. XXXIa, 7. Vgl. Bullettino 1876 S. 122. Röm. Mitteil. d. d. arch. Inst. II S. 37f. (Helbig). Annali d. inst. 1885 S. 29 (Undset). Montelius Civilisation primitive en Italie T. XIX. n. 265.

1510 (3) Platte aus Blafsgold mit fransenartigen silbernen Stäben (Mittelstück einer Gürtelplatte?)

Auf der Platte sind fliegende Wasservögel, Löwen und Sphinxen aus Stempeln getrieben und mit Goldkugeln verziert.

Monum. d. Inst. X T. XXXI, 2. (Annali 1876 S. 259.) Vgl. Monum. ant. d. Lincei IV Atlante T. XI 22.

1511 (4) Cylinder aus Goldblech.

Das Goldblech ist mit Ornamenten in feinsten Granulierarbeit verziert, an den Seiten sind zwei Reihen von kleinen Löwen angebracht, die aus je zwei getriebenen Goldblechstücken zusammengesetzt sind; das Ganze ist in einem etwas kürzeren Rahmen aus Stäbchen befestigt. Ähnliche weniger reich geschmückte Cylinder liegen rechts (n. 5 u. 6). Wir sehen hier, daß der goldene Cylinder die Hülle eines mit Holz gefütterten Bronzebleches bildete. Die Bestimmung der Stücke ist unklar.

Monum. d. Inst. X T. XXXIa, 4. Vgl. Annali 1876 S. 251.

Auf der entgegengesetzten Seite des Faches, Pult rechts:

1512 (9) Dünnes Blechband aus Blafsgold.

Die aus Stempeln geschlagenen Reliefs stellen Vogelgestalten mit Frauenköpfen und ausgebreiteten Flügeln dar. Der Stil ist derselbe wie der der vorher erwähnten Schmuckstücke.

Monumenti d. Inst. X T. XXXIa, 5. Vgl. Langbehn Flügelgestalten S. 82.

1513 (16. 17) Zwei silberne Fibeln.

Die beiden Fibeln sind von etwas verwickeltem, aber zweckmäßigem Bau. Sie bestehen aus zwei Teilen: der eine trägt

nach auswärts drei griffartige Ansätze, nach einwärts zwei lange Nadeln, welche durch die beiden zu befestigenden Gewandstücke durchgestoßen werden; der andere hat nach auswärts ebenfalls drei gekrümmte Ausläufer, von denen die zwei seitlichen hohl sind und dazu dienen, die beiden Nadeln des andern Teils in sich aufzunehmen. Mittels der an der untern Seite befindlichen, figürlich geschmückten Ösen und Heftel werden dann beide Teile fest verbunden. Da die Stücke beim Funde ein Ganzes bildeten, so blieb ihre Bestimmung anfangs ein Rätsel, bis eines der Exemplare zufällig zerbrach und so das innere Gefüge klar wurde. Die Stäbe der Fibel tragen bei dem einen Exemplare die Rundfiguren geflügelter Sphinxen, bei dem andern Löwen mit doppeltem Menschenkopf; diese sind reich mit Goldkugeln ornamentiert. Einen im wesentlichen übereinstimmenden Bau scheint die in der Odyssee (XIX, 225) beschriebene goldene Fibel des Odysseus gehabt zu haben.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI, 6 u. 7. Annali 1879. T. C, 9 S. 15 f. Vgl. Annali 1876 S. 249 f. Helbig Homer. Epos² S. 277 f. Langbehn Flügelgestalten S. 82. Fontenay Les bijoux S. 326.

1514 (18) Fragmente kleiner Tiere aus Silber.

Vielleicht von einem ähnlichen Schmuckstück wie n. 1507.

Auf der dem Fenster zugekehrten Seite:

1515 (20) Zweihenkliger Becher aus Blaufgold.

Am obern Ansatz der Henkel ist je ein Paar kleiner sitzender Sphinxen aufgelöthet.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI a, 6. Vgl. Bullet. 1876 S. 124.

1516 (23) Krater aus Silber mit vergoldeter Außenseite.

An dem oberen Rande des Kraters sind sechs Schlangenvorderleiber (aus Silber, das mit Goldblech überzogen ist) als Griffhenkel angebracht. Das Gefäß ist an Rumpf und Boden mit Reliefdarstellungen in ägyptisierendem Stil bedeckt. Oben, wo die Griffe ansitzen, läuft ein Streifen von Gänsen, die nächsten beiden Zonen zeigen Züge von Fußsoldaten, Reitern und Wagen. Im vierten Streifen sehen wir Löwenkämpfe und Bilder des Landlebens: ein Mann in ägyptischem Kostüm bedroht einen aufrecht stehenden Löwen mit dem Schwerte, gegen den gleichzeitig ein Hund anspringt, eine individualisierende Veränderung des vorderasiatischen wappenartigen Schemas; zwei Löwen fallen einen Stier an, während ein hinwegsprengender Reiter sich auf seinem Pferde umdreht, um Pfeile gegen sie zu senden; eine Frau pflückt Trauben von einer Rebe, die sich zwischen zwei Palmen schlingt,

ein Mann lockert die Erde rings um den Palmstamm, daneben weiden ein paar Pferde; ein Jäger bringt auf einem Tragholz seine Beute heim; links grasen zwischen einer Palme und einem Papyrusstengel drei Rinder. Das von diesem Frieze eingeschlossene Medaillon des Bodens zeigt einen Löwen, der triumphierend seine Tatzen auf den Leib eines Menschen setzt; darüber schwebt ein Sperber. In der Vereinigung von kriegesischen Szenen mit solchen des Landlebens hat das Gefäß interessante Berührungspunkte mit dem homerischen Schild des Achilles, zu dem die verwandten Silberschalen auch sonst mancherlei Analogieen bieten. Die Vermutung, daß an dem Fabriksort dieser Schalen griechischer Einfluß sich geltend gemacht habe (vgl. S. 382), drängt sich bei diesem Stück besonders lebhaft auf.

Monumenti d. Inst. X T. XXXIII. Vgl. *Annali* 1876 S. 252f. Im allgemeinen vgl. die Litteratur über diese Silberschalen S. 382.

1517 (24) Tiefe vergoldete Silberschale.

Die Innenseite der Schale ist mit zwei Reliefstreifen von Stieren und Pferden, Vögeln und Bäumen geschmückt.

Monumenti d. Instit. XI T. II, 8. *Annali* 1879 S. 11.

1518 (25) Flache vergoldete Silberschale mit Reliefs an der Innenseite.

In der Mitte ist ein medaillonartiges Feld, das von einem Kreis von Granatäpfeln umgeben ist, dann folgen zwei Streifen mit Darstellungen, die ausfen von einer schuppigen Schlange, dem ägyptischen Symbol der Weltordnung, ringförmig umgeben sind. Im Innenbild sehen wir links einen nackten langhaarigen Mann mit Händen und Armen an einen Stamm gefesselt; vor ihm schreitet ein Krieger im ägyptischen Kostüm gewaltig aus (in dem Schema, in dem der siegreiche Ägypterkönig dargestellt zu werden pflegt), indem er mit der Lanze einen vor ihm entfliehenden Mann zu durchbohren scheint; dieser wird außerdem von einem Schakal an der rechten Ferse gezerzt. In dem kleinen unteren Abschnitte des Kreises sehen wir eine nackte Figur, die auf dem Boden hinzukriechen scheint und ebenfalls von einem schakalartigen Hunde an der linken Ferse gepackt wird. Man hat den Sieger auf Horus, den Sohn der Isis und Rächer des Osiris, der die Scharen des Set-Typhon, des Geistes der Finsternis, besiegt, den Gefesselten auf Typhon selbst, den Schakal auf Anubis (den treuen Gefährten des Horus), der mit diesem Symbol bezeichnet zu werden pflegt, gedeutet.

Die zunächstfolgende Zone wird durch acht Pferde ausgefüllt, über deren jedem zwei Vögel fliegen. Von größerem Interesse

ist die zweite breitere Zone, auf der in einer Reihe von zusammenhängenden Einzelszenen (in deutlicher Abhängigkeit von Motiven der assyrischen Kunst) die Erlebnisse eines mythischen Helden dargestellt sind. In der ersten Scene fährt aus der durch zwei Türme charakterisierten Stadtmauer ein zweispänniger Wagen, auf dem neben dem Lenker, der vorgebeugt die Pferde antreibt, ein mit Streitaxt bewehrter Mann im Typus der assyrischen Könige steht, von einem Sonnenschirm geschützt; an dem Wagen ist seitlich ein Köcher befestigt. In der zweiten Scene ist der Lenker allein auf dem Wagen, der Halt gemacht hat; der König ist abgestiegen, hinter einem Baume knieend zielt er mit seinem Bogen auf einen Hirsch, der vor ihm auf einem Hügel steht. In der dritten Scene verfolgt der König auf dem Hügel das tödtlich verwundete Tier, aus dessen Brust Blut niederströmt. Die vierte Scene spielt in einem Walde, in dem besonders eine große Palme hervortritt; neben dem Wagen stehen die ausgespannten Pferde und werden vom Lenker aus einer dreibeinigen Krippe gefüttert; der Jäger ist damit beschäftigt, den an einem Baum aufgehängten Hirsch, dem der Kopf bereits abgeschnitten ist, auszuweiden. In der fünften Scene sitzt der König unter dem Schutze seines Sonnenschirmes auf einem Sessel und bringt vor dem Mahle ein Opfer dar; vor ihm steht ein Altar, auf dem ein Mischgefäß und ein Schöpflöffel sichtbar sind, und daneben ein zweiter größerer Altar, von dem der Rauch eines Brandopfers (eben von jenem getötenen Hirsche) emporsteigt, oben schweben der Mond und die geflügelte Sonnenscheibe — die Gottheiten, denen das Opfer gilt. Links wird das Bild durch einen baumbestandenen Hügel begrenzt, auf dem ein laufender Hase und ein weidender Hirsch sichtbar sind; in seinem untern Teil befindet sich eine Höhle, aus deren Öffnung neben dem Altar der große Kopf eines lauernenden Riesenaffen mit weit vorgestreckter Zunge (?) hervorkommt. In der sechsten Scene sehen wir den behaarten menschenähnlichen Affen (der uns die Schilderungen, die die Alten von den monströsen Bewohnern Innerafrikas hinterlassen haben, ins Gedächtnis ruft) in drohender Stellung mit einem Steine in der einen, einem Aste in der andern Hand; darüber aber schwebt eine geflügelte Gottheit (vielleicht die Mondgöttin Astarte), welche den in kleinstem Maßstab dargestellten Wagen mit seinen Insassen über die staubende StraÙe emporhebt. Der Zusammenhang ist klar: bei der Weiterfahrt hatte der Gorillaaffe einen hinterlistigen Angriff auf den König gemacht, die Gottheit aber hat ihren frommen Schützling in die Lüfte entrückt. In der siebenten Scene sehen wir den Wagen wieder auf der Erde; von dem unvorhergesehenen Überfall gerettet, jagt nun der König mit angelegtem Bogen dem

Ungeheuer nach, schon haben die Pferde es eingeholt und zu Boden geworfen. In der achten Scene ist der Jäger, über dem ein Sperber schwebt, vom Wagen gestiegen und giebt dem Ungeheuer, das sich nicht mehr zu wehren vermag, mit dem Beile den Todesstreich. In der neunten Scene kehrt der Held in die Stadt zurück; die turmgekrönte Stadtmauer bildet so den Anfangs- und Endpunkt der bildlichen Geschichte. Eine jetzt in New-York befindliche Schale mit ganz übereinstimmenden Darstellungen wurde auf Cypern in Kurion gefunden. Es wird dadurch wahrscheinlich, daß hier eine bestimmte Legende aus assyrischem oder phönikisch-kyprischem Kreise vorliegt; ob wir freilich in dem Helden der Geschichte, wie neuerdings vermutet wurde, Kinyras, den mythischen Priesterkönig Cypers erkennen dürfen, muß mehr als zweifelhaft bleiben.

Monumenti d. Instit. X T. 31, 1. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 759 n. 543. Vgl. Bullet. d. Instit. 1876 S. 126 ff. Annali 1876 S. 226, 269, 276 ff. (Fabiani). Helbig Homer. Epos² S. 22 Fig. 1. Clermont-Ganneau Études d'archéologie orientale, l'imaginerie phénicienne et la mythologie iconologique chez les Grecs Paris 1880 (Journal asiatique 1878 S. 232 ff., 444 ff.). American Journal of Archaeology III S. 322 ff. (Marquand).

1519 (26) Fragmentierte flache Silberschale, mit Reliefs an der Innenseite.

In dem Schmucke dieser Schalen tritt die Nachahmung ägyptischer Vorbilder wie in der Wahl der Bilder, so auch besonders deutlich in den Hieroglyphenbändern zu Tage, die als Grundlinie und Umfassung des Innenmedaillons, sowie als Rahmen des äußern Frieses dienen. Wie aber die ägyptischen Kunsttypen vielfach aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und verändert sind, so sind auch die Zeichen der Bilderschrift rein ornamental, ohne Rücksicht auf ihren Wortsinn nebeneinandergestellt. Die Formen der Hieroglyphen scheinen der zur Zeit der 26. Dynastie (660—527) in Ägypten üblichen Schriftweise entlehnt zu sein.

Das Innenbild zeigt den bekannten Typus des ägyptischen Pharaos, der über seine Feinde triumphiert. Der König (oder Osiris selbst?), zwischen dessen Beinen ein Löwe schreitet (Zeichen der Macht), schwingt mit der Rechten das Beil, während er mit der Linken, die Bogen und Pfeile hält, die vor ihm knieenden Feinde (drei Köpfe sind sichtbar) bei den Haaren gefaßt hat; über ihm schwebt ein Sperber mit einer Straußenfeder in der Krallen (Symbol der Gerechtigkeit), der leere Raum des Kreisfläches darüber ist mit Hieroglyphenkartouchen ausgefüllt. Rechts steht der sperberköpfige Ammon-Ra (Horus), der dem König eine Feder oder Palme als Siegeszeichen reicht. Links hinter dem König steht ein bärtiger Mann (Anubis?); er trägt im rechten Arm einen

Leichnam, mit der Linken, die eine Art Palmenfächer hält, schleppt er einen zweiten Krieger herbei. Im Kreisabschnitt unter dem Hieroglyphenstreifen, auf dem diese Gruppe aufsteht, sieht man eine liegende Figur in zusammengekrümmter Haltung, wohl ein besiegter Feind wie auf n. 1518.

Rings um das Innenbild läuft ein Fries von Bildern, die der Osirissage entlehnt sind. Zwischen vier Lotosbüschen, in deren Mitte jedesmal die das Horuskind säugende Isis sichtbar ist, schwimmen vier Kähne, von denen einer nur zum kleinen Teil erhalten ist; auf dem einen ist Osiris zwischen zwei Horusfiguren mit Sonnenscheibe und Uräus dargestellt, auf dem andern der von dem heiligen Scarabäus getragene Sonnendiskus zwischen zwei Figuren des Harpokrates (d. h. des jugendlichen Horus), der auf einer Lotosblume sitzt, eine Geißel in Händen hält und nach Art der Kinder an seinem Finger saugt; ähnliche Gruppen tragen die beiden andern Kähne. Besonders hervorzuheben ist noch die im Innenbild über dem Flügel des Sperbers angebrachte phönikische Inschrift. *Esmunjai ben Asto* lauten die winzigen Buchstaben, die den Namen des Verfertigers (oder des Besitzers?) der Schale nennen. Damit ist der Beweis geliefert, daß die Schale aus phönikischen Händen in den Besitz der pränestiner Dynasten kam und ein wichtiger Fingerzeig für die Herkunft der ganzen Klasse gegeben (s. S. 381).

Monumenti d. Instit. X T. XXXII, 1. Annali 1876 S. 258. 266 ff. (Fabiani). Notizie degli scavi 1876 T. II. Gazette archéologique 1877 T. V (S. 18). Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 97 n. 36 (S. 773). Corpus inscript. Semiticarum fasc. III T. XXXVI n. 164. Vgl. Ann. d. Inst. 1876 S. 203 ff. (Helbig), 266 ff. (Fabiani). Helbig Homer. Epos² S. 23. Sehr nahe verwandt ist eine in Salerno gefundene Schale: Monum. d. Inst. IX T. 44, 1.

1520 (27) Feiner eiserner Dolch.

Der Griff ist mit Bernstein inkrustiert, auf dem ein Schachbrettmuster aus Silber aufgelegt ist. Daneben liegt die untere Hälfte der zugehörigen silbernen Scheide.

Monum. d. Instit. X T. 31. 4. Bullet. di paletnologia ital. IX T. 3, 11 S. 101 (Pigorini). Zeitschr. f. Ethnologie 1890 S. 19 (Undset).

1521 (28) Eiserner Dolch in silberner Scheide (das obere Stück des Griffes fehlt).

Die silberne Scheide ist beiderseits mit zwei Reihen getriebener Relieffiguren geschmückt. Von der einen Seite sind nur wenige Reste von Tierfiguren erhalten. Auf der andern erkennt man in der obern Reihe Pferde (?), Ochsen, einen rücklings niedergesunkenen Mann, der sich mit dem Schwerte gegen einen Löwen verteidigt, in der untern Reihe Hirsche, auf die ein

knieender Bogenschütze Jagd macht, ferner einen Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen, der im linken Arm einen Ast schwingt. Auch diese Motive weisen deutlich in einen nichtsemitischen Kulturkreis und haben ihre nächsten Parallelen in kleinasiatischen (rhodischen) Denkmälern.

Monumenti d. Instit. X T. XXXI, 5. Vgl. Bullet. 1876 S. 123. Annali 1876 S. 249.

An der der Rückwand des Zimmers zugekehrten Seite links:
 1522 (31) **Bügel förmiger Bronzehenkel mit silberüberzogenen Reliefs.**

An der Außenseite sind in breitem und flüchtigem Stil Löwen und Menschen in verschiedenen Gruppierungen dargestellt, auch ein paar aufrecht stehende Pferde, die wappenartig zu beiden Seiten eines stilisierten assyrischen Baumes einander gegenübergestellt sind. Die Innenseite dagegen zeigt in der feinen Ausführung der Goldbleche (S. 438f.) in der Mitte eine Reihe von Löwen, außen eine im Rechteck umlaufende Reihe von Pferden, das Ganze von einem Flechtband eingeschlossen. Die Einzelheiten sind durch die starke Oxydierung unkenntlich geworden. Der Bügel mag von einem Gerät nach Art von n. 1313 herrühren.

Monumenti d. Instit. XI T. II, 9. Vgl. Annali 1871 S. 11. Caro de art. vascul. antiquiss. S. 4.

Auf der dem Fenster zugekehrten Seite:

1523 (38) **Schale aus blauem Glas.**

Abgesehen von den bunten Smaltgläsern ist diese Schale, die innerhalb der Silberschale n. 1519 sich befand, wohl das älteste auf italischem Boden gefundene Glasgefäß.

Auf der dem Eingang zugekehrten Seite:

1524 (45—53) **Belegplatten aus Elfenbein mit Reliefs.**

Die Reliefs dieser Platten, die noch Spuren von Farben und von Vergoldung zeigen, geben fast durchweg ägyptische Motive in einem breiten, lockeren Stil wieder. Die Kunst, mit Elfenbein zu inkrustieren, war im semitischen Orient seit den ältesten Zeiten heimisch. Sie ist von da schon früh nach dem südlichen Kleinasien übertragen worden. So muß auch bei diesen Platten noch unentschieden bleiben, ob sie als Werke phönikischer Kunst oder aber als Erzeugnisse einer unter ägyptischem Einfluß stehenden Werkstatt des griechischen Ostens zu gelten haben.

Das Stück n. 45, das vielleicht von der Scheide eines Messers oder Dolches herrührt, zeigt eine ägyptische Barke mit je einem

Ruderer auf dem Vorder- und Hinterteil; eine rechtshin sitzende männliche Gestalt ist offenbar eine Gottheit, vor ihr steht ein niedriger Altartisch, dem zwei Frauen, die erste mit einem undeutlichen Gegenstand, die zweite mit Napf und Krug, nahen. Weiter rechts steht auf hohem Untersatz ein großer Mischkrug, dahinter eine dritte Frau, ebenfalls adorierend.

Die Fragmente 46—48 mit Figuren von Kriegern, Musikanten, Reitern und Streitwagen mögen einer Kasette angehört haben. Dazu kommen noch (auf dem Mittelpult) kleinere Fragmente (n. 53) mit Lotosblüten in ägyptischer Stilisierung, Volutenfragmente und zwei Flügel mit Resten blauen Emails (n. 51).

Monumenti d. Inst. X T. XXXI, 3. XI T. II 1—6. Vgl. Bull. 1876 S. 124. Annali 1879 S. 6f. (Helbig). Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 858. Fernique Etude sur Préneste S. 178. Jahrb. d. d. arch. Instit. XIII S. 43 (v. Bissing).

An der dem Ausgang zugekehrten Seite, rechts:

1525 Einige Vasenscherben mit geometrischen Mustern.

Diese Fragmente rühren, wie ihre Technik erweist, von einem Gefäße (Skyphos?) her, das der ältesten in italischen Funden nachweisbaren Vasengattung sicher griechischer Fabrik angehört. Sie sind daher von besonderem Wert für die Zeitbestimmung des Grabes Bernardini. Wenn auch die Fragmente nicht auf dem Boden des Grabes, sondern in der darüber befindlichen Schuttschicht gefunden worden sein sollen, so scheint doch bei der Art, wie dieser Grabschutt entstanden ist (vgl. S. 437), die Meinung, daß die Scherben erst in einer späteren Epoche in den Schutt gelangt seien, nicht stichhaltig.

Vgl. Ann. d. Instit. 1885 S. 81¹ (Undset). Bull. d. commiss. arch. comun. di Roma XXVI S. 208 (Pinza).

In dem obern Fach.

An der dem Eingang zugekehrten Seite, links:

1526 (72) Bronzekessel auf einem Dreifuß aus Bronze und Eisen.

Aus den drei Bronzefüßen (zweispaltige Hufe mit Afterklaue) steigen je drei Eisenstäbe (je ein gerader und zwei auswärts gebogene) empor. Der Bronzekessel ist an die obern Endigungen der geraden Stäbe angelöthet und trägt unten noch die Spur einer jetzt fehlenden eisernen Mittelstütze; vor den Ansatzstellen der geraden Fußstäbe am Kessel ist ein aufrecht stehender Hund aus Bronze, über den Verbindungspunkten der seitlichen Stäbe eine nackte Menschengestalt mit langem Haar und Satyrohren angebracht, die die Hände auf den Kesselrand legt und in das Innere des Gefäßes blickt. Diese Figuren, die an den Kesseln

angenagelt sind, verraten eine durchaus primitive Kunst; sie sind vielleicht in Mittelitalien selbst, aber zweifellos nach ostgriechischem Vorbild gefertigt.

Monumenti d. Instit. X T. 31 a, 2. Annali 1879 T. C, 8. Vgl. Annali 1876 S. 250; 1879 S. 15 (Helbig). Olympia IV S. 127 (Furtwängler). Monum. ant. del Lincei VII S. 312 (Savignoni).

Rechts daneben:

1527 (74) Schalenartiger Bronzekessel.

Seine Henkel sind in der Mitte mit einer Lotosblüte, an der Seite mit Ochsenköpfen verziert.

Monumenti d. Instit. X T. XXXII, 4. Über ähnliche Henkel vgl. Olympia IV S. 146 (Furtwaengler).

An der dem Fenster zugekehrten Seite:

1528 Bronzehülsen und Figuren tektonischer Verwendung.

Die zwei übereinstimmenden Bronzehülsen, die innen mit Holz gefüllt, außen mit primitiven (bekleideten) Menschengestalten und kleinen Tieren verziert sind, werden Bestandteile eines hölzernen Bettes (oder eines Wagens?) gebildet haben. Die Menschenfiguren mit eigentümlichem Kopfschmuck (Lotos?), der auf tektonische Verwendung und orientalische Herkunft der Typen weist, und die daneben liegenden Tierprotomen, die ebenfalls mit Holz gefüttert sind, mögen ebenso wie die Figur der liegenden Löwen (?) von einem ähnlichen Gerät (etwa von einem fahrbaren Räucherbecken wie n. 1313?) herrühren.

Monum. d. Instit. X J. 31 a, 8—11 T. 32, 2. Vgl. Bulletino 1876 S. 123 f. 130. Annali 1876 S. 252.

1529 Zwei Feuerböcke (Untersätze zum Tragen des Rostes, craticula).

Annali d. Inst. 1879 T. CD, 4. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 1557. Mitteil. d. prähist. Kommission d. Wiener Akademie I (1893) S. 116 (Hörnes). Vgl. oben S. 366 n. 1351.

1530 Niederer Kessel auf drei angenieteten streifenartigen Beinen.

Annali d. Instit. 1879 T. CD, 7.

In der Mitte:

1531 (81) Untersatz aus Bronzeblech.

Das kegelstumpffartige Bronzeblech ist mit vier auf den Hinterbeinen aufgerichteten, springenden Flügeltieren in orientalisierendem Stil verziert. Es trägt als Bekrönung eine Art Blätter-

kapital, dessen beckenartig aufgebogene Ränder die Meinung erweckt haben, daß es zur Aufnahme von Brenn- oder Leuchtmaterial gedient habe. Wir haben aber in dem Gerät vielmehr einen Untersatz ähnlich dem im Museo Gregoriano (S. 404) zu erkennen, vielleicht den Untersatz des im unteren Fach befindlichen Kessels n. 1532. Solche »Hypothemata« kennen wir aus asiatischer sowohl wie aus altgriechischer Kunstübung des achten und siebenten Jahrhunderts; ob das Pränestiner Exemplar importiert oder nach griechischen Vorbildern auf italischem Boden verfertigt ist, wird sich kaum entscheiden lassen.

Monumenti d. Instit. XI T. 2, 7. Vgl. Annali d. Instit. 1879 S. 9 (Helbig). Ähnliche Kapitäle wurden bei Marion (Polis tis Chrysokou) auf Cypern und bei den deutschen Ausgrabungen in Olympia gefunden. Vgl. Olympia IV T. 68, 810 S. 125 (Furtwaengler).

Im unteren Fach.

1532 Trümmerhafter Kessel aus gehämmelter Bronze.

An zwei gegenüberliegenden Stellen des oberen Randes ist je ein menschliches Brustbild (aus gegossener Bronze) mittels Stiften angenagelt, an dem in unorganischer Weise die Flügel und der Schwanz eines Vogels ansitzen; die Ösen an ihrem Rücken dienten zum Durchziehen von Ketten oder Stricken, an denen der Kessel aufgehängt werden sollte. Zwischen diesen Büsten saßen ursprünglich sechs Greifenprotomen — fünf sind noch mehr oder weniger vollständig erhalten — mit nach auswärts gekehrten Köpfen. Sie bestehen aus Bronzeblech, das über einem Holzmodell gehämmert und dann mit einer Masse ausgefüllt worden ist, und haben eingesetzte Augen aus weißem und dunkelblauem Smalt. Die Bildung der Köpfe entspricht dem ältesten innerhalb des ostgriechischen Kunsthandwerks üblichen Greifentypus. Aber auch für die Kesselform selbst und die ganze Art der Dekoration sind, wie uns die litterarische Überlieferung und die Fundthatsachen lehren, die Analogieen in dem ionischen (und dem von diesem beeinflussten argivischem) Kunsthandwerk des siebenten und sechsten Jahrhunderts zu suchen.

Monumenti d. Instit. XI T. 2, 10. Vgl. Annali 1879 S. 12. Ähnliche Flügelbüsten aus Olympia: Archäol. Zeit. 1879 T. 15. Olympia IV T. 44, 783 ff. S. 115 ff. (Furtwaengler). Ähnliche Greifenköpfe ebenda T. 45, 792 ff. Ein ähnlicher Kessel mit Untersatz aus einem Grabtumulus von La Garenne bei Châtillon sur Seine in Burgund vgl. Olympia IV S. 114 f., wo die übrige Litteratur angegeben ist.

Rechts daneben:

1533 Fragmente eines großen Bronzeschildes.

Der Schild gehört zu derselben Gattung, wie die aus dem Grabe Regulini-Galassi stammenden (vgl. oben n. 1337 u. 1420),

aufser den üblichen geometrischen Ornamenten zeigt er auch eine Reihe primitiv gezeichneter menschlicher Figuren.

Es wurden aufser diesem Schild in dem Grabe noch drei geometrisch verzierte Schilde gefunden. Vgl. *Bulletino* 1876 S. 124 u. 130.

Aufserdem sind in allen drei Fächern noch zahlreiche Bruchstücke von Waffen und Geräten, einige bemerkenswerte Bronze-Henkel, die zum Teil mit Figuren verziert sind, endlich auch Fragmente von grünglasierten Gefäßen.

Monum. d. Instit. X T. XXXII, 5—7. *Annali* 1879 T. C. Vgl. *Bulletino* 1876 S. 129.

Nachträge.

I. Band.

N. 47 Angebliche Büste des Lepidus. Einen etwas ausführlicheren Auszug aus seiner Abhandlung über die Büstenformen hat Bieńkowski in der *Revue archéologique* 1895 II p. 293—297 gegeben.

N. 82 Torso einer Apollonstatue. Er ist von S. Reinach *répertoire* II 1 p. 173 n. 2 publiziert und bereits von ihm richtig auf Apoll gedeutet worden.

N. 130 Torso vom Belvedere. Der in der Litteraturangabe erwähnte Aufsatz von Petersen, der mir nur durch einen Auszug bekannt war, ist nunmehr in der Festschrift für O. Benndorf p. 129 ff. erschienen. Petersen bringt p. 135—137 gewichtige Gründe bei, welche gegen die Deutung des Torso auf Polyphemos sprechen. In einem Nachtrage (p. 138) veröffentlicht und bespricht er eine auf einem pompeianischen Wandgemälde (Sogliano 473) dargestellte Heraklesfigur, die durch ein plastisches Vorbild bestimmt zu sein scheint und deren Haltung, abgesehen davon, daß die Hände vertauscht sind, der für den Torso vermuteten entspricht. — Über Reproduktionen des Torso aus dem sechzehnten Jahrhundert: *Archivio storico dell' arte* IV (1891) p. 476—478; *l'arte* I (1898) p. 497.

N. 156 Laokoon. Für die Beurteilung der kleinen Basen mit Künstlerinschriften der Söhne des Agesandros, die von mir p. 96 erwähnt wurden, ist ein zu Rom gefundenes Köpfchen des Laokoon wichtig, dessen Stil auf die Zeit der Antonine deutet und das in den *Röm. Mittheilungen* XIII (1898) T. VI p. 147—149 veröffentlicht ist. Es beweist auf das schlagendste, daß nach dem Tode der rhodischen Künstler verkleinerte Kopieen von Werken derselben hergestellt wurden.

N. 208 Weibliche Statuette als Urania ergänzt. Nach Furtwaengler in den *Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland* 103 p. 8 hat der am Kopfe der Musen an-

gebrachte Federschmuck mit dem Siege über die Sirenen nichts zu thun, sondern ist ein alexandrinisches Motiv, nachgebildet der Feder des Toth und der Ma. Vgl. Jahrbuch d. arch. Inst. XIII (1898) p. 178—183, arch. Anz. p. 241.

N. 204, 205 Poseidippos und ein anderer Dichter. Über die *μυρίσχοι* vgl. Jahrbuch XIII, arch. Anz. 1898 p. 230—234.

N. 330 Hochrelief, Dreifufs. Vgl. Festschrift für O. Bendorff p. 129—135.

N. 462—464 Tabulae iliacaе. Vgl. Jahrbuch XIII, arch. Anz. 1898 p. 228—230. Diese Tafeln werden hier zu antiken, illustrierten Ausgaben der betreffenden Gedichte in Beziehung gesetzt.

N. 532 Ein Knabe mit einer Gans ringend. Traube hat die Stelle des Plinius (n. h. XXXIV 84), welche sich auf den die Gans würgenden Knaben des Boëthos bezieht, im Hermes XXXIII (1898) p. 347—349 behandelt. Er konjiziert *infans (ampl)exando anserem strangulat*.

N. 603 Statuette einer jugendlichen Heilgöttin. S. Reinach hat in der Revue arch. 1898 I pl. V p. 161—166 eine im Museum von Compiègne befindliche Statue veröffentlicht, welche, falls die auf der Plinthe eingemeißelte Inschrift antik ist, Korinna darstellt, und erkennt darin eine Kopie nach der Statue, die von Tatianus dem Silanion zugeschrieben wird.

II. Band.

In dem Hofe des Thermenmuseums sind, während der Druck dieses Bandes im Gange war, provisorisch verschiedene Relief-fragmente aufgestellt worden, die zu der Dekoration der Ara Pacis (vgl. n. 159) gehörten und sich vormals im Palazzo Fiano befanden. Das Hauptstück zeigt auf der Vorderseite ein Schweineopfer, von dem man annimmt, daß es der Göttin Tellus dargebracht werde, auf der Rückseite einen Stierschädel und eine von demselben ausgehende Guirlande.

Mon. dell' Inst. XI 36 n. 3, 3a; Ann. 1881 p. 305, p. 324 n. 3, 3a. Vgl. Röm. Mittheilungen X (1895) p. 140—141.

N. 1113 Faustkämpfer. Wunderer macht im Philologus LVII (n. F. XI) p. 649—650 einen, wie mir scheint, vergeblichen Versuch, seine Ansicht, daß Kleitomachos dargestellt sei (ebenda p. 1—6), zu vertheidigen. Ich ersehe aus diesem Aufsätze, daß Rofsbach in den mir augenblicklich unzugänglichen Verhandlungen der 44. Philologenversammlung p. 87 die Statue auf den König der Bebryker Amykos gedeutet hat, der Polydeukes zum Faustkampfe herausforderte und von ihm erschlagen wurde.

Vergleichende Tabelle der Nummern der ersten und der zweiten Ausgabe.

1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.
1—26 —	1—26	65 —	66	100 —	101
27 —	28	66 —	68	101 —	102
28 —	29	67 —	262	102, 103 —	103, 104
29 —	30	68 —	69	104 —	105
30 —	31	69 —	70	105 —	106
31 —	32	70 —	71	106 —	107
32 —	33	71 —	72	107 —	108
33 —	34	72 —	73	108 —	109
34 —	35	73 —	74	109 —	110
35 —	36	74 —	75	110 —	111
36 —	37	75 —	76	111 —	112
37 —	38	76 —	77	112 —	113
38 —	39	77 —	78	113 —	114
39 —	40	78 —	79	114 —	115
40 —	41	79 —	81	115 —	116
41—45 —	42—46	80 —	82	116 —	117
46 —	47	81 —	83	117 —	118
47 —	48	82 —	84	118 —	120
48 —	49	83 —	84 a	119 —	121
49 —	50	84 —	85	120 —	122
50 —	51	85 —	86	121 —	123
51 —	52	86 —	87	122 —	124
52 —	53	87 —	88	123 —	125
53 —	54	88 —	89	124 —	126
54 —	55	89 —	90	125 —	127
55 —	56	90 —	91	126 —	129
56 —	57	91 —	92	127 —	130
57 —	58	92 —	93	128 —	131
58 —	59	93 —	94	129 —	132
59 —	60	94 —	95	130 —	133
60 —	61	95 —	96	131 —	134
61 —	62	96 —	97	132 —	135
62 —	63	97 —	98	133 —	136
63 —	64	98 —	99	134 —	137
64 —	65	99 —	100	135 —	138

NUMMERNVERGLEICH DER BEIDEN AUSGABEN. 453

1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.
136	—	139	187	—	193
137	—	140	188	—	194
138	—	141	189	—	195
139	—	142	190	—	196
140, 141	—	143, 144	191	—	197
142	—	145	192	—	198
143	—	146	193	—	199
144	—	162	194	—	200
145	—	147	195	—	201
146	—	148	196	—	202
147	—	149	197	—	203
148	—	150	198, 199	—	204, 205
149	—	152	200	—	206
150	—	153	201	—	207
151, 152	—	154, 155	202	—	208
153	—	156	203	—	209
153a	—	158	204	—	210
154	—	159	205	—	211
155	—	160	206	—	212
156	—	161	207	—	213
157	—	163	208	—	214
158	—	164	209	—	215
159	—	165	210, 211	—	216, 217
160	—	166	212	—	218
161, 162	—	167, 168	213	—	219
163	—	169	214	—	220
164	—	170	215	—	222
165	—	171	216	—	223
166	—	172	217	—	224
167	—	173	218	—	225
168	—	174	219	—	226
169	—	175	220	—	227
170	—	176	221	—	228
171	—	177	222	—	229
172	—	178	223	—	230
173	—	179	224	—	231
174	—	180	225	—	232
175	—	181	226	—	233
176	—	182	227	—	234
177	—	183	228	—	235
178	—	184	229, 230	—	236, 237
179	—	185	231	—	238
180	—	186	232	—	239
181	—	187	233	—	240
182	—	188	234	—	241
183	—	189	235	—	242
184	—	190	236	—	243
185	—	191	237	—	244
186	—	192	238	—	246
				239	—
				240	—
				241	—
				242	—
				243	—
				244	—
				245	—
				246	—
				247	—
				248	—
				249	—
				250	—
				251	—
				252	—
				253	—
				254	—
				255	—
				256	—
				257	—
				258	—
				259	—
				260	—
				261	—
				263	—
				264	—
				265	—
				266	—
				258	—
				259	—
				260	—
				261	—
				262	—
				263	—
				264	—
				265	—
				266	—
				267	—
				267	—
				268	—
				269	—
				270	—
				271	—
				272	—
				273	—
				267—274	—
				274—281	—
				275	—
				276	—
				277	—
				278	—
				279	—
				280	—
				281	—
				282	—
				283	—
				284	—
				285	—
				286	—
				287	—
				288	—
				289	—
				290	—
				291	—
				292	—
				293	—
				294	—
				295	—
				292, 293	—
				299, 300	—
				301	—
				302	—

454. NUMMERNVERGLEICH DER BEIDEN AUSGABEN.

1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.
296	303	348	356	406	415
297	304	349	357	407	416
298	305	350, 351	358, 359	408	417
299	306	352—359	360—367	409	419
300	307	360	367 a	410	421
301	308	361	368	411	422
302	309	362	369	412	423
303	310	363	370	413	424
304	311	364	371	414	425
305	312	365, 366	372, 373	415	426
306	313	367	374	416	427
307	314	368	375	417	428
308	315	369	376	418	429
309	316	370	377	419	430
310	317	371	378	420	431
311	318	372	379	421	432
312	319	373	380	422	433
313	320	374	381	423	434
314	321	375	382	424	435
315	322	376	383	425	436
316	324	377	384	426	437
317	325	378	385	427	438
318	326	379	386	428	439
319	327	380	387	429	440
320	328	381	388	430	441
321	329	382	389	431	442
322	330	383	390	432	443
323	331	384	391	433	444
324	332	385	392	434	445
325	333	386	402	435	446
326	334	387	393	436	447
327	335	388	394	437	448
328	336	389	395	438	449
329	337	390	396	439	450
330	338	391	397	440	451
331	339	392	398	441	452
332	340	393	399	442	453
333	341	394	400	443	454
334	342	395	401	444	455
335	343	396	403	445	456
336—338	344—346	397	404	446	457
339	347	397 a	405	447	458
340	348	398	406	448	459
341	349	398 a	407	449	460
342	350	399	408	450	461
343, 344	351, 352	400, 401	409, 410	451	462
345	353	402	411	452	465
346	354	403, 404	412, 413	453	466
347	355	405	414	454	467

NUMMERNVERGLEICH DER BEIDEN AUSGABEN. 455

1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.
455	468	514	532	572	594
456	469	515	533	573	595
457	470	516	534	574	596
458	471	517	535	575	597
459—461	472—473	518	536	576	598
462	474	519	537	577	599
463	475	520	538	578	600
464	476	521	539	579	601
465	477	522	540	580	602
466	478	523	541	581	604
467	479	524	543	582	605
468	480	525	544	583	606
469	481	526	545	584	610
470	482	527	546	585	607
471, 472	483, 484	528	547	586	608
473	485	529	548	587	609
474	486	530	549	588	611
475—477	487—489	531	550	589	612
478	490	532	551	590	613
479	491	533	552	591	614
480	493	534	553	592	615
481	494	535, 536	554, 555	593	620
482	496	537	556	594	621
483	497	538	557	595	622
484	498	539	558	596	617
485, 486	499, 499a	540—542	559—561	597	618
488	500	543	562	598	619
489	501	544	563	598a	623
490	502	545, 546	564, 565	599	625
491—493	503—505	547	566	600	626
494	506	548	568	601	627
495	509	549	569	602	628
496	512	550	570	603	629
497	513	551	571	604	630
498	514	552	573	605	631
499	515	553—555	574—576	606	632
500	516	556	577	607	633
501	517	557	578	608	634
502	518	558	579	609	635
503	519	559, 560	580, 581	610	636
504	520	561	582	611	637
505	521	562	583, 584	612	638
506	522	563	585	613	639
507	523	564	586	614	640
508, 509	525, 526	565	587	615	641
510	528	566	588	616	642
511	529	567	589	617	643
512	530	568—570	590—592	618	644
513	531	571	593	619	645

456 NUMMERNVERGLEICH DER BEIDEN AUSGABEN.

1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.
620	—	646	—	725	—
621	—	647	—	726	—
622	—	648	—	727	—
623, 624	—	649, 650	—	728	—
625	—	651	—	729	—
626	—	652	—	730, 731	—
627	—	653	—	732, 733	—
628	—	654	—	734	—
629	—	655	—	735	—
630	—	656	—	736	—
631	—	657	—	737	—
632	—	658	—	738	—
633	—	659	—	739	—
634	—	660	—	740	—
635	—	662	—	741	—
636, 637	—	663, 664	—	742	—
638	—	665	—	743	—
639	—	666	—	744	—
640	—	667	—	745	—
641	—	668	—	746	—
642	—	669	—	747	—
643	—	670	—	748	—
644	—	671	—	749	—
645	—	672	—	750	—
646	—	673	—	751	—
647	—	674	—	752	—
648	—	675	—	753	—
649	—	676	—	754	—
650	—	677	—	755	—
651	—	678	—	756	—
652, 653	—	679, 680	—	757	—
654	—	681	—	758	—
655	—	682	—	759	—
656	—	683	—	760	—
657	—	684	—	761	—
658	—	685	—	762	—
659	—	686	—	763	—
660	—	687	—	764	—
661	—	688	—	765—768	—
662	—	689	—	769	—
664	—	690	—	770	—
665	—	691	—	771	—
666	—	692	—	772	—
667	—	693	—	773	—
668, 669	—	694, 695	—	774	—
670	—	696	—	775	—
671	—	697	—	776	—
672	—	698	—	777	—
673	—	699	—	778	—
		700	—		
		701	—		
		702	—		
		703	—		
		704	—		
		705	—		
		706	—		
		707	—		
		708	—		
		709	—		
		710	—		
		711	—		
		712	—		
		713	—		
		714	—		
		715	—		
		716	—		
		717	—		
		718	—		
		719	—		
		720	—		
		721	—		
		722	—		
		723	—		
		724	—		
		725	—		
		726	—		
		727	—		
		728	—		
		729	—		
		730	—		
		731	—		
		732	—		
		733	—		
		734	—		
		735	—		
		736	—		
		737	—		
		738	—		
		739	—		
		740	—		
		741	—		
		742	—		
		743	—		
		744	—		
		745	—		
		746	—		
		747	—		
		748	—		
		749	—		
		750	—		
		751	—		
		752	—		
		753	—		
		754	—		
		755	—		
		756	—		
		757	—		
		758	—		
		759	—		
		760	—		
		761	—		
		762	—		
		762a	—		
		762b	—		
		763	—		
		764	—		
		765	—		
		766	—		
		767	—		
		768	—		
		769	—		
		770	—		
		771	—		
		772	—		

NUMMERNVERGLEICH DER BEIDEN AUSGABEN. 457

1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.
779	— 828	828	— 879	877	— 928
780, 781	— 829, 830	829	— 880	878	— 929
782	— 831	830	— 881	879	— 930
782a	— 832	831	— 882	880	— 931
783	— 833	832	— 883	881	— 932
784	— 834	833	— 884	882	— 933
785	— 835	834	— 885	883	— 934
786	— 836	835	— 886	884	— 935
787	— 837	836	— 887	885	— 936
788	— 839	837	— 888	886	— 938 a
789	— 840	838	— 889	887	— 938
790	— 841	839	— 890	888—890	— 939—941
791	— 842	840	— 891	891	— 942
792	— 843	841	— 892	892	— 943
793	— 844	842	— 893	893	— 944
794	— 845	843	— 894	894	— 945
795	— 846	844	— 995	895	— 946
796	— 847	845	— 896	896	— 947
797	— 848	846	— 897	897	— 948
798	— 849	847	— 898	898	— 949
799	— 850	848	— 899	899	— 950
800	— 851	849	— 900	900	— 951
801	— 852	850	— 901	901	— 952
802	— 853	851	— 902	902	— 953
803	— 854	852	— 903	903	— 954
804	— 855	853	— 904	904, 905	— 955, 956
805	— 856	854	— 905	906	— 957
806	— 857	855	— 906	907	— 958
807	— 858	856	— 907	908	— 959
808	— 859	857	— 908	909	— 960
809	— 860	858	— 909	910, 911	— 961, 962
810	— 861	859	— 910	912	— 963
811	— 862	860	— 911	913	— 968
812	— 863	861	— 912	914	— 965
813	— 864	862	— 913	915	— 966
814	— 865	863	— 937	916	— 967
815	— 866	864	— 914	917	— 968
816	— 867	865	— 915	918	— 969
817	— 868	866	— 917	919	— 964
818	— 869	867	— 918	920	— 970
819	— 870	868	— 919	921	— 971
820	— 871	869	— 920	922	— 972
821	— 872	870	— 921	923	— 973
822	— 873	871	— 924	924	— 974
823	— 874	872	— 922	925	— 975
824	— 875	873	— 923	926	— 976
825	— 876	874	— 925	927	— 977
826	— 877	875	— 926	928	— 978
827	— 878	876	— 927	929	— 979

458 NUMMERNVERGLEICH DER BEIDEN AUSGABEN.

1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.	1. Ausg.	2. Ausg.
930 —	980	949 —	1000	961 —	1125
931 —	981	950 —	1001	962 —	1127
932 —	982	951 —	1002	963 —	1086
933 —	983	952 —	1003	964 —	1107, 1108,
934 —	984	953 —	1005		1119—1122,
935 —	985	954 —	1006		1124,
936 —	986	955 —	1007		1129—1136,
937 —	987	956 —	1008		1141—1144,
938—945 —	989—996	957 —	1113		1146—1148,
946 —	997	958 —	1114		1151
947 —	998	959 —	1117		
948 —	999	960 —	1063		

Namen- und Sachregister.

In der Regel werden die den Denkmälern gegebenen, durchlaufenden Nummern und nur für die Teile, welche der Nummern entbehren, der Band und die Seitenzahl zitiert. Die Künstlernamen sind kursiv gedruckt.

- Abundantia 821
 Acerra 159, 561, 678, 804, 938 a,
 II p. 201
 Acheloos sogen. 1308
 Acheron 1000
 Achilles 152, 246, 432, 568,
 587, 589, 866
 — auf Vasen 1195, 1203, 1220,
 1223, 1235, 1245, 1287, 1297
 — auf Wandbild 1250
 — sein Schild 463, 464
 — seine Waffen 1082
 Adler 1086
 — als Legionszeichen 5, 939—
 941
 — einen Hasen zerfleischend 648
 — Ganymedes raubend 121, 406,
 1154
 — neben Ganymedes 111, 387,
 404, 825
 — neben Hebe 1155
 — neben Porträtstatuen 312,
 945
 — neben Zeus 1092, 1119
 — vor Prometheus 457, 1099
 Adlerkopf (Thongefäß) II p. 302
 Adlocutio 5
 Admetos 76
 Adonis 1187 angeblich, 210, 264
 — und Aphrodite 698, 1189,
 1417
 — verwundet 995, 1187
 Adorantin, Statue 249, 748
 Aelius Aristides 999
 — angeblich 475
 Aelius Caesar (?) I p. 314 n. 34
 Aeneas, angeblich auf Relief 866
 — auf Vasen 1193, 1278
 — auf Wandbild 1164
 Aeternitas 564
 Affe 1094, 1355, 1513
 Agamemnon 355, 432, 703, 764(?),
 1082, 1250
 Agesandros 156
 ἀγκύλη 928
 Aglibolos 434
 Agorakritos 304
 ἀγορνόν 6
 Agrippa 5, II p. 225
 Agrippina die ältere I p. 313
 n. 10
 — angeblich 468, 756
 — ihr Urnenbehälter 557
 Agrippina die jüngere, ange-
 blich 672
 Ahenobarbus, Cn. Domitius, an-
 geblich 53, 110, 594
 Ahnenbilder 694, 695, 804
 Aias, Sohn des Oileus 957, 1250
 Aias, Sohn des Telamon 246,
 1082
 — auf Vasen 1193, 1220, 1297
 — Wandbild 1250
 Aigeus 889, 1468
 Aigina 1236
 Aegis an der Statue eines Ge-
 nius 577
 — in der Hand des Apoll 164
 Aigisthos 355, 703
 Aineas s. Aeneas

- Aischines 293, 495
 Aischylos (?) 506
 Aisopos 799
 — Vasenbild 1253
 Aithiopier 393, 891
 Aithra 889
 — Vasenbild 1232
 Akanthosblätter unter einer
 Büste 307, 921
 — unter einem Schilde 67, 978
Axai 1000
 Aktaion (?) 9
 Alabaster 223, 449
 Alba longa 1164
 Albaner See 459
 Albinus, Clodius 188, 1061
 Alcámenes, Q. Lollius 804
 Aldobrandinische Hochzeit 1002
 Alexander Balas 1114
 Alexander der Große
 — jugend 137
 — Kopf 546, (?) 739
 — Reiterstatuette 635
 — Statue des Lysipp 1114
 — sein Leichenwagen 396, 1168
 — vor Diogenes 853
 Alexandraia, die dortigen eleu-
 sinischen Mysterien 1168
 Alexandrinische Kunst 48, 107,
 392, 543, 715, 720, 733, 1038,
 1124, 1168, II p. 221
Algardi 412, 413
Alcámenes 35, 67, 91, 338, 514,
 639, 959, 978, 1055
 Alkestis 76
 Alkibiades (?) 93, 273, 284, 336,
 485, 874
 Alkmene 265, 789
 — Vasenbild 1242
 Alkyoneus, Vasenbild 1285
 Alban 1373
 Alphabet (auf Vase) 1356
 Amalasvintha (?) 624, I p. 504
 Amaltheia 529
 Amazone
 — archaische Statuette 616
 — polykletischer Typus, Statue
 33, Kopf 66
 — sich auf den Speer stützend,
 Statuen 22, 515, Kopf 596
 Amazone sich zum Sprunge vor-
 bereitend, Statuen 199, 545
 — und Herakles, Relief 988
 — zwei Krieger überreitend,
 Gruppe 988
 Amazonen in Troia, Relief 963
 — auf Vasen 1237
 — und Greife 1476
 Amazonenschild 574—576
 Amazonenschlacht 530, 1388
 — auf dem Schilde der Parthe-
 nos 83, 622
 Amazonius 574—576
 Ammon s. Zeus Ammon
 Ammon-Ra 1519
 Amor s. Eros
 Amphion 705, 992
 Amphitrite (?) 902, 970
 Amphitryon 265, 266
 Amphoren II p. 279 f.
 — aus Bronze 1323, 1359, 1389
 Amulius 162, 1165
 Amykos 1504, II p. 451
 Anakreon 621
ἀναπαύμεναι 685, 1145
 Anaximandros 1097
 Andromache 963
 Andromeda 469
 Androsphinx 1119, 1146
 Anna Perennis (?) 1164
 Antefixe (Stirnziegel) aus Thon
 I p. 419, II p. 273, 413
ἀνθρον 67
 Anthis Orcivia 431
Antigonos 548
 Antilochos 1000
 Antinoos, Büste 307 (vgl. 971)
 — Relief 818
 — Statuen 302, 653, angeblich
 148, 319, 538
Antiochos (?) 914
 Antiocheia 382
 Antiphates 1000
 Antisthenes 291
 Antonia Drusi I p. 313 n. 8
 Antoninus Pius 778, 779
 — Büsten und Köpfe 126, 305,
 952, 1060, 1149
 — Reliefs 821, angeblich 564,
 565

Antoninus Pius Statuen 122,
762a, 911

Antonius Marcus 41 (vgl. 47)

Antonius Musa (?) 6

Apellas 249

Apelles 260

Aper, T. Statilius 431

Apex 561

Aphrodisias 525, 526, I p. 314
n. 49

Aphrodite (Venus)

Bronzestatuette 720, 1421

Marmorstatuen:

— angeblich 582

— den Schild haltend 882

— im Bade 258

— kapitolinische 466

— knidische s. Praxiteles

— mit Porträtkopf 146

— nach attischem Originale aus
dem 5. Jahrh. 959

— nach dem Bade 573

— von Aphrodisias 1463

Gruppen:

— (?) im Meere 153

— und Ares 514, angeblich 928

— und Eros 744

— Köpfe: 105, 832 (?), 927, 964,
973, 1067

Reliefs: 162 (Basis Casali),

216, 217 (Kandelaberbasis),

151, 599 (neben Helena), 475

(archaisch), 568 (innerhalb

einer Muschel), 698 (mit Ado-

nis), 1189, 800 (?) (archaisch),

813 (?) (auf Seepferd), 938

(Parisurteil), 938a (angeblich

aus dem Meere auftauchend)

Sesselstütze in Form einer

Aphroditefigur 133

Vasen 1239 f., 1263

Wandbilder 1131

Aphrodite-Turan 677

Apollinaris, C. Clodius 158

Apollon

Bronzestatuette 791

Marmorgruppe 429 (als Kind

von Leto getragen)

Apollon

Marmorstatuen:

— in Kitharödentracht 193, 209,
269, 274, 398, 967

— nackt oder halb bekleidet 82
(vgl. II p. 450), 164, 264, 516,
522, 542, 787, 922, 1018, 1069

— Sauroktonos s. Praxiteles

— Stroganoff 164, I p. 501

— vom Belvedere 164, I p. 501

— Mosaik 1155

— Köpfe: 100, 243, 443, 741,
922, 1047

— Reliefs 5 (auf Greif reitend),

76 (Alkestissarkophag), 151

(Statue auf Helenarelieff), 351,

352 (Marsyasmythos), 383, 807

(Dreifufsraub), 385 (mit Zeus

und Pallas), 400, 705 (Nio-

bidensarkophag), 447, 529, 803,

895 (Götterzug), 785 (neben

ländlichem Heiligtum), 789

(kitharspielend R. auf Altar),

822 (mit Artemis und Leto),

965 (von Leto dem Zeus vor-

gestellt)

— seine Attribute 705, 785, I
p. 155

— Typus des Apoll auf Semo
Sancus übertragen 368

— Vasenbilder 1209, 1227, 1229,

1235, 1247, 1278, 1284, 1287

— *Apollonios, Sohn des Nestor*

130

Apoxyomenos 32

Apulische Vasen II p. 287

Ara Pacis 159, II p. 451

Aratos 294, 381, 877

Archemoros 991

Archigallus 433

Ares 689

— Bronzestatue (von Todi) 1382

— Gruppe (mit Aphrodite) 514

— Kopf 497 (?), 658 (?), 1055

— Reliefs 162 (Mars), 216, 217,

266, 447, 1461

— Statuen 411, 745 (?), 928

— Wandbild 1165

— Vasen 1205, 1260

Argo 843, 1504

Argonauten 1504

Argos 843

Ariadne

— Kopf 531, angeblich 544

— Reliefs 185, 196, 220, 568, 810, (?) I p. 420

— Statue (schlafend) 218, angeblich 1011

— Vasenbild 1221

— Wandbild 1000

Arimasp 762b, II p. 275

Aristarchos, angeblich 502

Aristeas 525, 526, I p. 314 n. 49

Aristeides, angeblich 998

Aristides Aelius s. Aelius Aristides

Aristippos 998

Aristodemos 799

Ariston der Koer 641

Aristonikos, Athlet 1118

Aristonophos 641

Aristonothos 641

Aristoteles, angeblich 901, 998

Arkesilaos 422

Armbänder 1406

Arminius, angeblich 494

Arretinische Vasen 1269, II p. 288

Artemis (Diana)

— Basaltstatue (A.(?) auf Hirsch reitend) 667

— Gruppe (A. als Kind von Leto getragen) 429

— Kolossalkopf angeblich 927

— Marmorstatuen 20 (vgl. I p. 500), 38, 256 (römische Dame als A.), 854 (ephesische), 900

— Mosaik 1155

— Reliefs 5 (A. auf Hirsch reitend), 145, 727 (Gigantenkampf), 267 (Meleagrosmythos), 400 (Niobiden), 447, 803, 895 (Götterzug), 699 (Hippolytosmythos), 703 (taurisches Idol), 705, 774 (Niobiden), 822 (mit Apoll und Leto), 845 (A.(?) neben Leto), 954 (A. kurotrophos(?)), 965 (A. als Kind von Leto dem Zeus vorgestellt)

— sog. persische 1264, 1457

Artemis (Diana)

— Vasenbilder 1278

— Attribute d. A. 375, 705

— Heiligtum d. A. 992, 995

Arvalen 227, II p. 207 ff.

Ascanius 1164

Aschenkisten 665, 814—817, 1082, II p. 227, p. 269 f.

Asklepiades 480

Asklepios

— Gruppen (mit Hygieia) 123, 212

— Kopf 1128

— Reliefs 194, 511, 644 (?), 729 (?), 857

— Statuen 6 (?), 975

Askoliasmos 451

Asopos 1236

Aspasia (?) 289, 1029

Astarte 434

Astyanax 963

Atalante 424, 512, 578, 582, 1204, 1344

Ate 512

Athena s. Pallas

Athena Hygieia 161, 216, 217

Athena Parthenos s. Pheidias

Athena Polias 797

Athena Skiras 797

Athenodoros 156, 614

Athleten (vgl. Diskobol, Faustkämpfer, Läufer)

— des Stephanos s. unter Stephanos

— Herme 912

— Hermentüsten und Köpfe 71, 426, 661, 714, 1019

— Mosaik 725, I p. 436

— Reliefs 613, 654

— Statuen 42—46, 336, 518, 590—592, 747, 786, 1021

— Vasenbilder 1213, 1217, 1285

Atlas 894

— Spiegel 1375

— Vasenbild 1298

Attalos I. von Pergamon 106, 356, 548, 988

Attis 433, 717, 721, 920

Auge 130

- Augustus (Octavianus)
 — Genius des A. 317
 — Köpfe 47 (angeblicher Octavianus), 226 (angeblich), 227, 228 (Octavianus), 669, 985, I p. 313
 — Statuen 5, 197, 320, 757 (angeblich), 947
 Aurelius s. Marcus Aurelius
 Autolaos 644
- Bär 704
 Bahre 1333
 Bakchantinnen (Mainaden)
 — Kopf 257
 Reliefs:
 — bei Einweihung 1121, 1122
 — einen Stier zum Opfer führend 165
 — ein Dionysosidol reinigend 948
 — hinter dem zechenden Herakles 789
 — hinter Seilen einherschreitend 806
 — mit Dionysos und Ariadne 220, 697
 — opfernd 1107
 — Pentheus anfallend 1093
 — rasend mit Hirschkalb 572, 828
 — tanzend 140, 396, 595, 636, 649, 749, 794, 836, 847, 861
 — verschiedenartig beschäftigt im Thiasos 702, 1121
 — von Lykurgos überfallen 349
 — von Pan heimgesucht 185
 Statuen 836, 979
 Vasenbilder 1200, 1219, 1224, 1264
 Wandbild 1129
 Bakchischer Thiasos gegen Inder kämpfend 1157
 Balbinus 1004, 1032, (?) 1039
 Ballspieler 1125
 Barbaren
 — Gruppe 929
 — Köpfe 3, 55, 60, 106, 254 (Kolossalkopf), 426, 494, 891, 1066
- Barbaren
 — Reliefs 5, 222, 670 (Panzerreliefs), 326, 430, 935, 936
 — Statuen und Statuetten 84, 356 (als Gefäßstütze), 391, 393, 417, 548, 554, 555, 710
 — Barbarenweib 70, 979, I p. 260
 Basilica Julia I p. 283 Tf. XII
 — Neptuni 552
 Bauer 176, 1148
 Bäuerin mit Lamm 602
 Baumkultus 333, 358, 359, 375, 785, 852, 901, 989, 992, 995, 1121, 1122, 1154
 Bebyker 1504
 Becher aus Silber 1367, 1449
 Bellerephons II p. 126
 Bellerophon 996
 Berggott 698, 699, 938, 965, 1000, (?) 705
 Bernstein 1397, 1520
 Bes 114
 Beschläge 1314, 1422
 Bestiarii II p. 125
 Betende Matrone s. Adorantin
 Bett 1333
 Bias 286
 Bidentalia 368
 Bisellium 569
 Bocca della verità 863
 Bokchoris 1124
 Boeotisches Relief 87
Boethos 532
 Bonus Eventus 74
 Boreas, (?) Gruppe 1105
 — Vasenbild 1231
 Braut 1002, 1142
 Briseis Vasenbild 1223
 Brunnenfiguren 12—16, 201, 214, 619, 679, 680, 971, 976, 1026
 Brunnengräber 103, II p. 436
 Brunnenscenen, Vasenbild 1214
 Brustschild 1400
 Brutus L. Junius (?) 630
 — M. Junius angeblich 536, 1041
Bryaxis 193, 301
Brygos II p. 286
 Bucchero 1355, II p. 324 f., p. 400
 Buch aus Blei 1451

Bulla 401, 1370, 1388, 1412, 1417
Bupalos 809
 Busengeschmeide 1398
 Bustum Caesarum 223, 564
 Byblis 1001

 Caelus 5
 Caesar (?) 549, 918
 Caestus 654, 725, 1113, 1116
 Calener Schalen 1260, II p. 288, 421
 Caligula 197, 547, 879, 1065, I p. 313 n. 11, angeblich 676, 947
 Camillus 159, 561, 627 (kapitolinische Bronzestatue), 681
 Campus Martius 562, 564, 565
Canova I p. 79—80.
 Caracalla 231, 535, 1073, I p. 315 n. 53, 54
 Carinus angeblich I p. 315 n. 79
 Casali Basis 162
 Cerdo, A. Hortensius 571
 Ceres s. Demeter
 Cerus II p. 303
 Charinus M. Gavius 868
 Chariten (Gratien) 85, 599, 822, 1002, 270 (?), 510, 789, 1068 (?), 1131
 Charon 397, 703
 Cheiron 568, 588
 Chimaira 595, 903
 Chrysippos (?) 486, 876
 Cicero (?) 125, 501
 Cingulum 761, 762
 Circus 344—346, 1444, I p. 503
 — maximus I p. 283 Tf. XIX
 Circuskutscher 341, 625, 1048—1054, 1159
 Cisten 640, 869, 1110—1112, 1122, 1504, 1354, 1388, II p. 350
 Cistenfüße 1360, 1491 f.
 Claudia Quinta 444
 Claudier, unbekannter 670
 Claudius, der Kaiser 7, 54, 312, 313, 673, 939—941
 Claudius Pompeianus 559
 Clodius Albinus s. Albinus
 Collocatio 691

Colosseum 692
 Columna rostrata 558
 Commodus 2, 172, 230, 424, 574—576, I p. 314 n. 43, angeblich 553
 Concordia 133, 416
 Concordiatempel I p. 283
 Congiarium 821
 Constantia, ihr angeblicher Sarkophag 322
 Constantinus Magnus 551, I p. 260—261, p. 504
 Constantinus Caesar I p. 260—261, p. 504
 Constantinsbogen 172, 254, 417
 Constantius Chlorus angeblich I p. 315 n. 81
 Corbulo Cn. Domitius 490
Cornacchini 156
 Corona civica 89, 310, 312, 313, 673
 Craticula 1351, 1529
 Crepereius Euhodus I p. 271
 Crepereia Tryphaena I p. 271
 Cultrarii 681
 Cupido 942
 Curia Pompei 997

 Dacier 3, 55, 710
Daidalos s. *Doidalsas*
 Daidalos, Vater des Ikaros 826, 851, 990
Damophon 38, 453
 Damoxenos 143, 144
 Danaiden 379, 520, 580, 581, 1000, angeblich 543
 Danaos 520, 580, 581
 Dea Roma s. Roma
 Deianeira 1192
 Deinos 1204
 Deiodameia 432
 Delphin 152, 153, 344—346
 Delphine als Beckenstütze 617
 Demeter (Ceres) 571, 917
 — Büste 925
 — Kopf auf Fortunastatue aufgesetzt 36
 — Reliefs 696, 895, 965, 1120, 1168, 1459, angeblich 270, 755

Demeter (Ceres) Statuen (durchweg fraglich) 35, 79, 304, 386, 886

— Vasenbilder 1200, 1244

— Wagen, der D. geweiht 333

Demetrios Poliorketes 255

Demetrios von Alopeke 287

Demosthenes 31, 292, 998

Desultores 344—346

Deukalion 457

Deus Fidius 368

Diadoche 226, 255, 689, 984, 1030, 1040, 1160

Diadumenos s. Polykletos

Diadumenus, Ti. Octavius 134

Diana s. Artemis

Ddymaion 368

Diocletianus angeblich I p. 315 n. 80

Diogenes, der Bildhauer 1

Diogenes, der Philosoph 478, 796, 853

Diomedes, der Thraker 170, 428, 432, 961

Diomedes, Sohn des Tydeus 736, 994, 1014, 1090 (?)

Dione 119

Dionysios, der Bildhauer 308

Dionysios, der Thraker 502

Dionysos

— Gruppen 9 (als Knabe von Seilen gehalten), 112, 931 (auf Satyr gestützt), 983 (D. und Mädchen), 1103 (von Hermes gehalten)

— Hermen und Köpfe 73 (angeblich), 544, 713, 840, 1046

— Reliefs 119, 270 (Geburt des D.), 185, 196, 220, 697 (D. und Ariadne), 265 (fälschlich als D. ergänzt), 451, 801, 898 (Pflege des D.), 702 (Triumph des D.), 755 (angeblich), 848 (D. und Pan), 861 (D. den Wagen besteigend), 895 (in Götterzug)

— seine Attribute I p. 155, auf Porträts übertragen 226, 255, 302, 788, 1040

Helbig, Führer. II.

Dionysos

— Statuen, bärtige 334, 842, unbärtige 335, 872 (?), 887, 899 951, 1063, 1117, 1484

— Vasenbilder 1200, 1219, 1224 1233, 1264, 1294

— Wandbilder 1129 (Pflege des Dionysosknaben)

— Hebon sogen. 1308

Dionysostheater, athenisches 204, 205, 619

Diopan 648

Dioskuren 390, 424, 578, 1179, 1504, I p. 258

— Vasenbild 1220

Dioskurides 339

Diptychon 280, I p. 421

Diskobol 338 (vgl. I p. 502), 340, 384, 454, 725, 912, 1349, 1482

Diskos 782

Divus Julius (?) 549

Doidalsas (bisher fälschlich *Daidalos* gelesen) 258

Dolch 1520 f.

Dolium 379, 844, 853

Domitia 490, I p. 314 n. 25

Domitianus 61, angeblich 551, 553

— seine Siegesdenkmäler I p. 259 — 260

Domitilla 223

Dornauszieher 637

Doryphoros s. *Polykleitos*

Dreifuß 330, 787

— aus Bronze 1329, 1335, 1526

Dreifußbasis 690

Dreifußraub 383, 807

Drusilla 678

Drusus der ältere (?) 674, 675

Drusus der jüngere (?) 657

Duilius, C. 558

Duris II p. 286

Eber 177, 210, 431, 579, 1007

— als Feldzeichen 5

— auf Vasen 1194, 1204, 1206

— erymanthischer 170, 428, 961

Echetlaos, Echetlos 817, 1472

Eichhörnchen (?) 1129

Eidechse 198, 933, 1086

Eileithya (?) 270, 965
 Elagabal 141
 Elektra 932
 Elentier II p. 125
 Elephant 186, 1007, II p. 303
 Elephantengespann 702
 Eleusinische Mysterien 1168
 Eleusinischer Mythos (?) 755
 Eleusinischer Unterweltsgott 471, 482
 Eleusis, Vorstadt von Alexandria 1168
 Elfenbein 1440, 1524
 Ellen der Nilsteigung 48
 Elpenor 1000
 Encrinomenos 338
 Endymion 5, 460, 470
 Ennius (?) 491, I p. 73
 Eos 1195, 1208, 1221, 1246, 1325, 1348, 1380, 1386
 Ephesische Artemis 354
 Ehippos 272
Epigonos 548
Epiktetos 1286
 Epikuros 290, 295, 494, 901
 Epimenides 283
 Erato 275
 Erde s. Gaia. Vgl. Terra mater
 Erechtheion 1, 447
 Erechtheus (?) 80
 Erichthonios (?) 119
 Erginos 266
 Erinys 257, 355, 512, 639, 703, 727, 1258, 1343
 — schlafend 910
 Erinna 1126
 Eros (Amor)
 — als Kandelaberschmuck 358, 359
 — als Sesselstütze 133
 — an der Sandalensohle einer Kolossalstatue 614
 In statuarischen Gruppen:
 — auf dem Rücken von Kentauren 171, 525, 526 (vgl. 120)
 — neben Aphrodite 744
 — neben Aphrodite oder Nereide 153
 — neben Ares 928
 — neben Augustus 5

Eros (Amor)
 — neben den Jahreszeiten 63, 64
 — neben einem Mädchen 84a
 — neben Narkissos 210
 — neben Seekentauren, der eine Nymphe entführt 184
 — neben weiblichen Porträtstatuen 116, 146
 — Psyche quälend 701 (vgl. 442)
 — Psyche umarmend 465
 — weinlesend 872
 — Mosaike 422, 1157, 1161
 Reliefs:
 — als Satyrisk 810
 — auf Delphin 841
 — auf Eberbiga 177
 — auf Kentaurengespann 697
 — auf Löwin 704
 — auf Panther 140
 — eine bakchische Ciste öffnend 869
 — eine Göttin wegschiebend 841
 — Guirlanden stützend 704, 1043
 — im Circus 344—346
 — in der Palästra 869
 — jagend 220
 — kelternd 322
 — mit Attributen des Ares 380, 1086, 1477
 — mit Seilenmaske 869
 — nach einem Bankette 440
 — reitend 873
 — und Adonis 698, 1189
 — und Aphrodite 459, 813
 — und Ares mit Aphrodite 1086
 — und Greif 649, 650
 — und Pantherin 665
 — und Paris 151, 599, 938, 989
 — und Polyphem 854
 — und Psyche 457, 699 (vgl. 189, 465)
 — und Seilen 847
 — wettfahrend 177 (vgl. 837)
 II p. 302
 Statuen:
 — angeblich 189, 585
 — des Praxiteles s. *Praxiteles*
 — die Sehne in den Bogen einspannend 96, 437, 784

Eros (Amor)
 Vasenbilder 1289, 1263, 1266,
 II p. 303
 Wandbild 1131 (vor Aphrodite)
 Eros-Thanatos 698, 699
 Erosstatuen auf Reliefs 108,
 958
 Esel 179, 181, 185, 704
 Eselin 379, 722
 Eselsköpfe an Lehnern 569, 1506
 Eteokles (?) 866. Vgl. Polyneikes
 Eubuleus, Eubulos 74
 Eucharistia 932
 Eucherios I p. 499
 Euhodus 76
 Eule der Pallas 587, 843, 1070
 Eumaïos 1456
 Eumenes II von Pergamon 156,
 548
 Eupatoristen 629
 Euphorion 648
Euphranor 52, 192, 249, 264,
 388, 429, 919, 1063, I p. 500
 — 501
Euphronios 938 a, II p. 286
 Euplus, C. Curtilius 721
 Euripides 26, 405, 958, 991, 992
 Europa (?) 958
 — auf Vasen 1201, 1239, II
 p. 317
 Eurydike 722, 833
 Eurykleia 1456
 Eurystheus 170
 Eurytion 1207
 Euterpe (?) 271
Euthykrates 137
Euthymides 1228
Eutychides 382
Exekias 1220
 Fabius, Q. I p. 420
 Factiones circenses 1159
 Faliskische Inschrift 1473
 Fannius, M. I p. 420
 Fata 868
 Faunus 663, 664
 Faustina, die ältere 23, 303, 416,
 778, 779, I p. 314 n. 36
 Faustina, die jüngere 778, 779,
 1076, I p. 314 n. 39

Faustkämpfer 71, 645, 725, 1113
 (vgl. II p. 451), 1116, 1354, I
 p. 436
 Faustulus 162
 Faventinus, Ti. Claudius 162
 Felicitas 821
 Felix, L. Lucilius 440
 Ferox, Q. Caecilius 868
 Feuerzange 1391
 Fibula 612, 934, 1399, 1405,
 1418, 1508, 1513
 Ficoronische Ciste 1504
 Filetus I p. 271
 Fischer 378, 601, 970
 Flamen Dialis 561
 Flasche aus Bronze 1388, 1368
 Flora (?) 537
 Flötenspieler I p. 488
 Flügelfiguren 1196, 1261, 1400
 Flügeltiere 1400, 1405, 1439,
 1531
 Flusgott 48, 325, 408, 970,
 1155 (?), 1164—1165 a, I p. 261
 Forma urbis Romae 435
 Fortuna 29 (?), 36, 416, 1168
 — Primigenia 79
 — von Caere 681
 Forum I p. 283
 Frühjahr 753, 873, (?) 1162
 Fuchs 1253
 Fulvius Nobilior 323, 421
 Furie s. Erinyes
 Fufszehe (kolossale) 350
 Gaia (Ge, Tellus) 5, 222, 457,
 537, 757, 866, 902, 938 a, 1042
 Galateia 854, (?) 153
 Galba I p. 313 n. 18
 Galli (Priester) 433
 Gallienus 1075
 Gallienus Concessus I p. 421
 Gallier 106, 164, 391, 430, 548
 (sterbender), 593, 929 (Gruppe
 Boncompagni)
 Gans 532, II p. 451
 Ganymedes 111, 121, 387, 404,
 406, 825, (?) 598
 — auf Mosaik 1154
 — Vasenbild 1234

- Geharnischte Statue s. Panzerstatue
 Ge s. Gaia
 — Kurotrophos 79
 Genius 74, 317, 577, 1489
 — exercitus (?) 577
 — familiaris 1089
 — Jovialis (?) 577
 — loci II p. 209
 Gerichtsszenen 1124
 Germanicus (?) 657, 675, I p. 313 n. 5
 Germanin (?) 70
 Gerontia 460
 Geryoneus 428, 962, 1207
 Geta 1022, 1077
 Gewichte I p. 498, 1453 f.
 Gigantenkampf 145, 219, 391, 618, 707, 727
 — auf Vasen 1199, 1205, 1222
 — Bronze 1491, 1497
 Giraffe 702
 Gladiatoren II p. 124—126, 1444
 Glas 1460, 1523
 Glauke 332, 1042
 Glaukos (?) 309
 Glykera 386
 Goldschmuck II p. 380 f., 438 f.
 Golf, personifiziert 309
 Gordianus I. (?) I p. 315 n. 64
 Gordianus II. (?) I p. 315 n. 65
 Gordianus III. 1083
 Gorgonenmaske (Medusenhaupt) 11, 21, 39, 49, 108, 161, 222, 374, 704, 762, 811, 994, 1175, 1296, II p. 302
 Gotteslamm 322
 Grabmonumente auf Vasen 1224, 1239, 1244, 1256
 Grabstein, etruskischer 1176
 Grabstelen, griechische 607—609
 Graburnen, etruskische 814—817, 1173, 1448, 1472, II p. 227, 269, römische 223, 440, 665, 1082
 Graecostasis I p. 283 Tf. VIII
 Granulierarbeit II p. 380
 Gratien s. Chariten
 Greif 5, 139, 398, 649, 650, 762, 762 b, 967, 1224, 1264, 1291, 1400, 1405, 1439, 1476, I p. 155, II p. 275
 Greifenköpfe als Henkel 1532
 Gymnasiarchen 725
 Haartour (abnehmbar) 116, 316, I p. 315 n. 52
 Hades s. Pluton
 Hadrian
 — Büsten und Köpfe 305, 449, 950, 1035
 — Reliefs 562, 564, 565, 647, 1037
 — Statue 762 b
 Hafen, personifiziert 309
 Hagelaidas 232, 264, 786
 Hahnenkampf 665, 933
 — Vasenbild 1267
 Halsgehänge 1398, 1410
 Halsreif 1474
 Halteres 725
 Hand aus Bronze 632, 1385, 1494
 Handspiegel s. Spiegel
 Harmodios 724
 Harpokrates 20, 517
 Haruspex 1436
 Hase 782, 800, 1086, 1142
 Haterier, ihr Grab I p. 462 ff.
 Hebe 65, 130, 1155
 Heilgottheiten 123, 194, 212, 236, 237, 603 (vgl. II p. 451), 729(?), 975
 Heiliger Baum 375, 569, 785, 852, 989, 992, 995, 1121, 1122, 1154
 Hekabe 963 (?), 1248
 Hekate 145, 639, 753 (?), 977
 Hekatombaion 753
 Hekatosylon I p. 284 Tf. XVI
 Hektor 162, 356, 432, 568, 963
 — Vasenbilder 1193, 1235, 1248, 1287
 Helena, Mutter Konstantins 326
 Helena, Tochter des Zeus 151, 599, 642, 814
 — Vasenbilder 1208, 1240, 1263
 — Spiegel 1343
 Heliodoros, L. Aurelius 434

- Helios (Sol, Sonnengott) 5, 162, 457, 546, 573, 670, 717, 1119, 1238, 1348
 Helios, Beiname der Serapis 311
 Helius, C. Julius 605
 Hellenistischer Herrscher s. Diadoche
 Helm 1140, 1318 f., 1322, 1345, 1371
 Helmzierrat 1490
 Hephaistos (Vulcanus) 67
 — Hermenbüste 91
 — Reliefs 162, 447, 457, 529, 561, 587, 727, 841, 1409, 1462
 — seine Attribute 706
 Hera (Juno)
 — Büsten und Köpfe 51 (H. Pentini), 250 (?), 917 (H. Ludovisi), angeblich 36, 925, 927
 — Reliefs 216, 217, 265, 447, 529, 561, 587, 841 (?), 895, 938, 1461, angeblich 117
 — Statuen 35, 202, 304 (?), 308 (H. Barberini), 519 (?), 1020, angeblich 79, 888
 Herakles (vgl. Hercules) 357, 411, 437
 — Bronzeblech 1498
 — Bronzestatuetten 798, II p. 395
 — tektonisch verwendet 1331, 1360
 — Gruppen 79 (angeblich H. von Hera gesäugt), 115 (H. und Telephos), 412 (H. und die Hydra), 413 (H. und die Hindin)
 — Herme 905, angeblich 906
 — Köpfe und Büsten 71, 124, 248, 425, 427, 477, 574—576 (Commodus als Herakles), 623
 — Maske des H. 278
 — Mosaik 422, 892
 — Marmorstatuen 128, 130 (Torso vom Belvedere. Vgl. II p. 450), 169, 170, 306, 528, 606, 633, 884, 1016
 — Reliefs 76, 185, 265, 266, 330 (angeblich. Vgl. II p. 451), 383, 428, 447, 457, 789, 807, 827, 867, 869, 961, 962, 1168(?), 1180, I p. 420
 Herakles (vgl. Hercules), Vasen 1192, 1201 ff., 1205 ff., 1209 ff., 1218, 1227 ff., 1278, 1285 ff.
 — Spiegel 1375
Heraklitos, Mosaicist 715
 Herbst 64, 753, 846, 873
 Hermaphrodit 185, 974, 1127
 Hercules cubans 128
 — Musarum 421, I p. 282 Tf. II
 — olivarius 128
 — victor 138
 — Weihgeschenk ihm von M. Minucius gestiftet 419
 Hermen in Gymnasien 869, 1467, II p. 91
 — zurückgesunken 855
 Hermes (Mercurius)
 — Gruppe 1103 (mit dem Dionysosknaben)
 — Herme 908
 — Köpfe und Hermenbüsten 716, 751
 — Reliefs 216, 217, 405, 447, 457, 529, 696, 803, 833, 895, 938, 1096, 1120
 — Statuen 62, 148 (sog. Antinoos vom Belvedere), 221, 339, 521, 915, 1087, 1177, angeblich 338 (vgl. I p. 502), 538, 982
 — auf Spiegel 1381
 — Vasenbilder 1192, 1233, 1242, 1244, 1254, 1284 f.
 Herodes Atticus 23
 Herondas 1132
 Hesiodos (?) 37
 Hesione 892
 Hesperiden 428, 827
 Hesperidenäpfel 574, 576, 633, 827, 1375
 Hesperos 841, 894
 Hestia 784, 895
 Hetaire 1142
 Hierodulen 1443
 Hierogrammateus 149
Hieron II p. 286
 Hilaeira 390

Hippodameia 343, 1190, 1471,
 (?) I p. 420
 Hippokoontiden angeblich 330
 Hippokrates 835
 Hippolyte 428, 1296
 Hippolytos 424, 699
 Hippomenes 582
 Hipponax 476
 Hippopotamos 48, 1038
 Hippothoon 1409
 Hirsch 5, 166, 178, 180, 375,
 667, 1007
 Hirschgeweih 375
 Hirschkalb 900
 Hirschkuh 954
 — fliehend auf Mosaik 1007
 — kerynitische 428, 961
 Hirt 976, 1086, 1154
 Holzpfehl 333, 358, 359, 375
 Homeros 37, 487—489, 503—505,
 angeblich 283
 Horatius 536, II p. 225
 Hoplitodrom 1286
 Horen (vgl. Jahreszeiten) 354,
 510 (?), 755 (?), 789 (?), 822 (?),
 1120, 1244
 Hörner an Diadochenporträts
 255, 1040
 — des Dionysos (Jakchos) 9,
 713, 840
 Horos 114, 517, 1518 f.
 Horrea Lolliana I p. 282 Tf. I
 Hortensius Q. 790
 Horti Serviliani 715
 Hostilianus (?) I p. 315 n. 72
 Hüttenurnen 1172, II p. 436
 Hund 154, 155
 — des Ganymedes 406
 — des Mithras 666
 — des Silvan 5, 719
 — Symbol der Kyniker 853
 Hydra 412, 413, 428, 961, 1180,
 1360
 Hygieia 123, 161, 194, 212, 603(?),
 857, 921, II p. 395
 Hyksos (?) 930
 Hylas angeblich 1125
 Hymenaios 332, 841
 Hypnos (Somnus, Schlafgott) 864,
 868

Hypsipyle 991

Jacobsen (Glyptothek zu Ny-
 Karlsberg)
 — Apollontorso 269
 — Athlet 1021
 — Brutus, M. Junius 536
 — Demeter 925
 — Hadrian 305
 — Hera 35, 202, 308, 1020
 — Karyatide 1
 — Livia 1062
 Jäger 2, 132, 518, 855
 Jagdnetze 424
 Jagdszenen 108, 1504
 Jahreszeiten 177, 693, 753, 846,
 873, (?) 1162
 Jakchos 9, 713, 755
 Janitor 722
 Jason 332, 1042, 1271, 1504
 Ibis 893
 Ichneumon 48
 Idas 390
 Igel 1212
 Ikaros 826, 851
 Indischer Feldzug des Dionysos
 185, 702, 848, 1157
 Inkrustationen 1088, 1524, I
 p. 484—485, II p. 272, s. Be-
 schläge
 Inschriften, etruskische 1126,
 1357, 1370, 1390, 1395, 1423,
 1427
 — faliskische 1473
 — keltische 1174
 — altlateinische 1493, 1502,
 1504
 — phönikische 1519
 — umbrische 1382
 Jokaste angeblich 1145
 Jolaos 1209, 1228, 1360, 1504
 Jole 130
 Jongleur 1500
 Iphigeneia 703, 1432, II p. 270
 Irenaeus 712
 Iris 888, 965
 Isigonos falsche Lesart statt *Epi-
 gonos* 548
 Isis 107, 149, 639, 934, 1183,
 1519, angeblich 233

Isis Athenodoria 614
 Isisklapper 149, 1139
 Isiskultus 582
 Isistempel 48, 692
 Isis-Tyche 20
 Isokrates 792
 Itinerarien (auf Silberbechern)
 1450
 Juba II von Numidien angeblich
 426
 Julia Augusti (?) 40
 Julia Domna 316, 1023, I p. 815
 n. 52, angeblich 455
 Julia Maesa (?) I p. 315 n. 59
 Julia Soaemias 115, 141
 Julia Titi 28, 50 (angeblich), I
 p. 314 n. 23 (?)
 Julianus Apostata angeblich 499,
 499a, I p. 316 n. 82
 Julius Caesar (?) 549, 918
 Jungfrau, Sternbild 894
 Juno interduca 841
 Juno (italische) (?) 1331, 1360
 Juno Lanuvina (Sospita) 314, 486
 Juno pronuba 841
 Jupiter Anxur II p. 247
 — kapitolinischer Tempel des
 J. 130, 561, I p. 489
 — Tempel des J. Stator 692
 — Sol Serapis 535
 — Stuckrelief 1181
 Ixion 405

Kalamis 207, 615, 522, 959
 Kalathiskos 812
 Kalathos 23
 Kalb 176
 Kalchas 1346
 Kallimachos, der Dichter 476
Kallimachos, der Künstler 447,
 510, 812
 Kalliope 280, 1156
 Kallynterien 797
 Kameel 183, 185, 1094, II p. 303
 Kaminplatte 652
Kanachos 368
 Kanake 1001
 Kandelaber 216, 217, 351, 352,
 358, 359, 372, 373, 383, 385,
 396

Kandelaber aus Bronze II p. 346
 Kandelaberbasis 1477
 Kandelaberschäfte 924, 953
 Kanephoren angebliche 767—770
 Kaninchen 782
 Kanne (Bronze) II p. 348
 Kanon 59
 Kanopos 1435
 Kantharos 1063, 1117, 1141, I
 p. 155
 Kapaneus (?) 764, 991, 1412
 Kapitolinischer Jupitertempel s.
 Jupiter
 Karneades (?) 474, 901
 Karyatide 1, 23, 763, 767—770,
 812, 878, 881
 Kassandra 957, 1250
 Kastor 1220, 1504
 Katze 540
 Kaukasos 457
 Keltiberer 5
 Kentaur
 — Gruppe 1105 (?)
 — Kopf 120, 589
 — Mosaik I p. 188
 — Reliefs 697, 702, 815
 — Silberrelief 1521
 — Statuen 171, 525, 526
 — Statuette, fälschlich als K.
 restauriert 961
 — Vasenbilder 1192, 1202, 1288
 Kephalos 1221, 1325, 1386
Kephisodotos, der ältere 273, 334,
 492
 — *der jüngere* 975
 Kerberos 76, 170, 428, 722, 903,
 962, 985; auf Vasen 1218
 Kerynitische Hirschkuh 412, 428,
 961, 1306
 Kerzenhalter II p. 347
 Kessel (Bronze) 1334, 1336, 1383,
 1526, 1532
 Kindersarkophag 1447
 Kircher, Athanas. II p. 406
 Kirche 1000
 Kitharöde auf Vasen 1201, 1225
 Kleio 281, 1156
 Kleitomachos 1113, II p. 451
 Kleopatra, Gattin des Meleagros
 512

Kleopatra, Königin von Aegypten 735
 Klotho 270, 397, 457
 Klymenos 267
 Klytaimestra 355, 703, 1432
 Knabe (vgl. Straßensjunge), eine
 Nuß werfend 99, 348, 604
 — einen Vogel quälend 968
 — gefesselt 969
 — mit Gans 532, II p. 451
 — mit Maske 533, 896
 — mit Vogel 1184, 1370
 — sitzend 1184, 1370, 1390
 Knidische Aphrodite s. Praxiteles
 Kohlenpfanne 1300, 1330, 1331
 Kohlenwender 1391
 Kokytos 1000
 Kombabos 433
 Komosscenen 1227 f., 1279, 1286
 Konstantin der Große s. Constantinus Magnus
 Korinna 603, II p. 451
 Korinthische Vasen II p. 278
 Korybanten 529
 Korykos 1354, 1504
 Kottabos 794, 1241, 1278, 1283, 1307, II p. 365
 Kränze als Siegespreise 613, 665, 869, 1021
 Kränze aus Goldblättern II p. 388 f.
 Krater 448
 — aus Bronze 629, 1306
 — aus Silber 1515
 Krebse 369
 Kreon 332, 1042
 Kresilas 199, 288, 336, 515, 736
 Kresphontes 932
 Kreta 529
 Kretischer Stier 428, 961, 1180, 1203
 Kritios und Nesiotes 209
 Kreugas 143, 144
 Kreusa 332, 1042
 Kriton 763
 Krokodil 48, 1038, 1441
 Kronos (Saturnus) 244 (?), 381, 529
 Kuh 176, 187, 668
 Kureten angeblich 898

Kybele (Mater magna) 107, 433, 444, 721, 856
 Kyklopen 457 (vgl. Polyphemos)
 Kyknos 1119
 Kyprische Silberschalen II p. 381 f., p. 441 f.
 Kyrenäische Schalen II p. 278
 Kythnos 965
 Labyrinth 826, 1221
 Lachesis 270, 457
 Lacus Curtius 563
 Laios 698
 Laistrygonen 1000
 Lampen II p. 294, p. 416, p. 422
 Lampenträger II p. 347
 Landschaften 852, 1000, 1038, 1067, 1108, 1119—1122, 1132
 Lanista II p. 125, 126
 Lanuvium 314
 Laodameia 405
 Laokoon 156. Vgl. 525, 526, 601, II p. 450
 Lapithen 815, 1202, 1276
 Lar 566, 681, 1089, 1138
 Latiner 1163, 1164
 Läufer 336, 590—592, 1019, angeblich 1125
 Lausus 1164
 Laurentische Sau 182
 Laverna II p. 303
 Lavinia 1164
 Lavinium 1163, 1164
 Leagros 1213
 Lectica 570
 Leda 467, 1000, angeblich 1155
 Lekythoi II p. 277
 Lemnia s. *Pheidias*
 Leochares 164, 301, 406, 411
 Leonidas von Tarent 256
 Lepidus (?) 47, II p. 450
 Lethe (?) 397
 Leto 429, 822, 845 (?), 895, 965, 1098
 Leuchter aus Bronze II p. 347
 Leukippiden 390, 1179
 Leukippos 390
 Leukothea (?) 805, I p. 1
 Liber 371, 436
 Libera 371

Lictoren 159, 647, 1037
 Liebesverwünschung 1452
 Lieblingsinschriften 1199, 1213,
 1220, 1230, 1282, II p. 285
 Liegefallen 541, 547
 Ligures Baebiani II p. 210
λίγυρ 1121, 1122, 1168
 Limus 681
 Linos 265
 Livia (?) 249, 678, 1062
 Livilla 223
 Lockenhalter 930, 1393
 Löwe (vgl. nemeischer Löwe)
 — beim Triumph des Dionysos
 702
 — bei Venatio II p. 125
 — ein Pferd zerreißend 556
 — in Landschaft 1007
 — neben Apoll 787
 — von Erosen gefesselt 422
 Löwenbändigender Dämon 1400f.,
 1406, 1440
 Löwenkampf II p. 381, p. 384 f.
 Löwenköpfe als Griffe 1386, 1383
 Lokros 637
 Lorarii II p. 125, 126
 Lotosblume 107, 233, 943
 Lucilla 455, 778, 779
 Lucius Verus s. Verus
 Lucullus, M. Licinius 554, 555
 Ludus magnus I p. 283 Tf. XI
Lykios 647
 Lykomedes 432
 Lykurgos der Gesetzgeber an-
 geblich 287
 — der Thraker 349, 390, (?) 1093
Lysippos 4, 59, 301, 928, 987,
 1087
 — Aisopos 799
 — Alexander mit der Lanze 1114
 — Apoxyomenos 32
 — Herakles 130, 633, 798
 — Hunde 154, 155
 — Pferde 635
 — Poseidon 688
 — thespischer Eros 437
 Lysias 508, 901

 Machaon 194
 Macrinus 211

Mädchen mit Vogel 540, 607,
 983
 Mänade s. Bakchantin
 Malachbelos 434
 Malleus 681
 Manlia Scantilla angeblich I
 p. 314 n. 47
 Manlius, C., censor perpetuus
 681
 Mantelfiguren II p. 285
 Mappa 583, 584
 Marathon, Schlacht bei M. 391,
 1066
 Marcellus, M. Claudius, angeb-
 lich 509
 Marcellus, Nefte des Augustus,
 angeblich 401
 Marcellus, S. Varius 141
 Marcellustheater I p. 283 Tf. XII
 Marciana (?) I p. 314 n. 29, 30
 Marcio 773
 Marcus Aurelius
 — Büsten und Köpfe 229, 1079,
 I p. 314 n. 37, 38
 — Kopf auf Statue aus früherer
 Zeit 762
 — Reiterstatue I p. 257
 — Reliefs 559—561, angeblich
 562, 564, 565
 Marforio 408
 Marius, C., angeblich 103, 104
 Markomannen 559
 Maronis 439
 Mars s. Ares
 Marsuas 1502
 Marsyas
 — des Myron s. Myron
 — Kopf 483
 — Mosaik 1155
 — Reliefs 274, 351, 352
 — Statuen 593, 890 (vgl. 589)
 Masinissa angeblich 497
 Maske. Vgl. Gorgonenmaske
 — eines Wassergottes 78, 850
 — eines Menschen 1405
 — scenische M. 26, 278, 279,
 328, 392, 405, 440, 502, 684,
 715, 776, 782, 937, 1038, 1131,
 1151, 1153, 1241, I p. 155
 Mastarna 1250

- Mater Magna s. Kybele**
 — Tempel der M. M. 692
Matidia I p. 314 n. 29, 30
Maus 715, 1086
Mausoleum des Augustus 223
Mausoleum des Hadrian (Castel S. Angelo) 305, 1024
Maussollos 541, 1056
Maximinus Thrax I p. 313, p. 315 n. 62
Maximus Caesar I p. 315 n. 63
 — Q. Sulpicius 573
Medeia 332, 655, 1042
 — Vasenbild 1273
Medusa (vgl. Gorgonenmaske)
 — angeblich 910
Megarische Vasen II p. 302
Meilensäulen I p. 258
 — Gefäße in Form von 1450
Meleagros
 — Kopf 1025
 — Reliefs 267, 424, 512, 578
 — Statuen 137, 946
 — Vasenbild 1204
Melikertes (?) I p. 1
Melpomene 278 (vgl. 279), 299, 300, 323, 1156
Memnon 1195, 1203, 1208
Menandros 684, 754, angeblich 205
Menelaos, Schüler des Stephanos
 932 (vgl. n. 786)
Menelaos, Sohn des Atreus 246
 — Vasen 1208, 1263
μνηστήρας 204, 205, 809, II p. 451
Mensor aedificiorum 431
Mercurius s. Hermes
Merope angeblich 932
Messala, M. Valerius 5
Meta 343—346
Metiochos (?) 914
Metrodoros 290, 496
Mettius Curtius 563
Metzger 773
Mezentius 1164
Midas 1275
Mikon 1237
Millefiorigläser II p. 342
Minerva s. Pallas
Minos 958, 1001, 1167, 1221
Minotauros 186, 862
 — Vasenbild 1221
Minucius, M. 419
Minutia Polla 1109
Mithradates Eupator 546, 629
Mithras 666 (vgl. 639), 1437, 1506
Mnemosyne angeblich 386
Moiren (Parzen) 76, 270, 397, 512, 693
Mola iumentaria 98
Molossische Hunde 154, 155
Mond 328
Monnot 454
Mons Palatinus 162, 1086
Morgenröte 5
Morgentau 5
Morra 99, 1119
Mosaik 328, 329, 369, 422, 458, 715, 719, 725, 901, 902, 1153
 — 1156, 1159, 1161, 1162, I p. 1, p. 154—155, p. 188, p. 436, II p. 303, p. 416
Mühle 98
Münzen II p. 412, p. 419
Mummiusinschrift 138
Munatius Plancus 103, 104
Musa Antonius 6
Muse 203, 275—281, 299, 300, 323, 733 (?), 1071 (?), 1126 (?), 1155, 1156, II p. 450
 — auf attischer Schale 1071
 — auf Spiegel 1343
 — auf Vasen 1230, 1247
Mutatorium Caesaris I p. 283 Tf. XI
Myron
 — Diskobol 340, 454
 — Marsyas 682 (vgl. 513)
 — Trunkene Alte 439
Myronis 439
Myronischer Kunstweise 79
 (Erechtheus) (?), 208 (Zeus oder Poseidon) (?), 221 (Hermes), 426 (Athletenkopf), 516 (Apollon) (?), 738 (Perseus) (?), 915 (Hermes), angeblich 1063 (Dionysos)
Myrrha 1001

Narcissus, Freigelassener des Claudius 939, 940
 Narkissos 210, vielleicht 18, 258, 1012
 Naturgöttin 1463
Naukydes 338, 1126
 Navisalvia 444
 Naxos 220
 Neger 393, 891
 Nemeischer Löwe 169, 428, 961, 1180
 — Vasen 1210, 1214
 Nemesis 304, 467, 646
 Nemisee 459
 Neptunus s. Poseidon
 Nereide 12—16, 152, 153 (?), 1211 (Vase), I p. 1, p. 188
 Nero 225, 553 (?), 1006, 1044, 1069, I p. 313 n. 16
 Nerva 310, I p. 314 n. 26
 Nessos 1192
 Nestor (?) 432
 Nike (Victoria, Siegesgöttin)
 — Mosaik 328, 1153, (?) 1155
 — Reliefs 165, 188, 222, 530, 535, 757, 760, 822, 771, 1045, 1442
 — Statuen 374 (vgl. I p. 503), 612 (archaisch), 836
 — Vasenbilder 1225, 1238, 1249, 1252, 1260
 — Wandbild 1164, 1165
 Nike Apteros, Tempel derselben 165, 630, 771
Nikias, der Maler 469
Nikolaos 763
Nikosthenes 1197, 1264
 Nil, Statuen 48, I p. 261
 Nillandschaft 1038, 1191, 1441, I p. 420
 Nilpferd s. Hippopotamos
 Niobe 191, 400, 705, 1098
 Niobiden 400, 705, 774, 1170
 — Gruppe, Sohn und Tochter 213
 — Motive aus der N.-Gruppe anderweitig verwendet 708 (vgl. 400)
 — Statuen von Söhnen 389, 452, angeblich 1125

Niobiden, Statuen von Töchtern 75, angeblich 520
 — angebliche Amme der N. 520
 Nisos 1001
 Nobilior, M. Fulvius 421
Noxal 1000
 Nuces castellatae 99, 348
 Numa (?) 890
 Numicius, Numicus 1164
 Numitor 1165
 Nuraghen II p. 434
 Nymphaeum Alexandri I p. 259
 Nymphe
 — Gruppen 184 (N. von Seekentauren entführt), 746 (von Satyr belästigt)
 — Odysseelandschaft 1000
 — Reliefs 118 (?), 451, 648, 755 (?), 938
 — Statuen 685 (schlafend), 971 (stehend)
 — Vasenbilder 938a (?), 1238
 Nyx 457
 Obelisk 344—346
 Octavia, Tochter des Claudius (?) 672
 Octavianus s. Augustus
 Odysseelandschaften 1000
 Odysseus
 — auf Landschaftsbild 1000
 — auf Mosaik 1154, I p. 1
 — aus plastischer Gruppe 127 (vgl. 415)
 — Reliefs 415, 330, 432, 994, 1082, (?) 1090
 — Spiegel 1381
 — Terracottaplatte 1456
 — Vasenbild 641
 Ölhändler 1216
 Ogulnii 638
 Ohrgehänge II p. 388
 Oidipus 698, 1432
 — Vasenbild 1274
 Oineus 424, 502
 Oinomaos 343, II p. 269
 Oinone 938, 993
 Okeanos 457, (?) 309
 Okeanosmaske 841
 Oknos 379, 722

Olympia, Skulpturen des Zeus-
 tempels 86, 612, 728, 934, 981,
 1070, 1071
 Olympos 351, 352, 1155
 Omphale 422
 Omphalos 9, 787
 Onkos 278, 724
 Opheltes 991
 Opferscenen 1255, 1422
 Oreithya 1105 (?), 1231
 Orestes 157, 355, 703, 708, 932,
 1432, angeblich 1093
 — Vasenbild 1238
 Orestilla 868
 Orion (?) 1000
 Orontes 382
 Orpheus 722, 732, 833
 — Vasenbild 1226
 Orthros 1207
 Osiris 1518 f.
 Otho I p. 313 n. 19, angeblich
 224, 553
 Ovaria 344—346

 Paidagog 400
 Palästra 1467
 Palästrit 865
 — Vasenbilder 1213, 1259, 1292
 Palaimon I p. 1
 Palatinischer Apollotempel 580,
 581
 Palatinus 1086
 Palladium 188, 994
 Pallas
 — Herme 907
 — Hermenbüste 492
 — Köpfe 109, 234, 795, 1027
 — Mosaik 328
 — Reliefs 216, 217, 265, 266,
 385, 447, 457, 529, 561, 587,
 841, 843, 938, 957, (?) 800
 — Statuen 52 (die vormalig giu-
 stinianische), 67, 446, 491 (vgl.
 682), 793, 797, 811, 824, 914,
 916, 1070, I p. 262
 — Statuetten 1349, 1487
 — auf Spiegeln und Cisten 1380,
 1504
 — auf Spiegelkapsel 1497
 — auf Vasen II p. 281 u. passim

Pallas
 — Torsen 620, 622, 942
 Pallastempel, troischer 994
 Palmenzweig als Siegespreis 148,
 384, 704, 725, 1021
 Palombino 462
Pamphaios 1295 f.
 Pan, bärtig
 — Gruppe 353
 — Herme (?) 663, 664
 — Mosaik 1161
 — Reliefs 185, 510, 702, 848,
 859, 873
 — Statuen 409, 410, 872 (hier
 als Beiwerk)
 — jünglingshaft
 — auf Landschaftsbild 1000
 — Herme 953
 — Köpfe 252, 626, 656, 687
 — Relief 662
 — Statue 395
 — Vasenbild 1240
 — knabenhaft s. Panisk
 Panathenäische Amphoren 1217
 Panisk 648, 1502
 Paniska 648, 696, angeblich 664
 Pankrates 1124
 Pankratiast 654
 Pantheon 1
 Panther, bakchischer 112, 140,
 185, 1185, 1201
 — Gruppe: P. von Eber über-
 rannt 579
 — Mosaik: P. bei Venatio II
 p. 125
 — Relief: P. von Eros gejagt
 220
 Panzer 1320
 Panzerstatuen 5, 61, 122, 188,
 222, 675, 709, 711, 757, 759
 — 762 b
Papias 525, 526
 Papposeilen 1233, 1241
 Paris
 — Reliefs:
 — in Troia 963
 — und Eros 989
 — und Helena 151, 599, 642,
 814, (?) I p. 420, II p. 270
 — und Oinone 993

Paris

- Urteil des P. 162, 938
- Wiedererkennung des P. II p. 270
- Statuen 192, 338, (?) 597, (?) 980

— Vasenbilder 1240

Parrhasios 1082

Parthenonfries 87, 1462

Parther 5, 60, 84, 254, 554, 555

Parzen s. Moiren

Pasiphae 958, 990, 1001

Pasiteles 786, 932

Pasquino 246, 408

Patera II p. 369

- mit figurenförmigem Griff 1376, 1379, 1421

Patroklos

- Bronzerelief 568
- Gruppe 232, 235, 241, 246
- Wandbild 1250

Pax 416

Pegasos 996

Peirithoos 870

Peisistratos angeblich 885

Peitho 151, 1002, 1263

Peleus 117, 568, 841

- auf Spiegel 1344
- auf Vasen 1215, II p. 317

Peliaden 655

— Vasenbild 1273

Pelias 655, 1273

Pelike II p. 285

Pelops 343, II p. 269

- und Hippodameia 1190, 1471, (?) I p. 420

Pempobolon 1338

Penelope

- (?) 94, 195, 610, 1104, 1456

Penthesileia 147, 963

Pentheus 1093

Pergamenische Kunst

- Amazone 988
- Bund (am Chiton) 271, 547
- Cheiron und Achill 589
- Dekoration II p. 221
- Gallier 106, 430, 548, 929
- Giganten 145, 156, 219, 525, 526, 618
- Hellenischer Krieger 245

Pergamenische Kunst

- Herakles und Telephos 115
- Liegefallen 541, 547
- Marsyas 593
- Mosaik 458
- Perser 391, 1066
- Telephosfries 203
- Tierfries 536
- Periandros 285, (?) 984
- Periboötos s. Praxiteles
- Perikles 288, (?) 885
- Persephone (Kora, Proserpina) — Gruppe (?) 1105
- Reliefs 76, 696, (?) 270, 755, 1168, 1446
- Statue 886
- Statuette (?) 386
- Wandbilder 722, 723, 1429
- Vasenbilder 938a (?), 1200, 1218, 1244, 2251, 1254
- Perser 391, 1066
- Perserkönig (Vasenbild) 1265
- Perseus 142 (Statue von Canova), 469, 738
- Thonrelief 1188
- Perseus, König von Makedonien 1114
- Persius angeblich 188
- Pertinax (?) 318, I p. 314 n. 45
- Pescennius Niger I p. 314 n. 48
- Petersche Ciste 1354
- Pfau 322, 587
- Pferd, bronzenes 635
- von einem Löwen zerrissen 556
- Pflug 1487
- Phaeton 573, 1119
- Phaidimos 18
- Phaidra 699, 1001
- Phaon 1873
- Pheidias* — angeblicher Porträtkopf des Ph. 506, 622
- (?) Amazone 199
- (?) Aphrodite 964
- Apoll (angebliche Jugendarbeiten des Ph.) 516, 1069
- Athena Lemnia 763
- Athena Parthenos 20, 83, 216, 217, 622, 793, 914, 942

Pheidias

- Olympischer Zeus 251, 301
- (?) Niobiden 774
- Phediasscher Kreis (vgl. Agorakritos, Alkamenes)
- Hera oder Demeter 304 (?), 308
- (?) Heros 73
- Pallas 620, 730, 793, 795
- Phiale 1260
- Philetas (?) 476
- Philippos V. von Makedonien 1114
- Philippus Arabs 58
- Philippus Caesar 238, I p. 315 n. 69
- Philippus, Vibius* 1502
- Philiskos, der Bildhauer* I p. 170
- Philiskos von Kerkyra 684
- Philosophen (Statuetten) 1499
- Phlyakenspiel 1242
- Phoibe 390, 1098
- Phoinix (?) 432
- Phokion angeblich 339
- Pholos 1202
- Phosphoros 894
- Phradmon* 199
- Phryne (?) 386
- Pietas 706
- Pileus als Symbol der Freilassung 691
- Pis'on* 928
- Plancus Munatius 103, 104
- Platon 272, 493, 901
- Platorina, Platorinus s. Sulpicia P., Sulpicius P.
- Plantios Novios* 1504
- Plotina 315, 546, I p. 314 n. 28
- Pluton (Hades) 247
- Gruppe (?) 1105
- Kopf 839
- Reliefs 76, 696, 1181, 1446
- Statue 985
- Wandbilder 722, 723, 1429
- Vasenbilder 1218, 1251, 1254
- Plynterien 797
- Pocolom (Schale) II p. 303
- Podaleirios 194
- Pollinctor 691

- Pollio, Voconius, seine Villa 1015, 1016
- Polychromie in der Plastik 5, 9, 10, 94, 98, 199, 204, 205, 218, 240, 243, 308, 368, 415, 416, 469, 531, 607, 612, 625, 721, 805, 833, 870, 1026, 1031, 1117, 1182, I p. 419
- Polydeukes 1220, 1504
- Polydoros, der Bildhauer* 156
- Polydoros, Sohn des Priamos 963
- Polyeuktos* 31
- Polygnotos* 379, 1098, II p. 286
- Polykleitos*
 - Amazone 33, 66
 - Diadumenos 134, 747
 - Doryphoros 59, 737, 823, 875
 - (?) Pythokles 44
- Polykletischer Kreis und Typen, die durch P. bestimmt sind
 - (?) Ares 585, 658
 - Athleten 44, 101, 190, 206
 - Dionysos 1063 (angeblich)
 - Faustkämpfer 71 (?), 1116
 - Herakles 71 (?), 714
 - Jüngling mit Schwert 875 (?)
 - Pan 395, 960
- Polykles* 308, 974
- Polymnia 277, 1156
- Polyneikes 1250, 1432, 1448
- Polyphemos 127, 130 (?), 330 (vgl. II p. 451), 415, 854, 1154
- Polytimus lib(ertus) 518
- Polyxena 1245
- Pompei, Altertümer aus II p. 377
- Pompeius, angeblich 110 (Büste), 997 (Statue Spada)
- Theater des P. 306, 409, 410, 997, I p. 284 Tf. XVI, XV
- Poniatowski'sche Vase 1244
- Pontifex maximus 327
- Pontios* 595
- Popa 681, 1089
- Populus romanus, personifiziert 562
- Porphyry 238, 414
- Porphyrsarkophage 322, 326
- Porphyrstatuen 414, 709, 711
- Porta Fontinalis 605

Porticus Liviae I p. 282 Tf. XVI
 — Octaviae I p. 282 Tf. II
 Poseidippos 204
 Poseidon (Neptunus)
 — Cistenfufs 1491
 — Köpfe 113, (?) 883
 — Reliefs 447, 841, 1181
 — Spiegel 1348
 — Statuen 208 (?), 688, 880, 895, 1353
 — Vasenbilder 1211, 1222, 1232
 Praeficae 691
 Praeneste, Schatz von II p. 437
 Praenestiner Ciste 640, II p. 350
 Praetorium Fusci II p. 252
Praxiteles
 — Aphrodite, knidische 202, 262, 324, 466, 913
 — Apollon Sauroktonos 198, 791
 — Artemis 20, I p. 500
 — Dionysos bärtig 334 (?), unbärtig 544
 — Eros 189, 585
 — Hermes mit Dionysosknaben 4, 82, 115, 1103
 — Katagusa 282
 — Periboötos 112, 539
 — Phryne 386
 — Satyrtypen 56, 330, 539, 659, 926, 986 (vgl. 19)
 — (?) Thespiaden (Musen) I p. 170, 171
 Praxitelischer Kreis:
 — Aphrodite 1067
 — Apoll 82, 524, 524, 542, 741
 — Dionysos 112, 713, 840
 — Eubuleus, sogenannter 74
 — Hermes 148, 521
 — Münchener Kopf 386
 — Pallas 234
 Priamos 432, 963
 — Vasenbild 1248
 Priapos 150, 569, 663, 664, 1107
 Priester 149, 1168
 Priesterin 1029, 1147
 Primitivus, C. Clodius 158
 Prometheus 457, 1099
 Proserpina s. Persephone
 Proskenion 1095, 1466
 Protesilaos 405

Protopogenes 539, 684
 Provinzen personifiziert 552, 574
 — 576
 Psyche (vgl. Eros und Psyche) 442, angeblich 543
 Ptolemaios Soter 247
 — Philadelphos 247
 — König von Numidien 34, 758
 Pudicitia, sogenannte 8
 Puellae Faustinianae 778, 779
 Pugillares 691, I p. 421
 Pupienus 27, I p. 315 n. 66
 Puteal Libonis 706
 Pygmaien 48, 867 (?), 1038
 Pyramide des Cestius 634
Pyromachos 548
 Pyrrha (?) 457
 Pyrrhiche 298
 Pyrrhon (?) 901
Pyrrhos 161, 216, 217
 Pythagoras (?) 901, 1036
Pythagoras der Bildhauer 1125
 Quaden 559
 Quellnymph 938 a
 Rabe 705, 785
 Raphael 645, 938
 Räucherpfanne 1313
 Red ware 1434
 Regilla 23
 Regulini-Galassi-Grab II p. 344
 Rehkalt beim Parisurteil 938
 Reifen 782
 Reiher 1123
 Reiterrelief 87, 1387, 1764
 Reliefschalen, silberne II p. 381
 Reliefvasen, thönerne 1209, II p. 288
 Retiarii II p. 125—126
 Rhea 529, 79 (?), 895 (?)
 Rhea Silvia 162, 1165
 Rhyton 595, 1270
 Ricinium 681
 Ringe 1369, 1414
 Ringer 336, 590—592, 654, 869, 1019
 Ritter, athenischer 802, 1213
 Roma 535, 692, 772
 Roma oder Virtus 163, 562, 821

Roma oder Virtus, Statue als
R. ergänzt 523

Romulus und Remus 162, 1037,
1165 a

Rostra 374, 550, 558

Rotfiguriger Stil II p. 283

Rüstungsszenen auf Vasen 1210,
1258, 1272

Rüstungsstücke 829, 830, 1320

Sabina, Gattin Hadrians 564 (?),
1059, 1150 a, I p. 314 n. 33

Sacra Via 692

Saecularfeier der Stadt Rom II
p. 225

Saepta 589, I p. 283 Tf. X

Salbgefäße in Form von Köpfen
und von Tieren 1270, 1479,
II p. 302 f., p. 323

Sallustia Barbia Orbiana 146

Sallustia Helpidus 146

Salmoneus 764

Sandale 614, 1361

Sandalenbinder 521

Sänfte 570, vgl. Bahre

Sappho, angeblich 832

Sardanapallos 334

Sardinischer Krieger 1507

Saturninus, Tullius 712

Saturnus s. Kronos

Satyr (vgl. Seilen)

Gruppen:

— S. den Dionysos stützend 112
— S., dem Pan einen Dorn aus-
zieht 353

— einem Mädchen nachstellend
746

— gegen Giganten kämpfend
618

— mit Knaben auf den Schul-
tern 403, 837

— Köpfe 242

— — an Tragstangen 570

— Mosaik:

— S. beim Kampfe zwischen
Pan und Eros 1161

— gegen Inder kämpfend 1151
Marmorreliefs:

— Guirlanden haltend 704

— in Beziehung zu Wein, Dio-

nysos und dem Thiasos 139,
140, 220, 351, 352, 451, 569,
636, 649, 650, 662, 690, 702,
749, 808, 810, 859, 861, 873,
948, I p. 420

Satyr (vgl. Seilen)

Marmorreliefs:

— kochend 697

— neben Herakles 789, (?) 867

— Pflege eines Satyrknaben 394,
534, 659

— S. sein Schwänzchen betrach-
tend 129

Statuen:

— ausruhend 56, 215, 539, 986

— die Doppelflöte spielend 987

— die Querflöte spielend 19,
441, 1101, 1102

— einschenkend 926

— Kolossalstatuen 944, 949

— mit Schlauch 12—16, 201,
407, 783

— mit Traube (aus rosso antico)
259, 534

— S. oder Dionysos 872

— sein Schwänzchen betrach-
tend 377, 1100

— Stuckreliefs 1107, 1121, 1122

— Terracottareliefs 1445, 1458,
1475

— Wandbilder 1129, I p. 231

— Vasenbilder 1224, 1240, 1268,
1274 f.

Satyriskin 686, 702

Satyrspiel 1274 f.

Sau 182

Sauroktonos s. Praxiteles

Scantilla Manlia, angeblich I
p. 314 n. 49

Schabeisen s. Strigilis

Schakal 1518

Schale aus rosso antico 261

— aus Thon II p. 285 f.

— aus Silber II p. 381

Schauspieler 684, 1131, 1495

— Vasenbild 1241

Schiffsschnabel 374, 550, 558

Schild der Parthenos s. Pheidias
unter Parthenos

Schilde aus Bronze 1308, 1321,
1326, 1337, 1372, 1420, 1533
Schildkröte 63
Schilfkranz bei Tänzerinnen 860
Schlange als Haustier 540
— am Diadem der Hygieia 161,
921
— auf Lotosblume 392
— der Demeter 1168
— der Hesperiden 827
— Symbol der Heroisierung 643,
694, 695
— Symbol des Genius loci II
p. 209
— von Reihern bekämpft 1123
— von Pallas getränkt 216, 217
Schleifer 593
Schleuderbleie 1470
Schlüssel 639, 1147
Schmetterling 457, 460, 1008
Schnellwagen 567, 1384
Schreibgriffel II p. 369, p. 404
Schuster 605
Schusterleisten 605
Schutzflehende 207
Schwan als Beckenverzierung
261
— vor Leda 467
Schwarzfiguriger Vasenstil II
p. 278 f.
Schwein 1363
Schweißhund 166, 178, 180
Scipio Africanus 491, 918, 1137
— L. Cornelius S. Barbatus 131
— Orfitus 535
Secutor II p. 125
Seegreif I p. 1
Seekentaur 181, 184, 191, 568,
574—576
Seekentaurin 568
Seeungetüme 1348, 1491, I p. 1,
p. 188
Seeziege 1157
Seilen
— als Brunnenfigur 619, 679,
680 (vgl. 783)
— Doppelherme 77
— Gruppe: S. mit dem Dio-
nysosknaben 4

Seilen
— Hermen als Stützen einer
Sänfte 570
— kauernde S. als Stützen eines
Beckens 357
— Kopf mit Schweinsohren 253
— Mosaik 1161 (Seilen beim
Kampfe zwischen Eros und
Pan)
— Reliefs 185, 196, 351, 352,
451, 569, 702, 801, 806, 847,
1107, 1121, 1122, (aus Bronze)
1422, 1496
— Statuen (vgl. Brunnenfiguren)
301, 456
— Statuetten (Bronze) 1328,
1331, 1349, 1389
— Stirnziegel 1182, I p. 419
— auf Cisten 1354, 1388, 1504
— auf Vasen 1200, 1219, 1233,
1274 f.
Seilensmaske 533, 863, 924
Seirenen 203, I p. 1, 1264, 1280,
II p. 278
Seistron 149, 1139
Selene 25, 457, 470, 888
Selenkos Nikator 255
Seleukos, Wandmaler II p. 221
Semo Sancus 368
Senatus, personifiziert 562
Septimius Severus 206, 1003, I
p. 315 n. 50, 51
Septizonium I p. 283 Tf. XIX
Serapis 247, 311, 532, 897
Sessel aus rosso antico 263
— aus Bronze 1350
Sextos 342
Sextus von Chäronea, angeblich
342
Sibylla 48
Siegesgöttin s. Nike
Signalhorn 1316
Silamion 272, 283, 506, 832, 1145
Silvanus 5, 562, 719, 1086, 1460
Sinis 775
Sipylos (?) 705
Sisyphos 405, 1000
Skamandros 993
Skelett 1106
Skene 1095, 1466

- Skirophorien 797
Skopas, der ältere
 — Ares 928
 — Herakles 124, 306, 418, 425, 477, 623
 — Maussoleum 1056
 — Seewesen 191, 574—576
 — weiblicher Typus 547, 931
Skopas'scher Kreis
 — Hermes 1087
 — Meleagros 137, 946, 1025
 — Pallas 109
Skopas, der jüngere 128
 Skordisker, angeblich 554, 555
 Skorpion an der Mithrasgruppe 666
 — Emblem eines Schildes 829, 830
 Skylla, das Seeungeheuer 68 (vgl. 1158), I p. 1
 Skylla, Tochter des Nisos 1001, (?) 1167
 Skythe 593
 — auf Vasen 1219, 1222, 1291
 Smaltgefäße II p. 329, p. 342
Sokrates, böotischer Bildhauer 85
 Sokrates, Sohn des Sophroniskos 472—473, 834, 1152, angeblich 901
 — als Bildhauer der Chariten 85
 Sol s. Helios
 Sommer 753, 846, 873
 Somnus s. Hypnos
 Sonnengott s. Helios
 Sonnenuhr 901
 Sophokles
 — Büsten und Köpfe 268, 296, 483, 484, (?) 1033
 — Relief 479
 — Statue in Lateran 683, angeblich 370
 Sophoniba 491
 Sosikles 515
Sosos 458, 715
 Soter, D. Lucilius 440
 Spargel 369
 Spes 611
 Sphinx 48, 160, 220, 698, 731, 1146, 1183
 — auf Bronzereliefs 1314, 1419
 Sphinx, Goldschmuck 1410, 1418
 — Vasen 1192, 1195, 1274
 Spiegel aus Bronze II p. 349
 Spiegelkapsel II p. 349
 Spielse 1378
 Spina 344—346
 Sporn 628
 Spotcrucifix 1481
 Stadtgöttin 382, 681
 Statio ad Baccanas II p. 252
στεινυατα 23, 164, 1069
Stephanos 661, 786, 871, 932
 Sterne 328
 Sterope 343
 Stesichoros 462
 Stier 165, 535, 631, 666, 771, 902. Vgl. kretischer Stier
 Stilus I p. 124. Vgl. Schreibgriffel
 Strahlenkranz 311, 1352, 1386
 Straßensungen 955, 956
 Strateg 273, 288, 339
Stratonikos 548
 Strauß 424, II p. 124
 Strigilis 32, 340, 398, 1259, 1266, II p. 362
 Stuckreliefs 1107, 1108, 1119—1122, 1181, 1189
 Stuhl aus rosso antico 263
 Stymphalische Vögel 428, 961
 Sulla (?) 92
 Suovetaurilia I p. 420
 Sulpicia Platorina, Sulpicius Platorinus 1009, 1100, II p. 227
 Surdinus, L. Naevius 563
 Syllabar, etruskisches 1356
 Symposionscenen 1241, 1278, 1283 f., 1424 f.
 Syneros, P. Aelius 1086
 Syntyche, Claudia 444
 Syrinx 185, 259, 406, 938
 Tabulae iliacaе 462—464, II p. 451
 Tafelbild 1108, II p. 222—223
 Tänzer 1423 f.
 Tänzerinnen 118, 780, 781, 812, 860, 923, 1424 f.
 Tantalos 405
 Tarchon 677, 1487

Tarchu 1250
 Tarquinius 677
 Taube 385, 458, 607, 644, 715
 Taubenmosaik 458. Vgl. 715
 Taurobolien 585
 Tauschwestern 118
 Teiresias 1000, 1381
 Tekmessa 1082
 Telamon 892
 Telamone 319, 1046, 1047
Telephanes 915
 Telephos 115, 1432, I p. 420
 Telesphoros 975
 Templum sacrae urbis I p. 282
 Tensa 568
 Terentius, P., angeblich 502
 Terpsichore 276
 Terrakotten, polychrome 1182,
 I p. 419
 Terrakottenplatten I p. 420, II
 p. 272 f., p. 408 f.
 Terra mater 571
 Tethys (?) 895
 Teukros 1082
 Teutares 266
 Thaleia 279
 Thamyris (Vasenbild) 1230
 Thanatos 189, 332, 399, 402, 431,
 457, 586, (?) 777
 Theaterkostüm 1241 f., II p. 76
 Theaterscene 1466
 Thebe 705
 Themistokles, angeblich 273
Theodoros 462—464
Theon von Samos 355, 957
 Theophrastos 881 (vgl. 998), an-
 geblich 901
 Theseus, Herme 906
 — im Amazonenkampf (Vasen-
 bild) 1237
 — und Aigeus (Terracotten-
 platte) 1468
 — und Aithra 874
 — und Ariadne 218, 220, (?) I
 p. 420
 — und der marathonische Stier
 (Vasenbild) 1288
 — und Minotaurus 186, 862,
 (Vasenbild) 1221
 — und Peirithoos 870

Theseus und Sinis 775
 Thespiaden I p. 170
 Thestiaden 512
 Thetis 152, 568, 841, 117 (?),
 971 (?)
 — auf Spiegel 1380
 — auf Vasen 1195, 1215, II
 p. 317
 Thraker (auf Vasen) 1226, 1230,
 1237
 Thronsessel 673, 677, 988 a
 Thukydides 500, 984
 Thymiaterion 165, 588, 757, 760,
 762, 800, 804, 938 a
 — aus Bronze II p. 347
 Tiber 48, 162, 1086, I p. 261—
 262
 Tiberius 88, 89, 95, 671, 1115,
 I p. 813 n. 4, (?) 759
 Tiberius Gemellus 223
 Tibicines, ihr Grabmonument in
 Rom I p. 487—488
 Tierkämpfe 579, 1444, II p. 308
 Tierkreis s. Zodiacus
 Tigris angeblich 325, I p. 261—
 262
Timanthēs 1082
Timarchides 308
Timokles 308
Timotheos 109, 411, 467
 Tiphys 843
 Titanen (?) 898
 Titulus 804
 Titus 10, 766
 Titusbogen 692
 Titusthermen I p. 284 Tf. XIV
 Tityos 1000
Tleson 1293
 Togafigur 10, 387, 674, 709
 Torques 548
 Tor Marancio I p. 1, p. 231, II
 p. 168
 Tragödie, Symbole der T. 749
 Tragödienscene 724
 Traiansforum I p. 283 Tf. VI
 Traianus 24, 761, I p. 314 n. 27
 — angeblich 647
 — Medaillons auf T. bezüglich
 am Konstantinsbogen 172
 — sein Vater I p. 315 n. 80

- Traianus Decius I p. 315 n. 70
 Trapezophor 139
 Trebonianus Gallus (?) 1366
 Triptolemos 74
 — auf Vasen 1200, 1244, 1252
 Triton 191, 574—576, 614, 633,
 I p. 1, p. 188
 — Vasenbild 1211
 Tritonin 330
 Troer 356, 963
 Trofei di Mario I p. 259—260,
 p. 504
 Troia, Zerstörung von T. 462
 Troilos 162
 — Vasenbild 1245
 Trompete mit Drachenkopf 5
 Tropaion 374, 535, I p. 259—
 260, p. 504, (?) 859
 Trunkene Alte 489
 Trygon 644
 Turm 588, 1038
 Turnus 1164
 Turteltaube 644
 Tyche von Antiocheia 382
 Tyndareos 1220

 Untersatz aus Bronze 1439, 1531
 — aus Thon 1204
 Unterwelt 1000, 1250, 1429
 Uraiosschlange 149, 582
 Urania (?) 203, 282, II p. 450
 Urnen, etruskische s. Graburnen

 Varro, M. Terentius 998
 Vasen II p. 276 f.
 Venatio II p. 124 ff.
 Venator 137
 Venus s. Aphrodite
 Venus Erucina 938 a
 — Felix 146
 — Libitina 133
 — und Roma, Tempel 647, 1031
 Vergilius (?) 536, 1041, angeb-
 lich 471
 Vertumnus 74, 653
 Verus, L. 57, 222, 321, 760, 778,
 779, I p. 314 n. 41
 Vespasianus 765, 1085, I p. 314
 n. 21

 Vestalinnen 1013, 1074, 1078,
 1080, 1081, 1091, II p. 199 ff.
 Vetulonia 677
 Vexillum 163
 Via sacra s. Sacra via
 Vibenna, Caeles 1250
Vibis Pilipus 1502
 Vicarello, Fund von 1367, 1449 f.
 Victoria s. Nike
 Villa ad gallinas 5, 349
 Virtus 424, 562, 699, 821, 988
 Visier 423
 Vitalis, Ti. Julius 773
 Vitellius I p. 313 n. 20
 Voconius Pollio s. Pollio
 Vogelnester 347
 Volusianus 935
 Volusier 160, 665
 Volutenamphoren II p. 287
 Motivfigürchen 1349
 Motivgefäße 1367, 1449 f., II
 p. 303
 Motivhände 1118, 1385, 1494
 Motivfüße II p. 275
 Motivreliefs 194, 700, 857, 858,
 1092, 1387
 Motivstatuen 1184, 1370, 1390 u. s.
 Vulcanus s. Hephaistos
 Vulci 677

 Waffentanz 298
 Wage 567, 1384
 — Sternbild 894
 Wagen, Weihgeschenk 333, 1352
 Wagenlenker, griechischer 615
 (vgl. n. 69)
 — römische s. Circuskutscher
 Wandgemälde 360—367, 722—
 724, 852, 1000—1002, 1124,
 1129—1136, 1141—1144, 1146
 — 1148, 1151, 1250, 1423—1429
 Wandinkrustationen 1088, I p. 484
 — 485
 Wasserbecken 617. Vgl. 214,
 976
 Wassergott 78, 459, 850
 Wasserleitungsröhren 1469, I
 p. 498, II p. 395
 Wasserträgerin 214, 976

Weihrauchständer s. Thymia-
terion

Wettläuferin 384, I p. 503

Wettrennen 343—346, 704

Widder auf Sarkophag der Con-
stantia 322

— geschlachteter 173

— neben Hermes 216, 217

Wildschwein s. Eber

Windgötter 457, 1000

Windhund 167, 168

Windrose 136

Winter 63, 177, 753

Wölfin, die Zwillinge säugend
162, 1086

— kapitolinische Bronzestatue
638, I p. 505

Zagreus (?) 898

Zenas I p. 314 n. 49

Zenon, der Bildhauer 904

Zenon, der Stoiker (?) 272, 294,
541, 901

Zethos 992

Zeus (vgl. Ganymedes, Leda)

— idäischer 433

— xenios 1092

— Köpfe 301 (von Otricoli. Vgl.

248), 838 (vorpheidiascher Ty-
pus), 244 (?), angeblich 883

Zeus, Reliefs: 119 (Geburt des Dio-
nysos oder Erichthonios), 216,
217 (Kandelaber Barberini),
265 (Leben des Herakles), 270
(Geburt des Dionysos), 385
(Kandelaberbasis), 447, 895
(Götterzug), 529 (kapitolinische
Basis, Schicksale des Z.), 965
(Z. die Kinder Apoll und Ar-
temis empfangend), 1092 (dem
Z. xenios gestiftet), 1119 (Z.
als Telamone), 1181 (Stuck-
relief), 1461 (Brustbild)

— Spiegel 1380

— Statuen 251 (Verospi), 820
(Albani), (?) 208

— Verwandtschaft seines Typus
mit dem des Poseidon 113, 208

— Vasenbilder 1205, 1234, 1236,
1239, 1242, 1244

— Wandbild 1144

Zeus Ammon 1130

Zeusknabe, angeblich 79

Zeustypus bei Porträtstatuen 95,
310, 312, 673, 750

Ziegenhirt 174

Zodiacus 354, 574—576, 894

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

DIE SIEGESGOETTIN.

Entwurf der Geschichte einer antiken Idealgestalt von
FRANZ STUDNICZKA.

VIII u. 27 S. gr. 8 mit 12 Tafeln. geh. 2 Mk.

Dieser Vortrag kann als ein kleines Meisterwerk der archäologischen Betrachtungsweise, wie sie heute geübt wird, dienen; er wird deshalb und wegen des dankbaren Stoffes von dem weiteren Kreis von Freunden der Antike willkommen geheissen werden.

DAS ALTE ROM.

ENTWICKELUNG SEINES GRUNDRISSES UND
GESCHICHTE SEINER BAUTEN.

Auf 12 Karten und 14 Tafeln dargestellt und mit einem Plane der heutigen Stadt sowie einer stadtgeschichtlichen Einleitung hrsg. von

Arthur Schneider,

so. Professor der Archäologie an der Universität Leipzig.

Preis in geschmackvollem und dauerhaftem Einband 16 Mark.

Das Werk sucht ein Gesamtbild des alten Rom zu geben, in dem die Darstellung durch das Wort mit der in Bild und Plan zusammenwirkt, auf streng wissenschaftlicher Grundlage, aber zugleich in allgemein verständlicher Form. Es erscheint deshalb besonders geeignet, jedem Gebildeten die Bedeutung des alten Rom für unsere Zeit nahe zu bringen, indem es ihm ein besseres Verständnis der antiken Architektur und Kultur zu ermöglichen sucht. — Somit bietet das Werk besonders für jeden Romfahrer zugleich die beste Vorbereitung und die schönste Erinnerung.

DANTE ALIGHIERI'S GÖTTLICHE KOMÖDIE.

Metrisch übersetzt und mit Erläuterungen versehen von

PHILAETHES

(König Johann von Sachsen).

Wohlfeile Ausgabe, in 3 Teilen. Vierter Abdruck.

Mit den Bildnissen Dante's und Philaethes' und zahlreichen Karten und Plänen. 8. Reich geb. 12 Mk.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

OTTO RIBBECK: REDEN UND VORTRÄGE.

[VIII u. 308 S.] gr. 8. geh. n. M. 6.—; in Orig.-Halbfranz geb. n. M. 8.—

In diesem Bande ist eine Reihe von Reden und an ein größeres Publikum sich wendenden Vorträgen Otto Ribbecks vereint, die, obwohl in der einen oder andern Form sämtlich bereits veröffentlicht, doch buchhändlerisch nicht mehr erreichbar sind, und darum seinen Freunden und Verehrern wie allen denen des classischen Altertums überhaupt in dieser Sammlung willkommen sein werden. Die erste Gruppe umfaßt in zeitlicher Reihenfolge sechs in Kiel während der Jahre 1864—72 gehaltene akademische Reden, die ihren Stoff aus dem classischen Altertum entnahmen, aber durchweg zu den politischen Ereignissen der Zeit in deutlicher Beziehung standen; die zweite Gruppe bilden in sachlicher Ordnung die Reden und Vorträge, deren Inhalt die classische Literatur der Griechen und Römer betrifft. An dritter Stelle sind einige der eindrucksvollsten Gedächtnisreden Ribbecks zusammengefaßt, anhangsweise ist die satirische Besprechung von Strombergs Catull-Übersetzung wieder abgedruckt, damit wenigstens eine kleine Probe des sarkastischen Tones, den Ribbeck gegebenen Falls mit so viel Witz anzuschlagen verstand, nicht fehle. Das Portrait Ribbecks, mit dem das Buch geschmückt ist, giebt im Lichtbild die Züge des am Ende der Funftziger Stehenden sprechend wieder und wird auch in der hier gebotenen Vervielfältigung Vielen eine erwünschte Zugabe sein.

Cicero im Wandel der Jahrhunderte.

Ein Vortrag von
Thaddaeus Zielinski,

Professor an der Universität St. Petersburg.

8. Geschmackvoll kart. 2 Mk. 40 Pf.

Aus einem thatsächlich an Ciceros zweitausendjährigem Geburtstag gehaltenen Vortrag entstanden und den Charakter eines solchen in Haltung und Stil bewahrend, versucht dieses Schriftchen, von Ciceros Einfluß auf die geistige Kultur der Folgezeit ein bei aller Knappheit klares und suttreffendes Bild zu geben. Es kommen dabei hauptsächlich die drei Eruptionsperioden der Kulturgeschichte — die Zeit der Ausbreitung des Christentums, die Renaissance, die Aufklärung — in ihren bedeutendsten Vertretern zur Sprache; das Resultat ist, daß, recht im Gegensatz zur landläufigen Vorstellung, mit jeder weiteren Kulturstufe auch das Verständnis Ciceros sich erweitert und vertieft und sein Einfluß auf die treibenden Kräfte der Menschheit an Bedeutung gewinnt.

Satura.

Ausgewählte Satiren des Horaz, Persius und Juvenal

in freier metrischer Übertragung von **H. Blümner.**

8. Geschmackvoll kart. 5 Mk.

Das dieser Übersetzung einer Auswahl aus den drei römischen Satirikern zu Grunde liegende Prinzip ist vornehmlich das Aufheben des Zwanges der wörtlichen Übersetzung; wo die wörtliche Übertragung dem modernen, besonders dem nicht philologisch geschulten Leser ohne Kommentar unverständlich bleiben müßte, ist der Übersetzer ganz frei verfahren, um so die Worte des Dichters durch Umschreibung oder Zusätze für den heutigen Leser verständlich zu machen. So wird jeder Gebildete gern die damit gebotene Gelegenheit benutzen, von einer auch litterarisch betrachtet sehr interessanten Quelle der kulturhistorisch so bedeutungsvollen römischen Kaiserzeit Kenntnis zu nehmen.

89056202450



b89056202450a

84056202450



b89056202450a