Biblioteka Uniwersytecka
we Wrocławiu

397

Gabinet
filozoficzno - historyczny

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
WE WROCŁAWIU

397

397 I OŚŁ

DAS ARCHÄOLOGISCHE MUSEUM

AN DER

UNIVERSITÄT ZU BRESLAU.

VON

PROFESSOR DR. A. ROSSBACH.
DIRECTOR.

ZWEITE AUFLAGE.

BRESLAU 1877.

36s

Käuflich im Museum, Preis 75 Pf.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
WE WROCŁAWIU

397 I

DAS ARCHÄOLOGISCHE MUSEUM

AN DER

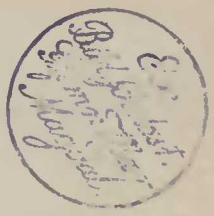
UNIVERSITÄT ZU BRESLAU.

VON

PROFESSOR Dr. A. ROSSBACH.

DIRECTOR.

36 5



ZWEITE AUFLAGE

BRESLAU.
BUCHDRUCKEREI LINDNER.
1877.

397 I.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA WROCŁAW

397

Gabinet
Śląsko-

VORWORT.

Wenn schon die erste, im Jahre 1861 erschienene Auflage dieses Cataloges, die seit länger als sechs Jahren vergriffen ist, eine erhebliche Vermehrung der Sammlungen und Erweiterung der Räume seit dem Jahre 1856 aufwies, so ist dies in der vorliegenden zweiten Auflage, die erst nach der Vollendung der baulichen Einrichtung und der Neuaufstellung der Sammlungen erscheinen konnte, in weit höherem Masse der Fall. Der Raum ist durch die Hinzufügung des unteren Stockes, dessen Beschaffenheit freilich Manches zu wünschen übrig lässt, und der Localitäten der K. Bauschule, unter denen sich ein grosses Auditorium befindet, mehr als verdoppelt worden. Das Gleiche gilt von den Finanzen, die früher kümmerlich bestellt waren. Es ist hiermit eine Vermehrung und zweckentsprechende Aufstellung der Sammlungen möglich geworden, welche die früheren Erwartungen weit hinter sich liess. Während die vorklassische und klassische Zeit der griechischen Kunst früher ungenügend vertreten war, besitzt jetzt das Museum eine stattliche Reihe trefflicher Abgüsse hervorragender Denkmäler; auch die Lücken in den Denkmälern der nachklassischen Zeit sind nach Möglichkeit ausgefüllt worden. Durch die Erwerbung der Schaubertschen Münzsammlung, welcher die Schenkung der schon in der ersten Auflage

registrirten Sammlung anderer Antiken vorausgegangen war, wurde eine Sammlung griechischer Münzen begründet, die bis dahin fast ganz fehlte. Mit der Vermehrung der Sammlungen ging die Ausscheidung des Ungeeigneten Hand in Hand. Die Büchersammlung wurde von ihrem Ballaste befreit und befindet sich auf dem Wege allmälig ein wohlgewählter wissenschaftlicher Apparat zu werden, die dem Zwecke eines Universitätsmuseums der antiken Kunst nicht entsprechenden Denkmäler und andere Gegenstände wurden theils verkauft, theils anderer Verwaltung ausserhalb der Räume des archäologischen Museums übergeben. Besonderen Dank schuldet das Museum dem Director der numismatischen Sammlungen in den K. Museen in Berlin, Herrn Dr. Julius Friedländer, welcher nicht blos die alte, meist aus römischen Stücken bestehende Münzsammlung unserer Universität durch Ausscheidung der unächten, werthlosen oder ungeeigneten Exemplare (beinahe der Hälfte) neu constituirte, sondern auch mit eigener Hand einen vortrefflichen Catalog der Schaubertschen Münzsammlung anfertigte. Wenn trotzdem manches Ungehörige in den Sammlungen zurückgeblieben ist, namentlich manche aus den früheren Verwaltungen herstammende kleine Copien oder Abgüsse von Denkmälern, die heutzutage kein Bürgerrecht in einer methodisch gewählten Sammlung mehr beanspruchen können, so liegt dies einerseits an der Unmöglichkeit das Mangelhafte sofort durch Besseres zu ersetzen, andererseits an dem Bedenken, welches sich gegenüber den bisherigen schon sehr durchgreifenden Veränderungen aufdrängte, den Bestand der Inventare allzustark zu alteriren. Nach Ausscheidung aller der alten Kunst nicht angehörigen, meist aus den im Anfange unseres Jahrhunderts aufgehobenen Klöstern und Stiftern zusammengebrachten Sammlungen, welche theils an den schlesischen Alterthumsverein (demnächst Schlesisches Provinzialmuseum), theils an ein neues Universitätsinstitut für mittelalterliche und moderne Kunst übergegangen sind, ist der hochtönende Name „Königliches Museum für Kunst und Alterthum in Breslau“, mit welchem Finanzen und Sammlungen arg contrastirten, in

den angemessenen „Archäologisches Museum an der K. Universität in Breslau“, umgewandelt und an Stelle des bisherigen Madonnensiegels das preussische Adlersiegel gesetzt worden. Das Institut ist nicht bestimmt, ein grosses, imposantes Museum zu werden, es kann und darf nicht mit dem in der Entwickelung begriffenen „schlesischen Provinzialmuseum“, dem wir das fröhlichste Gedeihen wünschen, rivalisiren, es wird nur dann dem Zwecke eines archäologischen Universitätsmuseums entsprechen, wenn es sich innerhalb seiner bestimmt abgesteckten Grenzen hält und mehr durch strenge Wahl und wissenschaftliche Anordnung als durch die Masse der Denkmäler oder gar durch die früher angestrebte Allseitigkeit wirkt. Uebrigens sorgen schon unsere Museumsfinanzen, aus denen z. B. die ganze Neueinrichtung und Aufstellung der Sammlungen hat bestritten werden müssen, dafür, dass hier die Bäume nicht in den Himmel wachsen.

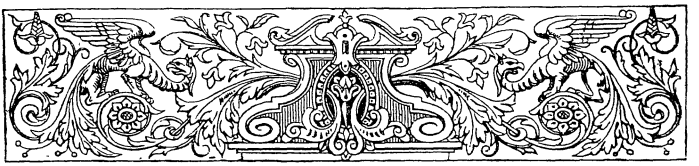
Der vorliegende Catalog ist möglichst dem Bedürfnisse der Mehrzahl der Museumsbesucher angepasst. Seine Aufgabe ist über Aufbewahrungsort, Bedeutung und Einreihung der Denkmäler in die Perioden der Kunstgeschichte kürzlich zu orientiren. Hinzufügung der literarischen Nachweisungen und eingehende Interpretation, welche zu einem umfangreichen Buche geführt hätte, bleibt den Vorlesungen über Kunstgeschichte, Mythologie, Exegese der Denkmäler nnd den archäologischen Uebungen überlassen. Die Aufstellung der Abgüsse hat nach den Perioden der Kunstgeschichte stattgefunden, doch ist eine solche, wie noch neuerdings Prof. Kekulé in Bonn mit Recht gesagt hat, nur „in ganzen und grossen Zügen“ möglich, wobei der bequemeren Uebersicht wegen hie und da „bald vorgegriffen, bald zurückgegriffen“ werden muss. Innerhalb einer kunstgeschichtlichen Periode hat für die Aufstellung der einzelnen Denkmäler Höhe und Umfang unserer Räume, Verhältniss der Wandfläche zu den Fenstern, Einfall des Lichtes, die Umgebung von anderen Denkmälern und das Gefällige der Gruppirung öfters den Ausschlag geben müssen. Die ungünstige Aufstellung der Aegineten, denen die Frontbeleuchtung

fehlt, sowie manches Andere verdankt das Museum nicht dem Director, sondern dem ausführenden Baumeister, über dessen technisches Urtheil bezüglich des Durchbruches von Fenstern der Director nicht obsiegen konnte. Um der Anordnung nach gegenständlichen Darstellungskreisen, welche sich nur selten mit der kunsthistorischen verbinden lässt, namentlich für die mythologischen Vorlesungen und die archäologischen Uebungen gerecht zu werden, ist in diesem Cataloge nach der kunsthistorischen Ordnung, welche im Einklange mit der Aufstellung steht, eine Uebersicht nach gegenständlichen Gesichtspunkten gegeben. Diese verweist kurz auf die betreffenden Nummern der Abgüsse, welche bei einiger Orientirung über die Räume des Museums mit Hülfe der über den Seiten des Cataloges fortlaufenden Zahl der Säle leicht aufgefunden werden können. In manchen Fällen, namentlich wenn die vorhandenen Abgüsse nur einzelne Stücke einer ganzen Serie repräsentiren, erschien es zweckmässig, Abbildungen des Ganzen beizufügen, um die Orientirung über den Zusammenhang sofort zu ermöglichen. Bei genügenden Mitteln hätte dies Princip auf eine erhebliche Anzahl von kunstgeschichtlich und kunstmythologisch sehr wichtigen Denkmälern ausgedehnt werden können, von denen Abgüsse bis jetzt überhaupt noch nicht angefertigt sind oder in ein Universitätsmuseum wegen Mangels an Raum und Mitteln keine Aufnahme finden können.

Die Bestimmungen über den Besuch des Museums sind bei dem Aufgange in den oberen Stock und in dem Auditorium angeheftet. Studirende, Lehrer, Künstler und Alle, welche Studien machen wollen, können Einlass zu jeder Zeit des Tages erhalten, auch ist die Arbeitszeit für sie mit Ausnahme der Stunden, in welchen Vorlesungen gehalten werden, unbeschränkt. Für das grössere Publikum ist das Museum mit Vorbehalt weiterer Anordnung bis jetzt zweimal wöchentlich Nachmittags geöffnet, doch können Einzelne sowohl wie ganze Gesellschaften, Vereine, Schulklassen unter Führung eines Lehrers auch zu jeder anderen Zeit Einlass finden. Regelmässige Sprechstunde des Directors in der Amtswohnung neben dem Museum täglich 11—12½ Uhr.

Schliesslich erlauben wir uns den Wunsch hinzuzufügen, dass von den Sammlungen ein reicher und richtiger Gebrauch gemacht werden möge, nicht allein von Studirenden, denen wir rege Theilnahme nachrühmen können, sondern auch von den Gebildeten unserer Stadt und Provinz. Zu der richtigen Auffassung antiker Denkmäler gehört aber vor Allem Enthaltung von vorschnellem Urtheil, der ernste Wille zu lernen, strenge und ruhige Hingabe an die Formen und — klassische Vorbildung. Im Uebrigen ist die griechische Kunst keine Antiquität, sie ist ein Gegenwärtiges, weil der Geist, der in ihr lebt, im Wesentlichen auch der Geist der Neuzeit ist.

Rossbach.



ERSTER SAAL.

(Parterre, hinterster Saal nach der Oder zu.)

No. 1—9 enthalten Proben orientalischer Kunst, welchen zwei Hefte chinesischer Malereien beigesellt werden können*), sämmtlich Geschenke des K. Ministeriums und der General-Direction der K. Museen in Berlin. Nicht ausreichend für die Illustration der orientalischen Kunst mögen sie namentlich zur Vergleichung mit der griechischen Kunst dienen.

1. Indische Sculptur, durchbrochenes Relief von dunklem Stein aus Java im Berliner Museum. „Vischnu mit Umgebung" (Inventar). Genien halten, wie es scheint, eine Krone über dem Haupte des Gottes, unten links eine weibliche Figur. Die sachliche Deutung im Einzelnen fehlt noch. Wir beschränken uns daher auf die stilistischen Merkmale:

---

*) Sie befinden sich No. 407 des Katalogs der Bücher und Zeichnungen „zwei Bändchen chinesischer Malereien in Klein-Queroctav ohne Titel mit chinesischem Seideneinband" und können nur mit Erlaubniss des Directors eingesehen werden: Schmetterlinge und Vögel mit blühenden Baumzweigen, Blumen und landschaftliche Staffage. Da sie erfahrungsmässig ganz besonders zu imponiren pflegen, so möge hier bemerkt werden, dass zwar der Scharfblick und die Treue in der Nachahmung der Natur, die überaus saubere und mühsame Durchführung des Details an Thieren und Pflanzen, welche durch die Vortrefflichkeit des Papiers und der Farben sehr unterstützt wird, als bewunderungswürdig gelten darf, dass dagegen der landschaftlichen Staffage Lebendigkeit und Schönheit in der Anlage, dem Ganzen die wahre Geistesfreiheit und schöpferische Wiedergeburt der Natur aus dem künstlerischen Geiste fehlt. Freilich darf auch die chinesische Malerei nicht nach so wenigen Proben aus gewiss ganz moderner Zeit beurtheilt werden.

Die Hauptfigur tritt statuarisch hervor, alles Uebrige ist im flachen Relief, fast nur ornamental gehalten. Weiches, üppiges Fleisch, Augen im Winkel gestellt, Superciliarbogen hoch geschwungen, Mund aufgezogen und stark lächelnd, Nasenflügel breit auseinandergezogen, Ohren hochsitzend und stark nach Oben gerichtet (also die menschlichen Formen von den thierischen noch nicht geschieden), Taille und ganze Gestalt fast weiblich, aber puppenhaft ausgestopft und wie mit einem Schnürleibe versehen, ohne Knochenbau, Haltung steif ceremoniell ohne Leben, unkräftig zur Action. Die umgebenden Figuren befinden sich zum Theil in extravaganten, an Verrenkung streifenden Bewegungen. Manche Formtypen mit der assyrischen und der archaisch-griechischen Kunst gemeinsam. Wahrscheinlich buddhistisch, im Mittelalter entstanden?, nach der in der griechischen Archäologie gebräuchlichen Terminologie ein Denkmal archaisirenden Stiles, die Hauptfigur im nachgebildeten hieratischen, das Nebenwerk in einem sehr freien, fortgeschrittenen Stil, welcher Spuren des Verfalles zeigt. Die vortreffliche Technik setzt eine lange Entwickelung voraus.

No. 2—9 assyrische Reliefs, 2 aus Nimrud, 3—9 aus dem Centralpalaste in Kujunschik, im Berliner Museum. Schon die bis jetzt entdeckten assyrischen Denkmäler gehören augenscheinlich verschiedenen Stiltypen und Perioden an. Unsere Proben mit Ausnahme von No. 2, welche im Schematismus hieratischen Stiles gehalten ist, sind fast genrebildartig und geben eine Vorstellung von der assyrischen Kunst in ihrer freiesten Bewegung innerhalb der durch die Sitte und die Stiltypen gezogenen Schranken. In den Gestalten des Königs und der Krieger ist der national-semitische Typus vortrefflich wiedergegeben, aber ein Fortschritt zu dem griechischen Menschideal ist auch auf anderen Reliefs nirgends nachzuweisen. Der seelische Ausdruck ist in den dünkelhaft-schnöden Eunuchen mit den hochmüthig zurückgeworfenen Köpfen und der theils straff militärischen, theils hofschranzenähnlichen steifen Haltung durchaus gelungen, die bartlosen Gesichter sind aufgedunsen, die Körper fett und schwammig; Haltung und Gesicht des grösser gebildeten Königs vereinigt dagegen Kraft und Würde mit ruhiger Milde und Gnade. Die Thiere sind durchaus nicht immer „ornamentartig mit äusserlicher Routine und erstarrter Convention," sondern öfters naturalistisch-lebendig und charaktervoll mit genauer Kenntniss des Skeletts und der Bewegung dargestellt. Das Tektonische wie die Armspangen, die Rosetten, Schabracken, das Riemenzeug mit der Metallverzierung, die Ornamente der Gewänder u. s. w. enthalten eine Fülle der trefflichsten Motive, die Technik zeigt meist hohe Vollendung. Zu beachten ist auch die Analogie

der assyrischen Formbildungstypen mit den griechisch-archaischen in der Bildung des Haares und Bartes, in der Frontstellung der Augen bei Profilstellung des Körpers u. A. Die faltenlosen steifen Gewänder lassen auf Gold- und Silberbrokat (am König), jedenfalls auf harte Stoffe schliessen. Während man früher die Entlehnung von Culten und Kunstformen aus dem Orient Seitens der Griechen theils im weitesten Maasse annahm, theils schlechthin negirte, darf jetzt ein Impuls der semitischen Kunst auf die Griechen nicht mehr in Abrede gestellt werden. Derselbe ist durch die Verbreitung gemalter Gefässe, Webereien mit Ornamenten und Figuren, Bronzewaaren, Waffen u. s. w., in der Architektur durch die Nachbildung des Astragalos, des Anthemion, der Voluten u. A. vermittelt worden, hat aber keinen massgebenden Einfluss auf die Entwickelung der griechischen Kunst in ihren höheren Stufen gewonnen.

2. **Kopf mit hieratischem Hute** (Theil eines grösseren Reliefs) nicht des Königs, welcher eine andere Kopfbedeckung mit Tänien trägt, wahrscheinlich einer Gottheit. An dem Hute Hörnerzeichen, in dem Ohre ein Ring mit Gehänge, um den Hals eine Kette in der Form eines doppelten Astragalos.

3. Rechts **der König, die Rechte wahrscheinlich zur Bewillkommnung ausstreckend,** in der Linken Lanze, hinter ihm zwei Eunuchen, von denen der eine Bogen und Köcher, der andere Lanze und Schild trägt. Das Haupt des Königs ist mit einem langen, auf den Nacken herabwallenden Diadem versehen. Die leicht angegebenen Spangen am Ober- und Unterarm und die Ornamente des Gewandes verdienen die eingehendste Betrachtung. Links führt ein Eunuche das Ross, auf welchem der König gesessen, in feierlich-ceremoniellem Schritte weg; auch hier ist das tektonische Detail an den Schabracken und dem Zaumwerk zu beachten.

4. **König auf der Löwenjagd** mit demselben Abzeichen und demselben Schmucke wie No. 3, die Lanze gegen einen Löwen stossend, hinter ihm ein Waffen tragender Eunuche, Darstellung ohne alle Dramatik.

5. **Zwei langgewandete, Flöten blasende Eunuchen** an einer Palme vorüberschreitend, wahrscheinlich Theil eines Festzuges. Die Haltung der Finger deutet auf Löcher in den Flöten.

6. **Zwei Eunuchen mit Stäben in den Händen,** langgewandet, als königliche Kammerdiener im Gegensatz zu ihren militärischen Collegen besonders schwammig gebildet bewachen in steifceremonieller Haltung das Sattelzeug des Königs, welches unter einer Palme auf einem Tische liegt. Neben dem zerstörten Kopfe des hinteren Eunuchen Reste eines Palmbaumes.

7. Bärtiger Krieger mit hohem zugespitztem Hute, welchem ein Ochse folgt, bewaffnet, in der rechten Hand wohl ein Kentron, Theil eines Zuges. Kopf und Nacken des Thieres sind mit wenigen Zügen geschickt und sehr ausdrucksvoll charakterisirt.

8. Streitwagen mit vier Kriegern, dem Wagenlenker, Bogenschützen und zwei Schildträgern in lebhafter Bewegung. Die Andeutung zweier Flüsse (Euphrat und Tigris?) vielleicht Terrainbezeichnung des Kampfes.

9. Beduinenlager mit Scenen des Zeltlebens und der Gastfreundschaft, unrichtig bisher als Kriegslager vor einer Festung mit crenelirter Mauer gedeutet und im Detail nicht beachtet. Die am oberen Theil des Reliefs sichtbare Umfriedigung stellt nicht Festungsmauern dar, sondern deutet oben ausgezackte, aus Flechtwerk bestehende Hürden an, mit welchen die Beduinen ihr Lager gegen den ersten Angriff und zur Einhegung der innerhalb des Lagers frei herumlaufenden Thiere zu umgeben pflegen. Ausserhalb der Zelte sieht man zwei gelagerte und mit einander spielende Kameele, welchen ein Haufen Futter vorgeworfen ist, ebenso wie zwischen den beiden Zelten den beiden Widdern, welche von dem Futter fressen, links lagert ein Widder und ein Ziegenbock mit gerade aufsteigenden Hörnern. An derselben Seite oben in der Ecke bemüht sich ein Mann aus einem Brunnen, an welchem die Beduinen gerne zu lagern pflegen und um dessen Besitz schon in der Urzeit häufig Streit entstand, Wasser zu schöpfen. In dem Zelte links, dessen Construction mit Stangen, Pflöcken und Seilen Beachtung verdient, reicht ein Beduine einem eben angekommenen, mit Köcher, Bogen und Lanze versehenen Fremdling, welcher gastlich aufgenommen wird, einen Labetrunk, wahrscheinlich aus dem auf einem Stuhle stehenden grossen Thongefässe dar, ein zweiter ist, wie es scheint, beschäftigt, ein Lager zu bereiten, hinter welchem sich knapp an der Zeltstange auf dem Stuhle wiederum ein Gefäss mit einem Halse vielleicht für Milch befindet. In dem oberen Theile des Zeltes hängt ein Trinkhorn und (ebenso im zweiten Zelte) ein alabastrosähnliches Gefäss mit einem Riemen, etwas tiefer an der Zeltstange zwei Instrumente, wahrscheinlich Arbeitsinstrumente: Rechen mit Zinken und Futterscheere mit Zähnen. Im zweiten Zelte, von welchem nur die Hälfte sichtbar ist, ist ein Beduine im Begriffe einen an den Hinterbeinen mittelst eines Seiles aufgehängten Widder auszuweiden, dessen Blut in einem untergestellten Gefässe aufgefangen wird, über ihm ist in ungeschickter Darstellung Köcher und Bogen aufgehängt. Da ein aufgenommener Fremder der Gast und Schützling des ganzen Beduinenstammes ist, so darf das Ausweiden des Widders wohl mit der Aufnahme des Fremdlings

im ersten Zelte in Zusammenhang gebracht werden. Die Darstellung klingt deutlich an einzelne Züge in bekannten Erzählungen des A. T. an, die Gefässformen erinnern theilweise an griechische. Die Darstellung ist im Ganzen lebendig, gemüthvoll und reichhaltig, auch hier ist die gelungene Thierbildung und innerhalb der nationalen und stilistischen Typen die Gewandtheit in der Darstellung der Wendungen z. B. des am Brunnen schöpfenden und den Widder ausweidenden Mannes hervorzuheben.

Unter orientalischem Einflusse scheint zu stehen:

10. Löwenrelief über dem Thore der Akropolis von Mykene, graugelblicher harter Kalkstein. Auf einem Unterbau erhebt sich eine nach unten hin sich stark verjüngende Säule mit einem Aufsatze, an den Seiten stehen zwei in symmetrischer Haltung aufgerichtete Löwen, welche die Vordertatzen auf den Unterbau setzen. Die abgebrochenen Köpfe waren, wie die eingehauenen Winkel und die Dübellöcher beweisen, besonders angesetzt und wahrscheinlich aus dem Relief vorspringend gearbeitet. Von dem Aufsatze ist ein Theil abgebrochen: ein Medusenhaupt, ein Dreifuss, am wahrscheinlichsten wie auf orientalischen Analogieen eine Opferflamme als Symbol des Heerdfeuers der Stadt; keinesfalls aber ist die Säule als Symbol des aufgerichteten Herrscherhauses zu fassen. Das Fremdartige der Architektur in der Gliederung des Unterbaues und der Säule, welches nur zum Theil durch die Hinweisung auf lykischen Holzbau erklärt wird, und die weitverbreiteten analogen Darstellungen auf sassanidischen Münzen und Geweben machen orientalischen Einfluss sehr wahrscheinlich, welcher in den Architekturresten des Schatzhauses des Atreus zweifellos hervortritt. Die Löwen sind im Ganzen mit genauer Naturkenntniss, in der Hebung und Senkung der Flächen sogar mit Feinheit und Weichheit gebildet (Mähne und Schwanzende wahrscheinlich in Farbe ausgeführt) und nach der Stellung der Hinter- und Vorderbeine mit der Säule in ein richtig abgewogenes Verhältniss gesetzt, durch welches die Composition pyramidalen Aufbau gewinnt, auch sind die Vorderbeine absichtlich schwer und säulenartig geformt, um sie mit der Architektur in Harmonie zu bringen. Das Monument ist das Resultat einer langen, mit der Natur und den Gesetzen der Gruppirung wohl vertrauten Kunstübung, welche sich von dem conventionellen Schematismus der Thierbildung auf den ältesten griechischen Vasen längst ebenso emancipirt hat, wie die Architekturreste des Schatzhauses des Atreus eher einen sinkend üppigen als einen aus rohen Anfängen sich erhebenden Stil verrathen, und darf daher nicht schlechthin als ältestes Monument der griechischen Sculptur bezeichnet werden, es

ist sogar fraglich, ob es griechischer Kunstübung seine Entstehung verdankt. Zeit der Entstehung unbestimmt, doch jedenfalls vor das siebente Jahrhundert zu setzen.

No. 11 dieses ersten bis No. 50 des zweiten Saales sind Werke der archaischen Sculptur der Griechen, welche eine Periode von mehr als zwei Jahrhunderten bis in das Zeitalter des Phidias hinein umfassen und sich nach zeitlichen Epochen und Kunstschulen unterscheiden. Den alterthümlichsten Charakter tragen Apollon von Tenea, Metopen von Selinunt, samothrakisches Relief u. A., einer schon mehr fortgeschrittenen Zeit gehören das Harpyienmonument von Xanthos, die äginetischen Giebelstatuen, die wagenbesteigende Frau u. A. an. Schulunterschiede thun sich in dem Verhältniss der selinuntischen Metopen zu dem Apollon von Tenea, dieser zu den Aegineten und aller dieser wiederum zu den jonischen und attischen Denkmälern in Körperproportion und allgemeiner Auffassung kund. Für die Betrachtung der archaischen Denkmäler, unter denen namentlich die älteren zuerst einen abstossenden Eindruck machen, hat man den Gesichtspunkt nicht aus den Augen zu lassen, dass sie zwar unvollkommen und unbehilflich, aber aus einer durchaus braven Gesinnung und einem richtigen Streben hervorgegangen sind. Sie charakterisiren sich durch einen harmlos-religiösen Geist, dem es um die Darstellung der Götter und Heroen hoher Ernst ist, durch jene unbewusste Einheit des Sinnlichen und Geistigen, welche immer ein Grundzug griechischer Kunst geblieben ist, und durch das Streben die Natur treu wiederzugeben, welches z. B. in den Aegineten bei manchen Verstössen im Einzelnen bewunderungswürdige Resultate erreicht hat. In ihrer Anspruchslosigkeit, ihrer biederen Ehrsamkeit und dem Ausdrucke einer freundlichen Innerlichkeit geben sie Zeugniss von unverdorbener Kraft und ächter Sittlichkeit und haben daher mehr ethischen Werth als jene Werke aus der Verfallzeit der Kunst, welche aus dem Haschen nach Effect hervorgegangen und auf Sinnenreiz und Luxus berechnet sind. Die hauptsächlichsten stilistischen Merkmale, die jedoch nach Zeit und Schule vielfach variiren, sind schrägliegendes Profil (doch gegen Ende der archaischen Periode auch schon der rechte Stirnwinkel), im Winkel gestellte, oft stark vortretende Augen, hier und da auch hochsitzende Ohren, freundlich lächelnde Physiognomie, scharf hervortretendes Skelett, perrückenartige Haarbildung, steife und knappe, in ängstlicher Symmetrie geordnete Gewandung mit Zickzackgefälte, wobei die Bewegung des Leibes nur untergeordnet berücksichtigt ist, — Typen theils hervorgegangen aus der

unbewussten Einheit von Thier und Mensch, theils Reminiscenz der alten Holzbilder mit aufgesetztem Haarputz und umgelegten Gewändern, welche die Dienerinnen der Tempelgarderobe zu steifen, plätten und in regelmässige Falten zu legen pflegten.

11 und **12. Die beiden ältesten Metopen von dem mittleren Tempel auf der Akropolis von Selinunt,** Tuff, im Museum zu Palermo. Entstehungszeit etwa 600 v. Chr.

1. Herakles trägt die gefangenen Kerkopen, welche er an den beiden Seiten seines Bogens festgebunden.

2. Perseus haut unter dem Schutze der Athena der Medusa das Haupt ab, aus ihrem Blute entspringt Pegasus, den sie unter dem rechten Arme trägt.

Kurze gedrungene Proportionen von übergrosser Breite, Muskulatur und Knochenbau mit Rücksicht auf Bewegung und Kraft der Natur in treuem Streben, aber ungeschicktem Tasten nachgebildet, geringer Unterschied der Formen des männlichen und weiblichen Geschlechts, Front- und Seitenstellung in haarsträubender Weise vermischt, dessenungeachtet im Wesentlichen schon die spätere Typik z. B. in der Gestalt des Herakles, der Medusa u. A. vorhanden.

13. Relief von Samothrake im Louvre, wahrscheinlich von der Seitenlehne eines Sessels, Inschriften Ἀγαμέμνων, Ταλθύβιος, Ἐπ[ειός], Agamemnon sitzend vielleicht in einer Rathsversammlung, hinter ihm der Herold Talthybios und Epeios, der Erbauer des trojanischen Rosses. Die Figuren dem ältesten Vasenstile, die Ornamente den assyrischen ähnlich.

13a. „Fries von Assos“ in Troas, zwei Reliefs von Granit oder grobkörnigem Kalkstein, im Louvre. Sie wurden in den Ruinen eines altdorischen Tempels entdeckt und befanden sich gegen die sonstige griechische Sitte wahrscheinlich an dem Epistylion, wofür die Spuren der Regula des Triglyphon am oberen Rande sprechen. Trinkgelage liegender Männer: rechts lässt sich der Eine die dargereichte Schale von einem Sclaven füllen, hinter welchem ein Krater steht, der Andere hinter ihm lagernde erhebt bedeutsam den rechten Arm vielleicht als Wink für den Sklaven, neben ihm steht auf dem Boden die Trinkschale, Beide tragen in der linken Hand Karchesien, links überreicht der eine zurückgewandt dem anderen einen kreisförmigen schmalen Gegenstand, vielleicht ein Kopfband, das man bei Symposien zu tragen pflegte. Die übrigen im Museum nicht vorhandenen Reliefs stellen Thierkämpfe, dahin sprengende Kentauren und den Kampf des Herakles mit Triton dar. Einheit der Composition nicht zu erkennen. Die Analogie mit schwarz-

figurigen Vasenbildern, das Fehlen des Löwenfelles an Herakles und die zur Wahrung des Isokephalismos puppenhaft gebildeten Figuren des Sklaven und der Nereiden gegenüber den mächtigen, liegenden Gestalten lassen die Entstehungszeit in das 7. Jahrhundert hinaufrücken, doch hat Overbeck mit Rücksicht auf „die vollkommen organisch entwickelten Bewegungen" des Sklaven und der Nereiden und auf die durchgebildeten Gestalten der Kentauren angenommen, dass die Reliefs schwerlich vor Ol. 60 anzusetzen seien.

14. Apollon von Tenea, gefunden an der Stelle des alten Tenea (jetzt Athiki) bei Korinth, in der Glyptothek in München, pentelischer Marmor, restaurirt nur ein Mittelstück des rechten Armes. Deutung als Apollo darf jetzt als sicher gelten in Folge der Attribute an No. 53 (II. Saal). Ein Hauptwerk für das Studium der archaischen Typen aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr., Proportionen gestreckt und schlank im Gegensatze zu den Metopen von Selinunt, Gliederbau und Muskulatur sehnig und hart, bei aller Kenntniss der Natur ohne Leben, die Seiten- und Hintertheile flach und ohne Rundung angelegt, Arme straff herabhängend, Hände geschlossen, Stellung und Bewegung zurückhaltend und gebunden, das Perrückenartige der Haartour namentlich an der Rückseite sehr augenfällig. Eine gewisse Analogie mit dem aegyptischen Stile ist nicht abzuleugnen, aber nicht durchgreifend genug, um auf Entlehnung zurückgeführt zu werden, dagegen ist die Reminiscenz an alte Holzschnitzerei nicht zu verkennen.

15—29. Giebelstatuen eines Athenentempels auf Aegina, parischer Marmor, von Thorwaldsen restaurirt, Glyptothek in München. Entstehungszeit bald nach den Perserkriegen, welche in ihrem idealen Zusammenhange mit den Kämpfen der Griechen gegen die Asiaten in der Urzeit namentlich gegen die Troer wahrscheinlich die Veranlassung zu der Herstellung der Giebelgruppen gegeben haben.

1. Der westliche Giebel (No. 15—25) stellt den Kampf der Troer und Griechen um den gefallenen Achilleus in Gegenwart der Athena dar. Die Anwesenheit des Paris schliesst den Gedanken an den Tod des Patroklos aus.

In der Mitte steht Athena (20) mit ihrem Unterkörper und dem Schilde den Griechen zugewendet. Zu ihren Füssen liegt Achilleus zusammenbrechend (21). Von der Seite der Troer langt ein Jüngling nach ihm hin, um den Leichnam zu erbeuten (19). Diese Statue ist der Vollständigkeit wegen aus dem östlichen Giebel hierher versetzt, was bei der streng symmetrischen Composition der beiden Giebel ohne erhebliche Bedenken geschehen konnte. Auf beiden Seiten folgen

sodann im bestimmtesten Anschluss an den tektonischen Rahmen des Giebels ein stehender Lanzenkämpfer, ein knieender Speerkämpfer (das Schwert gehört unrichtiger Restauration), ein knieender Bogenschütze und ein daliegender Sterbender. Das Ganze bildet eine mesodische Periode; im mittleren Theile heftige Bewegung, welche nach der Seite immer mehr verklingt. Die früher beliebte Stellung des Bogenschützen unmittelbar hinter dem stehenden Lanzenkämpfer, welche in unserem Museum aus äusseren Gründen beibehalten ist, ist sachlich nicht gerechtfertigt und wird durch die Abdachung des Giebels keineswegs erfordert, da der überragende Theil der phrygischen Mütze des troischen Bogenschützen aus falscher Restauration herrührt. Der stehende Lanzenkämpfer auf der Seite der Troer (rechts) ist Aeneas (18), auf Seite der Griechen (links) Ajas (22), der troische Bogenschütze Paris (17), der griechische Teukros (23), die übrigen Figuren lassen sich mit bestimmten Namen nicht belegen. Die Ergänzungen sind meist stilgetreu und lassen sich an unseren Abgüssen durch den Unterschied der verwitterten und völlig glatten Stellen ziemlich leicht wahrnehmen. (Die verschiedenen Aufstellungen illustrirt die an dem Postamente auf einer Holztafel befindliche Abbildung.)

2. Der östliche Giebel (No. 26—29) enthielt wesentlich in derselben periodischen Anordnung gleichfalls einen Kampf um die Leiche eines gefallenen Helden. Die Anwesenheit des Herakles macht es wahrscheinlich, dass der Kampf des Herakles und Telamon gegen Laomedon dargestellt war. Ob der Gefallene als Oikles zu bezeichnen ist, ist zweifelhaft. Hierüber und über die Anordnung des sehr unvollständig erhaltenen Giebels, von welchem wir nicht alle Reste besitzen, s. Brunn, Beschreibung der Glyptothek p. 77.

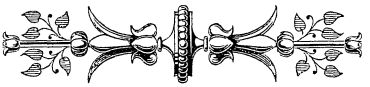
An dem Gefallenen (29) ist der Kopf und ein grosser Theil der Arme und Beine unrichtig ergänzt. Er lag nicht auf dem Rücken und hob nicht den rechten Arm mit dem Schwerte empor, sondern befand sich in einer dem Gefallenen des Westgiebels entsprechenden Lage.

Der knieende Bogenschütze (27) ist durch das wohlerhaltene Löwenfell sicher als Herakles charakterisirt, restaurirt sind die beiden Hände, ein Theil des rechten Vorderarms und das linke Bein vom Knie an.

Der stehende Lanzenkämpfer (28), an welchem Kopf, Hände und ein Theil der Beine und Füsse restaurirt sind, darf mit Wahrscheinlichkeit Telamon genannt werden.

An dem Sterbenden (26), welcher in der linken Ecke des Giebels liegend zu denken ist, ist das rechte Bein, im Uebrigen nur Weniges ergänzt.

Während die Statuen des Westgiebels bei aller zum Theil bewundrungswürdigen Naturtreue in der Darstellung des Knochenbaues und der Muskulatur und bei dem Streben nach ethischer Charakterisirung in der zart und weich gehaltenen Gestalt des Paris doch in streng conventioneller Weise gearbeitet sind, die sich namentlich in den enganliegenden symmetrischen Gewändern der Athena, in der pedantischen Haartour, dem typischen Lächeln, der mangelnden Belebung des Skelettes u. A. kund thut, repräsentiren die Statuen des Ostgiebels eine etwas freiere Richtung. Die Körperformen sind weniger trocken und mager, das Fleisch belebter, die Muskeln voller und elastischer, die Proportionen richtiger (am Westgiebel sehr schmale Hüften, verhältnissmässig zu kurze Arme und zu lange Beine), auch die Bewegungen etwas unbefangener. Die winkliche Stellung der Augen und das typische Lächeln des Mundes ist gemildert oder einer mehr naturtreuen Bildung gewichen, auch der psychische Ausdruck in den Gesichtern wird mit mehr Erfolg angestrebt: gespannte Aufmerksamkeit in dem Gesichte des Herakles, schmerzvolle Bewegung in dem des Sterbenden. Doch ist die gleichzeitige Entstehung der beiden Giebelgruppen nicht aufzugeben und nur das Zusammenwirken von Künstlern zweier verschiedener Ateliers (ἐργαστήρια) anzunehmen, von denen das eine einer mehr fortgeschrittenen Richtung folgte.



ZWEITER SAAL.

Der zweite Saal enthält zunächst die Fortsetzung der Denkmäler aus der archaischen Zeit, sodann Denkmäler des archaisirenden, d. h. des in nachklassischer, besonders römischer Zeit nachgeahmten archaischen Stiles.

30—41. Harpyienreliefs von Xanthos in Lykien, britisches Museum in London. Zur Orientirung über das Grabmonument, dessen Fries diese Reliefs bildeten, siehe die an der Wand zwischen Nr. 32 und 33 angeheftete Abbildung. Grundgedanke: Darstellung des Wechsels von Leben und Tod im Lichte einer gegenüber der homerischen Anschauung vorgeschrittenen Zeit, welche die Götter vorwiegend als lebensspendend und gütig, den Tod als eine Wegführung aus dem irdischen Leben in den Armen milder Todesgötter anschaut. In der Erklärung des Einzelnen bleiben mannigfache Zweifel, doch gibt sich in den religiösen Anschauungen nirgends Ungriechisches zu erkennen. An der Westseite sieht man über der Grabesthür, welche zugleich die Hadesthüre vorstellt (neben 30), eine Kuh, an welcher ein Kalb säugt, Symbol von dem Kreislaufe des Lebens, welches sich immer von Neuem gebiert und über das der Tod keine dauernde Gewalt hat, links (30) thront die Todesgöttin die Patera in ihrer Rechten zur Aufnahme der Spendung hinhaltend, rechts (32) die Göttin des Lebens mit Blüthe und Frucht, zu deren Thron drei weibliche Gestalten nahen (31), die erste die Gewänder graziös fassend ohne Symbole in den Händen, die zweite mit Blüthe und Frucht, die dritte mit einem Ei, Zeichen des keimenden, blühenden und fruchttragenden Lebens. Benennung unsicher: Demeter,

Aphrodite (Persephone), — Horen. In der Mitte der drei anderen Seiten (34, 37, 40) thronen drei männliche Gottheiten, mit geringen Modificationen (die eine ist bartlos, aber nicht jünger) einander gleich, jedenfalls lebenspendende Mächte, deren Benennung gleichfalls unsicher ist. Gaben bringend treten zu ihnen heran eine Frau mit Granatapfel und Taube, ein Jüngling mit Hahn und Ei, ein Krieger, welcher wohl nach glücklich beendetem Feldzuge seinen Helm weiht, — Bitte um Erhaltung des Lebens oder Dank für Errettung. Zu den Seiten (33, 35, 39, 41) sieht man geflügelte Gestalten von eiförmigem Körper, welche Gestorbene (nicht Kinder, sondern klein gebildete Erwachsene) davontragen. Fraglich, ob Harpyien oder wahrscheinlicher nach Wieselers Ansicht, der wir beistimmen, Sirenen, jedenfalls Todesgöttinnen in milder Auffassung, welche die Gestorbenen liebevoll in ihre Arme schliessen und zu denen die Gestorbenen selbst traulich ihre Hand erheben. Auf No. 41 sieht eine Hinterlassene mit den Händen die Wangen kratzend der Wegführung traurig nach. An den Seiten von No. 37 steht rechts eine hirtenähnliche Gestalt, links schreiten zwei Gestalten mit Gaben in den Händen zum Opfer heran. Der Stil „alterthümlich streng, aber von Anmuth leise umflossen" z. B. in der Bildung der Göttinnen und des Horenzuges, sehr gelungen die Bildung der Thiere. Jonischer Charakter tritt in der Weichheit und Ueppigkeit hervor, die Brüste unschön gebildet, fast hängend und welk, die Fleischpartien der mittleren Gottheit fast schwammig, die Formen überhaupt massig und schwer. Die Zeit der Entstehung nicht mit Sicherheit zu bestimmen, jedenfalls vor den Aegineten, welche in Naturwahrheit weit voraus sind.

42. Grabstele des Aristion. Relief in Athen. Unter den Füssen ἔργον Ἀριστοκλέος mit ο = ου, an der (bei uns fehlenden) Basis Ἀριστίονος, Entstehungszeit im Anfang der siebziger Olympiade. Grabmonument des Aristion mit Kypassis, reichgeschmücktem Panzer, Beinschienen und abgebrochenem Helm, in der Hand die Lanze; ein interessantes Zeugniss aus der Zeit der Marathonomachen mit allen den Zügen an Körper und Haltung, welche ihnen Aristophanes zuschreibt. Hohe Ausbildung des archaischen Stiles, die Gestalt in den engen Raum vortrefflich „hineinökonomisirt", leicht und frei dastehend, alles Nebensächliche dem Ganzen untergeordnet, aber die archaischen Typen in der Bildung der körperlichen Details noch massgebend. Am Original sehr bedeutende Reste von Farben, durch welche das Detail am Panzer fein und zierlich ausgeführt und das Ganze belebt war, der Helmbusch von Metall angesetzt. — Auf der höchsten Stufe des archaisch-attischen Stiles steht:

43. Wagenbesteigende Frau, Relief in Athen auf der Akropolis gefunden. Das vordere Stück von C. Bötticher 1862 als zugehörig erkannt und dem Abgusse hinzugefügt. Die Frau (fraglich ob eine Göttin, Nike?, vielleicht aus einem Agon) hat soeben mit dem linken Beine den Wagenkasten bestiegen und mit geübter Hand die Zügel ergriffen, welche sie leicht und zwanglos mit weit vorgestreckten Armen handhabt, sodass im nächsten Augenblicke die Rosse ungehemmt im raschesten Laufe davon eilen können. Durch das Motiv des Aufsteigens ist die zwar sehr einfache, aber sehr richtig und schön angelegte Faltung des Gewandes bestimmt, welches auf dem Rücken fein gezogene Wellen bildet, von der Schulter nach unten zu in breiter werdenden Falten herabfliesst, am Rande das anmuthige Wellenspiel fortsetzt und über den Arm nach der entgegengesetzten Seite im Zickzackgefälte herabfällt. An Richtigkeit und Freiheit der Composition, leichter und unbefangener Grazie, Anspruchslosigkeit der Durchführung und der edelsten Simplicität eine der grössten Leistungen der archaischen Kunst in Attika, in welcher sich ihre Eigenthümlichkeit gegenüber den archaisch-dorischen und jonischen Denkmälern am sichersten erkennen lässt. (Für die nähere Betrachtung bediene man sich der kleinen Leiter.)

44. Geburt des Erichthonios. Terracottenrelief in Berlin, gefunden in einem Grabe jenseits des Ilissos an dem Wege nach Halimus, an dem Postamente der Vase des Sosibios No. 55 angebracht. Gaia mit dem Oberkörper in kolossaler Proportion aus der Erde hervorragend überreicht der ohne Aegis, aber mit einem Helm gebildeten Athena den Knaben Erichthonios in Gegenwart des Drachenmenschen und alten Landesdämon Kekrops. Stil ein sehr gemilderter Archaismus der Uebergangszeit, Auge im Profil gebildet, Mundwinkel nicht zum Lächeln gehoben, die Darstellung dramatisch, aber massvoll bewegt.

45. Weiblicher Torso in Athen am Postament von No. 54, (Abguss der Schaubertschen Sammlung) mit lang herabhängenden Haarlocken, Unterkleid stark gewellt, Oberkleid (Peplos) aufgeschlagen, Athena ohne Aegis? Der Stil dem attischen analog, vortreffliche Arbeit.

46 und **47. Harmodios und Aristogeiton,** Marmorstatuen aus der Sammlung Farnese in Neapel, (Abgüsse zur Schaubertschen Sammlung gehörig) Nachbildung einer Bronzegruppe des Atheners Kritios, Zeitgenossen des Argivers Ageladas und der Aegineten Kallon und Onatas, welche an Stelle der von Antenor angefertigten, von Xerxes weggeführten Gruppe in Athen aufgestellt war. Ueber die Art der Aufstellung geben athenische Münzen und ein Relief an einem athenischen Sessel Auskunft, von welchen am Postament unseres Abgusses No. 46 eine

Abbildung angeheftet ist, ohne deren eingehende Betrachtung die beiden bei uns wegen der Ungunst des Raumes nicht in richtiger Ordnung aufgestellten Statuen nicht verstanden werden können. Die Restauration der Arme hat zwar im Wesentlichen das Richtige getroffen, aber der linken Hand beider Figuren unrichtig einen Schwertgriff gegeben, der Kopf von No. 47 ist zwar alt, aber nicht zugehörig und in einem ganz anderen Stile gearbeitet. Harmodios (46), welcher etwas vorausgeschritten und in dessen Hand ein langes Schwert zu denken ist, ist im Begriffe mit furchtbarer Wucht den tödtlichen Streich gegen den Tyrannen zu führen, während Aristogeiton seinen linken Arm, über welchem das Gewand liegt, wie zur Abwehr der Gefahr, die seinem Liebling Harmodios drohen könnte, vorhält und bereit ist seinem Geliebten mit seinem kurzen Schwerte in der rechten Hand zu secundiren. Die Action ist im entscheidenden Augenblicke sehr prägnant und lebendig unter den zwei Gesichtspunkten des leidenschaftlichen Hasses gegen den Tyrannen und der liebevollen Sorgfalt des Liebenden gegen den Geliebten dargestellt, die Composition einheitlich und sehr gelungen, Anordnung der Glieder in gegensätzlicher Weise. Die Bildung der Körper entspricht den Angaben über den Stil des Kritios und Hegias: παλαιὰ ἐργασία, ihre Werke ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα.

48. Zeus auf dem Throne sitzend, Relief der Blundellschen Sammlung bei Liverpool (angeheftet an das Postament No. 51), in der ganzen Formbildung durchaus archaisch, in der technischen Behandlung dagegen so weich, dass der Verdacht archaisirender Manier nicht ausgeschlossen ist.

49. Kentaur im Kampfe mit einem Panther, Relief der Blundellschen Sammlung (angeheftet an Postament No. 53). Die Verbindung des menschlichen Oberkörpers mit dem Rossleib unvermittelt und ungeschickt, die Proportionen gänzlich verfehlt, der Panther fast wie ein Hund gebildet, die Raumfüllung sehr ungleich, der Kopf frei und grossartig. „Handwerksmässige Arbeit des fünften Jahrhunderts unter dem Einflusse der damaligen grossen Sculptur entstanden, aber mit höchst unzureichenden Kräften durchgeführt.“ Auch hier ist der Verdacht archaisirender Manier nicht abzuweisen.

50. Apollon auf dem Omphalos, Statue in Athen, beide Theile im Theater des Dionysos, jedoch „in einiger Entfernung von einander“ gefunden. Die Fussspuren auf dem Omphalos, welcher mit geknüpften Wollenknäueln von sehr losem Gewebe umschlungen ist, machen es unzweifelhaft, dass auf demselben eine Statue stand und wohl keine

andere als die des Apollon, der öfters sitzend, selten stehend auf ihm dargestellt wird. Die Deutung der Statue als Apollon, welche besonders durch die Bildung des Haares an Kopf und Schoos sowie des Skelettes kunstgeschichtlich sehr interessant ist, wird durch ein capitolinisches Relief (Götterversammlung) und andere Denkmäler sicher gestellt. Conze Beiträge p. 15.

No. 51 bis No. 71 enthalten beabsichtigte Nachahmungen des archaischen Stiles, archaisirende Denkmäler. Die Veranlassung zur Fortübung der archaischen Typen in der klassischen und nachklassischen Zeit gab vor Allem das Bedürfniss des öffentlichen Cultus und der religiöse Conservatismus, dem der archaische Stil zum specifisch-kirchlichen geworden war, aber auch das Gefühl von dem ethischen Werthe dieser Denkmäler, welche als ehrwürdige Zeugen einer zwar schlichten und einfältigen, aber auch treuherzigen, in Sitte und Religion feststehenden, kräftigen Zeit erschienen. Dies Gefühl steigerte sich in der Zeit des Verfalles, in welcher man seinen Blick rückwärts nach der Urzeit wandte, in so hohem Maasse, dass der archaische Stil neben den anderen zu einem Lieblings- und Modestil der Zeit wurde. So von der Zeit des Augustus an, der selbst ein Liebhaber archaischer Denkmäler war, namentlich unter Hadrian, aus dessen Zeit ein grosser Theil der archaisirender Denkmäler stammt. Unterscheidende Merkmale von den ächtarchaischen Denkmälern sind einerseits übertriebene Strenge in der Steifheit der Gewänder, in der alterthümlichen Zierlichkeit und dem religiös-feierlichen Charakter, andrerseits Abschwächung der alten Typen z. B. im Lächeln des Mundes, in der trockenen und skelettartigen Behandlung des Nackten, vor Allem aber der Synkretismus der archaischen und klassischen Formen z. B. korinthische Architektur an No. 56, sehr verschlungene und naturalistische Ornamentik an No. 54, wo die Behandlung des Nackten der Priesterin durchaus nicht archaisch ist, völlig freie Figuren am Peplosstreifen No. 51, Contrast von Gesicht und Körper an No. 53 u. A. In manchen Fällen die Entscheidung schwierig, ob ächtarchaisch oder archaisirend.

51. Athena Promachos, Marmorstatue in Dresden, Kopf und Arme nach der äginetischen Athenastatue restaurirt. Die Göttin ἐν προβολῇ, in der gehobenen Rechten den Speer, in der gesenkten Linken den Schild haltend, mit Chiton bis zu den Füssen aus schwerem Wollenstoffe und mit einem sorgsam geplätteten und symmetrisch geordneten Peplos, dessen von der Brust herabfallender Streifen nach Art der panathenäischen Peplen die Gigantomachie in freien Figuren darstellt. Die einzelnen Scenen mit Rücksicht auf Apollodor u. A.: Zeus und

Typhoeus (Mimas?), Dionysos mit der Nebris und Eurytos, Herakles und Alkyoneus?, Ares mit Panzer und Peloros, Athena und Enkelados, Artemis und Kration, Apollon mit der Chlamys und Ephialtes, Hermes und Gaia?, Poseidon und Polypotes, Hera und Porphyrion, Hephaistos und Klytios. Die Statue ein Nachklang der alten Holzbilder mit umgelegten Gewändern.

52. Artemis „Diana von Portici", Marmorstatue in Herculanum oder Pompeji gefunden, in Neapel. In der Linken ist der Bogen zu denken, mit der Rechten hebt sie das Gewand, um rasch vorwärts schreiten zu können. Gewandung ähnlich wie am vorigen Denkmal, sehr bedeutende und interessante Farbenreste.

53. Apollon, Marmorstatue der Blundell'schen Sammlung (Ince Blundell Hall) bei Liverpool, erinnert in Stellung und Haltung, in der flachen Anlage der Seitentheile sowie in der perrückenartigen Formation des Haarschopfes an den Apollon von Tenea, um so mehr contrastirt hiermit die klassische Form des Gesichtes und der die Stirne umrahmende Haarkranz. Deutung sicher gestellt durch Lorbeer und Waffen an der Stütze.

54. Dreiseitige Basis (vulgo Candelaberbasis) von griechischem Marmor in Dresden, ein Hauptwerk des archaisirenden Stiles in Bezug auf Milderung der archaischen Typen und schöne Verschmelzung mit klassischen Formen z. B. an den nackten Armen der Priesterin sowie auf religiöse Feierlichkeit und Würde (Stellung auf den Fussspitzen, Haltung der Finger an den Figuren der zweiten und dritten Seite). Wahrscheinlich Basis eines in einem Fackellaufe gewonnenen Dreifusses. Erste Seite: Apollon nimmt dem Herakles den Dreifuss wieder ab, welchen dieser wegzutragen im Begriffe ist, mythisches Vorbild eines Wettkampfes, in welchem ein Dreifuss der Siegespreis. Zwischen den beiden Göttern der Omphalos als Andeutung der Delphischen Localität. Zweite Seite: Festliche Schmückung des Dreifusses, welcher auf einer Säule ausgestellt ist, mit Tänien durch eine Priesterin in Gegenwart eines Priesters, der einen Weihwedel hält. Dritte Seite: Festliche Schmückung von Fackeln in einem Gefässe (?) auf einer Säule mit Tänien durch einen Priester und eine Priesterin. Ornamente reich und fein, in der Mitte ein Satyr mit einem Krater, auf welchem eine Traube, an den Ecken orthophallische Silenen. Andere Deutung von Bötticher: Vereinigung des apollinischen und dionysischen Cultus im delphischen Adyton, wonach die zweite Seite das Dreifussgrab des Dionysos-Zagreus mit sepulcraler Weihe der Gottesreliquien durch den Neokoren des Tempels und die Pythia darstellt, die dritte Seite die

Fackelweihe im Lebes beim Wiedererscheinen des Dionysos-Phanos durch den Hosios und die Vorsteherin der Thyiaden.

55. Vase des Sosibios, Marmorkrater aus der borghesischen Sammlung im Louvre, ΣΟΣΙΒΙΟΣ ΑΘΕΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙ, aus dem Beginn der römischen Kaiserzeit. Apollinischdionysische Cultusdarstellung: in der Mitte Altar mit Opferfeuer, zur Rechten Hermes, Mänade mit Schwert und Thierstück, bakchischer Pyrrhichist, Pyrrhichistin; zur Linken Artemis mit dem Reh, Apollon als Kitharode, Satyr mit Doppelflöte, Mänade. Widerwärtige Mischung archaischer und klassischer Formen z. B. Hermes ganz archaisch, Mänade mit dem Thierstück praxiteleisch.

56. Pythischer Kitharodensieg im mythischen Vorbilde prototypisch dargestellt, Relief in Berlin. Nike giesst Apollon, dem ersten Sieger, Nektar in die Preisschaale, Artemis und Leto begleiten den Gott, im Hintergrunde der delphische Tempel korinthischen Stiles. S. p. 15

57. Sogenannter **choragischer Sieg,** Relief aus Villa Albani im Louvre. Nike giesst der Artemis den Siegestrunk ein, hinter ihr ein Dionysos, an welchem der ganze Oberleib von den Unterbeinen an restaurirt ist, ursprünglich ein Apollon. Das Archaisirende fast nur in dem Zickzackgefälte der Gewänder namentlich an dem sehr steifen Zipfel des Gewandes der Nike.

58—60. Drei Stücke von der **„capitolinischen Brunnenmündung“** (puteal sigillatum, περιστόμιον) von griechischem Marmor im capitolinischen Museum, Ares und Aphrodite, Athena und Herakles, Hephaistos. Das Ganze wahrscheinlich Einfassung eines Tempelbrunnens einen Zug von zwölf Göttern darstellend, von rechts her Hephaistos, Poseidon, Hermes und Hestia, von links Zeus, Hera, Pallas und Herakles, Apollo und Artemis, Ares und Aphrodite. Verschieden erklärt: Geburt der Athena, angebliche Hochzeit des Herakles und der Athena, am wahrscheinlichsten Einführung des Herakles in den Olymp durch Athena.

61—64. Vier Reliefs einer barberinischen Candelaberbasis im Vatican: Hermes als Opferherold mit der Patera in der Hand den Widder führend (im alten Inventar „ein Opfernder“), Athena Ophiuchos lässt ihr heiliges Thier aus einer Patera trinken, Aphrodite (in der römischen Kunst Venus-Spes) stark verhüllt, mit der einen Hand das Gewand mit gesuchter Grazie emporhebend, in der andern eine Granatblüthe, Ares in der Linken die Lanze, die Rechte in die Seite gestemmt, auf dem Helm Löwen und Greif.

65. Dionysos führt die Horen im Tanze an, Relief im Louvre (angeheftet am Postament von No. 52). Die eine trägt Blumen, die

andere eine Aehre, Frühling und Sommer, die dritte ohne Abzeichen der Winter.

66. Henkel eines zu Lokroi in Unteritalien gefundenen Bronzegefässes im Museum zu Neapel (angeheftet am Postament No. 52). Oben im Innern ein Löwenkopf, unten ein Medusenhaupt mit fletschenden Zähnen und ausgestreckter Zunge (archaischer Medusentypus), oberhalb zwei hervorspringende Pferde: Pegasos wegen der Symmetrie verdoppelt. Ornamentale Verwendung des Mythus von der Enthauptung der Medusa und der Geburt des Pegasos in der Weise der Phylakterien.

67. Horen im Tanze, Trümmer einer (vor dem Jahre 1856 gemachten) verunglückten Anschaffung, im Vatican, (angeheftet am Postamente der Vase des Sosibios No. 55). cf. Gerhard B. St. R. II, 2, p. 62, No. 358 und p. 77 No. 591. (Inventar: „zwei schreitende Frauen.")

68—71. Vier Reliefs von dem **Sessel für den Priester des Dionysos Eleuthereus,** gefunden im Theater zu Athen (angeheftet am Postament 54). Das kleine, friesähnliche Relief (68) befand sich vorne unter dem Sitze und stellt zwei knieende, langbärtige Gestalten (Arimaspen) im Kampfe mit zwei Greifen, den Wächtern der Erdschätze (des Goldes und der Früchte) dar. Die priesterlichen Gestalten schwingen mit gewaltiger Wucht in der Rechten Keulen, in der Linken tragen sie Harpen, Kopfschmuck ähnlich der phygischen Mütze, aber mit tief auf die Brust herabfallenden Enden und weit zurückflatternden Tänien, Gewandung ein geärmelter und gegürteter, ziemlich eng anliegender Rock und Hosen (skythische Tracht). Inschrift: ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως. Die unter diesem Relief befindlichen Theile (69 und 70) bildeten die beiden Seitenlehnen des Sessels: zwei hochbeschwingte Jünglinge von zartester Körperbildung, von denen jeder einen Hahn zum Kampfe anfeuert, — Erinnerung an die Hahnenkämpfe, welche im Theater gehalten wurden und deren Vorsitzender der Priester des Dionysos war. Die Rücklehne, (71, an der anderen Seite desselben Postamentes) stellt zwei einander entgegengewandte Silene dar, welche auf zurückgebogenen Armen eine an Ranken hängende Traube tragen, vielleicht Reminiscenz an das Fest der Oschophorien. Archaisirend nur die beiden langbärtigen Gestalten, die beschwingten Jünglinge dagegen von höchster Eleganz und Zartheit.

DRITTER SAAL.

Der dritte und vierte Saal ist der letzten Vorstufe der vollendeten Kunst und der höchsten Blüthe der Plastik in dem perikleischen Zeitalter gewidmet.

Der dritte Saal (Eingangssaal), welcher noch wenig besetzt ist, soll Werke der Uebergangszeit, sodann Sculpturen des Theseion, des Zeustempels zu Olympia u. s. w. enthalten, auf deren Beschaffung in den nächsten Jahren Bedacht genommen werden wird. Die bis jetzt aufgestellten Abgüsse sind folgende:

72. Vesta Giustiniani, Marmorstatue aus Palazzo Giustiniani im Besitze des Principe Torlonia in Rom, Nachbildung eines bedeutenden Werkes. Der Stil darf zwar als der edelste klassische bezeichnet werden, er enthält aber „beabsichtigte" Nachklänge des archaischen in einer für die Wirkung der Statue so scharf und reflectirt berechneten Weise, dass die Entstehungszeit der Statue nicht über allem Zweifel erhaben ist. Des Kronos und der Rhea erstgeborene Tochter, Hestia, die ehrwürdige, hochheilige Heerdgöttin, welche in der Mitte des Hauses ihren festen Sitz hat, ist hier als die priesterliche Repräsentantin der Heiligkeit häuslicher Gemeinschaft und schlichter, festgewurzelter Sitte unter dem Bilde einer schönen und vollkräftigen, aber ernst-keuschen und tief verhüllten Jungfrau (πρέςβειρα θεῶν) in erhabener Simplicität und göttlicher Selbstgenugsamkeit dargestellt. Das gegürtete Gewand fällt in gleichmässigen, fast canelürenartigen Falten bis auf den Boden herab und lässt keine Spur des Fusses erscheinen. Ueber dem Gewande liegt ein Diploidion, welches der Brust und dem Oberkörper mit der geringen, aber sehr normal gezogenen Faltung den Charakter

„reizloser Einfachheit“ verleiht. Den Kopf verhüllt der Schleier, das Symbol der Häuslichkeit und des Opferdienstes. Die Physiognomie ist von höchster Schönheit und ruhigem Adel ohne Beimischung aphrodisischer Züge. Das Haar fällt reich und schön tief in die Stirne und umgiebt Haupt und Hals. Die linke Hand, deren Zeigefinger neu ist, trug ein Scepter, welches möglichst nahe an den Körper gerückt war, um die Geschlossenheit der Gestalt, die auch in dem Anlehnen der rechten Hand an die Seite ausgedrückt ist, nicht zu beeinträchtigen.

73. Eleusinisches Relief in Athen. Ein langgelockter Ephebe, welcher mit der Linken das Gewand fasst, erhebt die Rechte zu einer vor ihm stehenden Frau, wahrscheinlich Demeter, welche in der Linken ein Scepter trägt und dem Knaben etwas überreicht (Aehren). Von hinten tritt eine etwas jüngere Frau, wahrscheinlich Kora, mit der Fackel in der Linken heran, um den Knaben zu bekränzen. Für die Göttinnen ist auch die umgekehrte Benennung vorgeschlagen, doch spricht der Unterschied der Haartour, des Alters und der Grösse für die obige. In dem Knaben sah man Triptolemos, der zum Ackerbau angeleitet wird, Jakchos oder einen Sieger in einem eleusinischen Agon. Nach Bötticher „Ehrenmal eines eleusinischen Heerdknaben“ (παῖς ἀφ' ἑστίας). Der archaische Stil klingt in den Körperformen des Knaben, den Haarwellen und den Gewändern nach, die gewellte Sahlkante der Gewänder weist auf die attische Kunst zur Zeit des Phidias. Auffassung grossartig und feierlich, durchdrungen von der Heiligkeit und hohen Bedeutsamkeit der Handlung, ein Werk tiefer schlichter Frömmigkeit.

74. Diskobol im Wurf, Bronzestatuette in München, Nachbildung eines Bronze-Originals des Myron. Ein Ephebe in dem Blitzmoment der Handlung des Abwerfens dargestellt, der Oberkörper ist mit dem rechten Arme zur höchsten Kraftanstrengung wie eine Spirale zurückgebogen und ruht blos noch auf der rechten Fussspitze. Die Situation ist keine Vorbereitung, kein Handelnwollen, sondern die Handlung selbst in dem Augenblicke, wo sie „von dem Willen abgelöst“ als reine That erscheint. Zur Vergleichung ist vorgreifend

75. Diskobol in Vorbereitung, Marmorstatue des Vatican, in Verkleinerung unmittelbar daneben gestellt worden, früher allgemein auf ein Original des Naukydes, eines Schülers des Polyklet, jetzt von Kekulé auf den Enkrinomenos des Alkamenes zurückgeführt. Der Ephebe trägt den Diskos noch in der linken Hand, während er den Blick nach dem Boden richtend und einen Theil der Bahn durchmessend den rechten Arm hebt und den Fuss des rechten Beines fest nach links einstemmt, um Posto zu fassen.

76. Verwittertes kleines Sculpturstück von dem **Cellafries des Theseion,** vor dem Jahre 1856 aus Paris gekommen, eine männliche Gestalt im Kampfe begriffen.

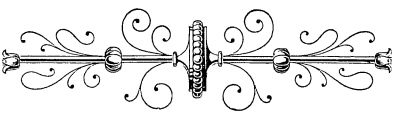
77 und **78. Zwei Metopen des Zeustempels zu Olympia,** im Louvre.

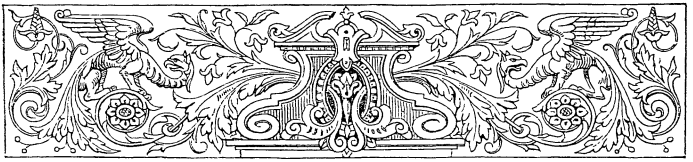
1. Herakles hat den kretischen Stier im gewaltigsten Galopp ergriffen und bringt ihn mit der ganzen wuchtigen Kraft seines zurückgebogenen Körpers zum Stehen.

2. Deianeira (nach Anderen Ortsnymphe von Stymphalos oder wegen des ägisähnlichen aber schlangenlosen Gewandstückes Athena) schaut auf einem Felsen sitzend einem Kampfe des Herakles zu.

(No. 79—95 sind für neue Anschaffungen reservirt.)

Bibliotheca Hortii





VIERTER SAAL.

Die Zeit der höchsten Kunstblüthe umfasst ungefähr Ol. 80 bis 111 (460—336 v. Ch.) von Perikles bis Alexander und zerfällt in zwei Epochen, das Zeitalter des Phidias und Polyklet und das Zeitalter des Skopas, Praxiteles und Lysipp. Jenes pflegt als die Zeit des erhabenen oder hohen, dieses als die Zeit des reizend-schönen und pathetischen Stiles bezeichnet zu werden. Die grössten Thaten des Phidias waren die Ausgestaltung des Zeus- und Pallasideals und die Conceptionen zu den Giebelfeldern und dem Cellafries des Parthenon, die des Polyklet die Ausbildung des Heraideals, der Epheben- und Amazonengestalten. Hohe Gedanken erscheinen hier in der höchsten Vollendung der Formen an Leibern und Gewändern. Die Gebundenheit der früheren Kunst wird zur freien, aber zu einer aus dem Geiste wiedergeborenen, geläuterten und durch grosse Ideen geadelten Natur, ohne dass die strenge Stilisirung der alten Zeit, das Typische und Symbolische ganz aufgegeben wird. In dieser ersten Epoche werden alle typischen Formen der ausgebildeten Plastik, die schon vor Phidias oder gleichzeitig mit ihm, aber meist vereinzelt hervorgetreten waren, das griechische Profil, die gleichmässige Behandlung des ganzen Körpers als des Mediums für den geistigen Ausdruck ohne vorwiegende Rücksicht auf das Gesicht, der freie Rhythmus des Haares, der Einklang des Gewandes mit der Bewegung des Körpers und mit der Bedeutung der Gestalt zur vollen Harmonie gestimmt und in grossen Werken endgiltig consolidirt, so dass die nachfolgende Zeit diese typischen Formen nur modificiren, bewegter und effectvoller gestalten, nie aber überbieten oder wirklich neue schaffen konnte. Haltung und Bewegung

der Gestalten ist nicht steif oder gewaltsam wie früher, sondern unbefangen und massvoll frei, nicht im conventionellen Schematismus gemacht, sondern wie durch sich selbst geworden. Die sinnliche Schönheit geht diesen Gestalten nicht ab, aber sie ist durch die geistige Grösse gebunden und umspielt daher nur wie in leisen Tönen die ganze Gestalt etwa wie die Chariten und Horen, Hebe und Ganymedes sich um Zeus und Hera bewegen, ohne darum das höhere Wesen derselben auszumachen. Die Erhabenheit der Ideale reflectirt sich in der unvergänglichen Kraft, dem hohen Ernste und der ungetrübten Klarheit, der unnahbaren Majestät und jener übermenschlichen Geistesgrösse und Selbstgenugsamkeit, welche sich mit Strenge und selbst mit Herbigkeit mischt. Abgesehen von den theilweise fast genrebildartigen Darstellungen am Parthenonfriese ist freilich das Verständniss der Denkmäler des Phidias bei Weitem schwieriger als das der Denkmäler aus der Schule des Skopas und Praxiteles, sie verlangen mehr als alle anderen Geistesreife des Betrachtenden, ruhige, ernste Hingabe und Vertiefung ohne Abschweifung, ähnlich wie Pindars Epinikien, sie geben sich nicht von selbst, ihr Verständniss muss errungen werden.

In dem vierten Saale ist die erste Epoche mit möglichster Scheidung der Schulen und Darstellungskreise in drei, dem Auge ziemlich leicht erkennbaren Abtheilungen repräsentirt, erstens Phidias: Athena und Werke des Parthenon, zweitens Polyklet: Hera, Amazone, Doryphoros und Ephebe, drittens Verschiedenes derselben Epoche und der nächstfolgenden Zeit: Fries von Phigalia, Büsten u. s. w.

96. Modell der Akropolis von Athen, von dem Bildhauer v. d. Launitz unter Mitwirkung des Prof. Michaelis angefertigt. Für die leichte Unterscheidung der modernen Bestandtheile von den antiken und die Benennung der Baulichkeiten ist der Grundriss aus dem Werke von Michaelis „der Parthenon“ angeheftet.

97. Athena, Marmorstatue in Dresden. Nach Hettner ist der Kopf, an dem die Nase, ein Theil der rechten Wange und die rechte Seite des Hinterkopfes sowie die Sphinx auf dem Helm modern sind, zwar antik, aber nicht zugehörig, auch der Hals und die rechte Brust mit der Achsel sind ergänzt, die restaurirten Arme an unserem Abgusse weggelassen. Es bleibt also für die Betrachtung nur der Torso übrig: Hüften sehr beschränkt, Haltung unbewegt, sehr gerade und feierlich, nach hinten (wenigstens im Abgusse) etwas übergebogen. Gewandung Chiton, Hemidiploidion und diagonal gelegte Aegis, Haltung sehr einfach und streng, fast archaisch. Die Göttin trug in der Linken eine

Lanze, in der Rechten wahrscheinlich eine Nike. Aehnlich No. 99 in Haltung und Gewandbildung.

98. Athena, Marmorstatue in Dresden, „ergänzt die Nasenspitze, die beiden Vorderarme und der Schild.“ Die Göttin ist in der Rechten mit Lanze, in der Linken mit Schild zu denken, zur Abwehr gerüstet ruhig dastehend. Kopf sehr zart gebildet, zur Seite geneigt. Lippen dünn, Nase überaus schmal und lang gezogen, in den Augen vielleicht Metallplättchen ausgefallen. Ränder der Aegis um Hals und Brust etwas aufgeschlagen, Medusenhaupt in alexandrinischer Weise ohne starke Breite, Körper breit ohne das richtige Verhältniss zum Kopfe, Gewandung mit tief einschlagenden Falten und realistisch-schwerfällig in der Manier der römischen Zeit (cf. No. 145), Helm ungewöhnlich weit nach hinten gesetzt, um Gesicht und Haare effectvoll hervortreten zu lassen, übrigens aber wesentlich identisch mit No. 103. „Die ungewöhnliche Bildung des Mundes, des Helmes und des oberen Randes der Aegis macht wahrscheinlich, dass diese Statue modern ist.“ Ist dies wahr, wofür die angegebenen Gründe kaum ausreichen dürften, so liegt doch immer eine geschickte Nachbildung einer Athenenstatue aus römischer Zeit vor.

99. Athena, Torso in Athen, von E. Schubert mitgebracht, gehört in die Klasse der ruhig, aber gerüstet dastehenden Pallasstatuen mit Querbandägis. Am Peplos die krausgewellte Sahlkante bemerkbar.

100. Athena, Marmorstatuette in Athen, unvollendet, der Rücken nur roh behauen, der Marmor unter der Rechten und zwischen Schild und Schlange stehen geblieben, Falten und Aegis blos angedeutet, nur das Gesicht verhältnissmässig am meisten durchgearbeitet. Von Ch. Lenormant als Nachbild der Parthenos des Phidias erkannt, wichtiges Hilfsmittel für die richtige Kenntniss dieser chryselephantinen Statue in der Cella des Parthenon. Auf der Rechten ist eine Nike, zur Linken, wo Schild und Schlange, ein Speer zu denken, auf dem Schilde ist der Kampf der Athener mit den Amazonen dargestellt, in der Mitte das Medusenhaupt. Unverkennbare Aehnlichkeit mit No. 97, aber noch feierlicher und gedrungener. Proportionen selbst des Gesichtes breit, Aegis symmetrisch getheilt, die Haltung fast tektonisch streng, Nachklänge des hieratischen Stiles gegenüber dem freieren der Giebelfelder und des Cellafrieses. Eine genauere Nachbildung des Schildes entdeckte Conze in dem britischen Museum, wovon eine Abbildung am Postamente angebracht ist, hier unter dem Gorgoneion die Figur des Phidias, wie er mit der Streitaxt mächtig ausholt und neben

ihm die des Perikles als eines heroischen Kämpfers. An der Basis, an welcher Phidias die Geburt der Pandora dargestellt hatte, erkennt man links den aufsteigenden Helios, rechts Selene, in der Mitte Götter mit Sceptern, aber Benennung unsicher.

101. Athena bekränzend, Votivrelief aus Athen in Berlin, (angeheftet an das Postament links von der Athenenstatue an der Seite) gleichfalls für die Restitution der Parthenos von Wichtigkeit. Die Göttin trägt auf der weit vorgestreckten Rechten die Nike, welche eine vor ihr stehende Gestalt mit einem Schlüssel, wahrscheinlich eine Priesterin, bekränzt. Attribute anders geordnet als No. 100, rechts die Schlange, links der Schild, fragmentirte Inschrift.

102. Athena, Büste der Hopeschen Sammlung in London, Nachbildung der Parthenos des Phidias, auf dem Haupte Sphinx und Greifen (ausdrücklich von Pausanias bezeugt), auch das Gesicht breiter als sonst, wie an der Athena Lenormant, die Augen waren eingesetzt.

103. Athena, Büste in Berlin, am Helme Widderköpfe, auf der Höhe Sphinx, ähnlich der Pallas Giustiniani im Vatican, Gesicht schmal und klein, im Ausdrucke unbedeutend.

104. Athena, Büste im Louvre, mit zwei flachen Widderköpfen am Helm, Blick nach dem Boden gerichtet, Physiognomie von grosser Schönheit.

105. Athena, Büste in Berlin, nur die Maske und der vordere Theil des Helmes ist alt, aber die Nase und der grösste Theil der linken Wange restaurirt, die Göttin in ruhiger Kampfbereitschaft, ähnlich der Pallas von Velletri.

Die folgenden Sculpturen No. 114 bis 124 sind Originalwerke des Phidias und seiner Schule und gehören sämmtlich dem Parthenon an.

106 und **107. Zwei Metopen,** die erste im britischen Museum, die andere im Louvre.

108—114. Sechs Statuen und ein Rosskopf des östlichen Giebels im britischen Museum.

115. Statue des westlichen Giebels, ebendaselbst.

116. Platten des Cellafrieses, meist im britischen Museum, Einiges noch an Ort und Stelle in Athen, Weniges im Louvre. Dieselben sind so angeordnet, das die Seite unseres Saales identisch ist mit der Seite des Parthenon, wo sie sich befanden, O. Eingangsseite aus dem dritten Saale, N. Gartenseite, S. Hofseite, W. Durchgangsseite zu dem oberen Stock. Die Numerirung soll nach Abschluss der noch zu erwartenden

Vermehrung correspondirend der Bezeichnung auf den Tafeln von Michaelis eingerichtet werden.

117. Relief von der Ostseite des Cellafrieses, Copie ungefähr in Drittelgrösse, aus der Götterversammlung, Aphrodite (Athena) und Hephaistos.

118. Cellafries, 36 Stück Reliefs in der Henningeschen Miniaturcopie (circa zwanzigfache Verkleinerung), ein Stück der Ostseite zum Zweck der richtigen Anordnung zerschnitten, auf einer langen Holztafel an der Wand angebracht. Diese kleinen Reliefs, welche schon vor dem Jahre 1856 angeschafft und eines wissenschaftlichen Museums nicht würdig sind, können nur zu einer ersten allgemeinen Orientirung benutzt werden, da sie stark restaurirt und weder vollständig noch im Einzelnen zuverlässig noch stilistisch getreu sind.

Um eine zuverlässige Orientirung über das Ganze und die Einordnung der in den Abgüssen vorhandenen Theile in den ganzen Zusammenhang zu ermöglichen, sind die Abbildungen aus dem Werke von Michaelis „der Parthenon" auf Holztafeln angebracht, welche in die Hand genommen werden dürfen, aber jederzeit wieder angehängt werden müssen.

I. Am Postament No. 104: 1. Ansicht des heutigen Zustandes. 2. Restaurirte Ansicht. 3. Grundriss des Parthenon. 4. Plan und Durchschnitt des Parthenon, die rothen Linien bezeichnen die modernen Zuthaten, die schwarzen das Alte.

II. am Postament No. 115 drei Tafeln für die Illustration der Giebelfelder, von links nach rechts, erste Tafel: 5. der Ostgiebel nach Carrey. 6. der Giebel mit Andeutung der erhaltenen Figuren, 8—18. die einzelnen erhaltenen Figuren; zweite Tafel: 1—6 ältere Zeichnungen des Westgiebels, 7. der Giebel mit Andeutung derjenigen erhaltenen Stücke, welche sich sicher einordnen lassen; dritte Tafel: die erhaltenen Figuren und Fragmente des Westgiebels.

III. der Cellafries in sechs Tafeln an No. 96.

Das Folgende möge zur ersten Einführung und zur richtigen Auffassung der in den Abgüssen vorhandenen Theile im Zusammenhange des Ganzen dienen*):

*) cf. Michaelis, der Parthenon. Leipzig 1871. Petersen Kunst des Phidias. Berlin 1873. Wesentlich abweichende Ansichten: Bötticher Erklär. Verz. der Abg. Berlin 1872 und: Zophorus des Parthenon. Berlin 1875. Zu warnen ist vor der Schrift: Bildwerke des Parthenon und Theseion. Von H. Brunn. München 1874, welche den von Welcker und O. Müller eingeschlagenen Weg der Interpretation völlig verlassen und ganz unhaltbare Hypothesen aufgestellt hat.

Der Parthenon ist für uns die bewunderungswürdigste Schöpfung attischer Kunst von einer Erhabenheit und zugleich Volksthümlichkeit der Gedanken und von einer Vollendung und einem Reichthum in der Ausführung, dass sich hier das Wesen des hellenischen Geistes in der klassischen Zeit fast noch unmittelbarer als in der griechischen Poesie erschliesst und niemals wieder eine gleiche Höhe und Harmonie aller Factoren der plastischen Kunst erreicht worden ist.

Die Zerstörung des Parthenon erfolgte 1687 bei der Belagerung der Akropolis durch die Venetianer in Folge einer Explosion, welche die Mitte des Tempels zerriss. Damals wurden auch Sculpturen aus dem Westgiebel losgebrochen, welche die Sieger mitzunehmen beabsichtigten. S. das Gypsmodell No. 90 und an dem Postamente desselben die Tafel von Michaelis.

I. Den Zustand der Giebelfelder vor der Zerstörung stellen die auf der Pariser Bibliothek befindlichen Zeichnungen des Malers Carrey, eines Schülers von le Brun dar, der 1674 im Gefolge des französischen Gesandten bei der hohen Pforte, Marquis de Nointel den grössten Theil der Sculpturen des Parthenon aufgenommen hatte. Von dem östlichen Giebel war schon damals die Mitte ausgebrochen, alles Uebrige, was Carrey zeichnete, besitzen wir noch mit Ausnahme einiger Köpfe, ausserdem abgesehen von einzelnen Trümmern noch eine Statue mehr, welche zu Carreys Zeit schon herabgestürzt war und später am Boden liegend aufgefunden wurde; den westlichen Giebel sah Carrey fast noch vollständig, wir besitzen nur einige Torsen und wenige Trümmer. S. die Tafeln von Michaelis am Postament No. 115. Ueber die Grundgedanken der Darstellung herrscht auf Grund der antiken Tradition Uebereinstimmung, die Deutung der einzelnen Figuren ist gerade jetzt mehr als je verschieden. Der östliche Giebel stellte in der Mitte das erste Erscheinen der neugeborenen Pallas Athena im Kreise der olympischen Götter dar (nicht erhalten). In symmetrischer Correspondenz der beiden Theile eilt rechts Nike, links eine andere Botin (Iris?) nach der Erde, um dem gelobten Lande der Göttin, Attika, das in Athena seine Stadtschirmerin und das Ideal seines Volksgeistes sah, Kunde von dem Ereignisse zu bringen, welches ihm eine grosse Zukunft verheisst. Auf beiden Seiten folgt eine enggeschlossene Gruppe von je drei Personen, rechts von drei weiblichen, links von zwei weiblichen und einer männlichen. Wir glauben für jene (in unseren Abgüssen 109, 110, 111), die Erklärung von Welcker, welche aus der Geschichte des athenischen Athenencultus geschöpft ist und von Seiten der Formbildung begünstigt wird, festhalten zu dürfen: die sogenannten drei

attischen Thauschwestern, die Töchter des alten Landesdämon und Autochthonen Kekrops, als Schwestern durch das trauliche Aneinanderschmiegen charakterisirt. Der Arm der mittlern ruht auf dem Schoosse der vorderen aufrechtsitzenden, die dritte liegt hingestreckt im Schoosse der mittleren. Die erste, deren Kopf Carrey noch zeichnete, schaut nach Nike um, um die frohe Botschaft zu vernehmen, Aglauros, die Repräsentantin der sonnigen Heiterkeit, welche von der linken Seite heraufzieht, die dritte ist Pandrosos, nahe dem Gespann der Selene, mit welcher sie genealogisch in Verbindung gebracht wird, der mittleren gebührt der Name Herse. Sie erscheinen hier als die ältesten Vertreterinnen des attischen Landes, denen Athena ihren Schützling Erichthonios zur Pflege übergeben. Die correspondirende Gruppe (Abgüsse 112, 113, 114) muss eine ähnliche Bedeutung für Attika gehabt haben. Welcker bezeichnet die Frauen als die beiden attischen Horen Auxo und Thallo, für den Mann ist Kekrops, Herakles, Theseus, neuerdings Dionysos u. s. w. in Vorschlag gebracht worden. Die angebliche Löwenklaue an dem Gewande ist illusorisch, gegen Theseus spricht zwar nicht die Formbildung, wohl aber seine Stellung in der attischen Culturgeschichte, während die Deutung auf Kekrops und Dionysos sich schwerlich mit der Bildung vereinigen lässt. Wir glauben für die Gruppe die gottgleichen Ahnfrauen und den Ahnherrn des erlauchten Geschlechtes der Eteobutaden, welche das Priesterthum der Athena auf der Akropolis erblich verwalteten, in Vorschlag bringen zu dürfen: Butes, Prokne und Philomele. Die drei Thauschwestern hatten in dem Pandrosion des Erechtheion ihre Cultusstätte, auch Butes hatte im Erechtheion einen Altar und auf den Wänden waren die Mythen des Butadengeschlechtes, welche in Attika von der bekannten Vulgärtradition mannigfach abwichen, in Gemälden dargestellt. Rechts im Winkel taucht das Gespann der Selene in den Okeanos, links erhebt sich das Viergespann des Helios aus den Fluthen. Von dem ersteren besitzt das Museum den Abguss eines Rosskopfes 108. Der westliche Giebel stellte den Kampf des Poseidon und der Athena um den Besitz von Attika in dem Augenblicke dar, wo er gerade zu Gunsten Athenas entschieden ist. Beide Götter eilen in heftiger Erregung nach ihren Gespannen, Poseidon, um in sein feuchtes Reich zurückzukehren, Athena, um von dem Lande Besitz zu ergreifen. Zu beiden Seiten sitzen Gottheiten und Heroen als Richter und Zuschauer, in den Ecken lagern rechts Kallirrhoe, links Kephissos (im Abguss 115). Derselbe ist aufgefasst, wie er ruhig lagernd und erstaunt über das plötzliche Ereigniss sich mit dem Oberkörper erhebt, um der Scene zuzuschauen.

II. Die Metopen stellen der grossen Mehrzahl nach Kämpfe der Lapithen und Kentauren dar. Abgüsse:

1. No. 106 im britischen Museum. Ein Kentaur hat mit seinem linken Arm einen Lapithen um den Hals gefasst und ist mit der weitausholenden Rechten im Begriffe ihm den Todesstoss zu geben.

2. No. 107 im Louvre, Köpfe und linkes Bein der Frau nach Carreys Zeichnung restaurirt. Ein Kentaur entführt eine Frau.

III. Der Cellafries (s. Tafeln von Michaelis an No. 96) stellt einen grossen Festzug, nach der Ansicht der Meisten die Schlusspompe der grossen Panathenäen dar. Es geschieht dies nicht in realistischer und naturalistischer Nachbildung der thatsächlichen Vorgänge mit den Einzelheiten der religiösen Sitte und des Cultusrituals, sondern in freier künstlerischer Auswahl und idealer Durchbildung derjenigen Momente, in denen die Herrlichkeit der Athenenfeste, die Frömmigkeit und der Wohlstand der Gemeinde, die Blüthe und Schönheit, die Tapferkeit und Keuschheit der Jugend, die Würde und Ehrbarkeit der Bürger, das geistvolle Leben in den musischen Agonen, der Glanz der an das homerische und altattische Heroenthum erinnernden Wagenkämpfe, die Wehrkraft des Staates u. A. zur Anschauung gebracht wurden. So vermissen wir nicht die übliche Bekränzung, das Panathenäenschiff, Panzer und Rüstung der Reiter und dergleichen; die Bewegung in den Gruppen, besonders der Reiter, der Wagenkämpfer und der vorausschreitenden Männer und Frauen ist eine so verschiedene und auf den regelrechten Fortgang eines geschlossenen Zuges so wenig berechnete, dass bei Anlegung des realistischen Massstabes die Procession in die grösste Confusion gerathen würde. Der ganze Zug ist zwar in der thatsächlichen Folge der Hauptmomente angeordnet, aber innerhalb der einzelnen Theile hat der Künstler die realistischen Momente den idealen Gesichtspunkten untergeordnet, von denen das Ganze zu einer grossen einheitlichen Composition zusammengehalten wird. Nur so war es möglich den grossen Reichthum der Motive in der wechselvollsten Gestaltung zu entfalten, die durch die Nachahmung einer gleichmässig dahinschreitenden religiösen Procession nur beeinträchtigt werden musste. Es ist, wie Feuerbach unübertrefflich gesagt hat, ein Bild des schönsten Friedens, eines von den Göttern gesegneten und den Göttern geweihten Lebens, aber recht im Gegensatze zu den ägyptischen Processionen Alles menschlich wahr, tief gefühlt, von freier, unbefangener Heiterkeit durchdrungen. Es braucht bei dem oben bezeichneten Grundgedanken der Composition und der Weise der Darstellung gar nicht blos an die grossen Panethenäen gedacht zu werden, aber dass diesen in erster Reihe die dargestellten

Scenen entnommen, wenngleich frei gestaltet sind, liegt an sich in der Natur der Sache.

1. Die Westseite, von der unser Museum bis jetzt nur zwei, noch am Parthenon befindliche Platten in Originalabgüssen besitzt, stellt in lose aneinander gereihten, aber ideell keineswegs zusammenhangslosen Gruppen von bewundrungswürdigem Wechsel, grosser Kühnheit und Freiheit der Motive die Vorbereitungen zum Reiterzuge, der sich an den Langseiten anschliesst, und den Aufbruch desselben dar. Die Einen kostümiren sich, Andere stehen wartend, noch Andere probiren ihre Pferde, haben sich aufgesetzt oder reiten im Paradeschritte. Die Bewegung geht nach der Nordseite, wohin an der äussersten Ecke ein Festordner winkt, doch ist nahe der Südecke ein Ross nach der Südseite gerichtet wie zur Erinnerung, dass ein Theil des Zuges nach der Südseite abgegangen ist.

2. u. 3. An den Langseiten (N. und S.) sind im Ganzen übereinstimmend, aber im freien Wechsel der Motive, der Ausdehnung der Gruppen und der Zahl der Figuren vier grosse Abtheilungen von N. und S. nach Osten hin: Reiter, Wagenkämpfer, Schaaren von Bürgern und Bürgerinnen, Opferzüge. Eigenthümlich dem Nordfries oder nur an diesem erhalten sind die hinter dem Zuge der Opferthiere herschreitenden Metöken, Träger von Weinschläuchen, Mulden und Gefässen und hierauf die Auleten und Kitharisten. Die Reiterei, das γλῖδος ἱππικὸν von Athen bei allen grossen Aufzügen, von Perikles als Gegengewicht gegen das spartanische Fussvolk besonders begünstigt und nächst der Flotte als ein Haupttheil der attischen Wehrkraft angesehen geht aus dem Schritt zum Trab und dann zum Galopp über, gelangt jedoch unmittelbar vor den Wagen wieder zu ruhigerer Bewegung. Die Wagen sind sämmtlich vierspännig mit Bewaffneten und Lenkern und enthalten im Norden eine Reminiscenz „an das erichthonische Apobatenspiel, im Süden an die theseischen Kriegerwagen der hippischen Agonen.“ Von der Nordseite besitzt unser Museum die bedeutendsten Platten in Originalabgüssen*), von der Südseite bis jetzt nichts.

4. Die Ostseite, welche in unserem Museum durch die Originalabgüsse hinreichend vertreten ist**), stellt in der Mitte eine Scene im Tempel dar. Ein älterer Mann, wahrscheinlich der Schatzmeister, hält in der Hand den zusammengefalteten Peplos der Göttin, das Geschenk

*) Bei der Abfassung des Katalogs waren sie noch nicht angekommen, aber bestellt.

**) Desgleichen.

der Frauen und Jungfrauen Athens für die Göttin. Die auffallende Grösse und der reiche Saum des Gewandes zeigt, dass es sich hier nicht um ein Feiergewand für einen Sterblichen handelt. Er hat dasselbe entweder aus der Hand des vor ihm stehenden Knaben erhalten oder ist im Begriffe es ihm zu übergeben. Links ist eine Priesterin wahrscheinlich aus dem Geschlechte der Eteobutaden beschäftigt, zweien herantretenden Mädchen (Diphrophoren) die Polstersessel ohne Arme und Rücklehne ähnlich denen, auf welchen die meisten Götter sitzen, gleichfalls Weihgeschenke, abzunehmen. Rechts und links Götterversammlung, die in behaglicher aber aufmerksamer Ruhe vom Olymp aus zuschauend zu denken ist, an jeder Seite sieben zu 3 + 2 + 2 und umgekehrt angeordnet, wahrscheinlich nach den Motiven des attischen Cultus als die θεοὶ πολιεῖς oder πολιοῦχοι ausgewählt. Die Benennung ist nur für wenige (Zeus, Hera, Poseidon) völlig gesichert: links Zeus, Hera und Nike, Triptolemos und Demeter (Hermes, Hestia), Kastor und Polydeukes (Dionysos und Hermes), rechts Aphrodite (Athena) und Hephaistos, Poseidon und Apollon, Athena, Gaia Kurotrophos und Erechtheus (Peitho, Aphrodite und Eros). Zur Rechten und Linken der Götterversammlung stehen (auf der Akropolis angelangt ausserhalb des Tempels) Männer wartend, zum Theil auf Stäbe gestützt, mit einander im Gespräche oder die Jungfrauen instruirend, vornehme Männer Athens, Festordner, vielleicht theilweise Archonten. Zu beiden Seiten kommen Jungfrauen heran, theils Bürgerinnen, theils Metökentöchter, welche Pateren, Kannen, Untersätze und ein Räuchergefäss vor den Opferthieren hertragen. Auf der Südostecke winkt ein jüngerer Mann den Südzug heran.

An der Conception zu diesen grossen Kunstschöpfungen hat Perikles, der Staatsmann, welcher wie ein zweiter Prometheus seinem Volke die Fackel geistiger Erleuchtung vorantrug, wohl nicht minderen Antheil als sein vertrauter Freund, der Künstler Phidias, welcher die Entwürfe machte und die Ausführung nach seinen Hülfsmodellen meist seinen Schülern überlassen musste; es handelte sich hier nicht um ein ergötzliches Spiel schöner Formen zum Schmucke der Residenz des souveränen Volkes, sondern um eine grosse ernste That des attischen Nationalbewusstseins. In dem Tempelbilde sollte der attische Volksgeist sein eigenes Urbild schauen, seine Mission hinzustreben zu dem Ideale, welches die Göttin repräsentirt, zu der Pflege weiser Institutionen, dem Agon von Kunst und Wissenschaft, der Ausübung agrarischer und erfinderisch-technischer Thätigkeit und zu jenem Gottesfrieden, der den Krieg nur um der Ruhe und Ehre willen führt. Die Giebelfelder erinnern die Athener daran, wie die Göttin für sie geboren und von

Attika als dem ihr geweihten Lande Besitz ergriffen, die Metopen an den Sieg über die rohen Mächte der Urzeit, der Cellafries an die ideale Gestaltung der Gemeinde, die in Frömmigkeit, Keuschheit, Ritterlichkeit und Tapferkeit ihre Ehre suchen und sich der segenspendenden Göttin dankbar erweisen soll. So ist der Parthenon ein Hymnus auf Athena und die Athener, eine Erinnerung an die grosse gottbegnadete Vergangenheit und ein dauerndes Vorbild für Gegenwart und Zukunft der Stadt, die sich so gerne als Hellas in Hellas, als Auge von Hellas ansah, unläugbar eine patriotische Selbstbespiegelung, aber auch eine ernste Mahnung an das Volk, das in seiner Freiheit der unverrückbaren idealen Grundlagen seines Gemeindelebens eingedenk bleiben sollte.

119. Farnesische Hera, Marmorbüste in Neapel, neu die Spitze der Nase. Der Kopf trägt einen strengeren und älteren, mehr noch der homerischen Schilderung von Hera sich annähernden Typus als die „Juno Ludovisi", wie wir ihn für die argivische Hera des Polyklet voraussetzen, darf aber bis jetzt noch nicht mit Sicherheit als Nachbildung der letzteren gelten. Siehe die Vergleichung No. 227. Er hat völlige Frontstellung ohne alle Neigung zur Seite, der Ausdruck ist grossartig, aber unbeugsam und streng in sich geschlossen. Die Stirne wölbt sich nach den Augen zu als Andeutung von Protuberanzen und über diesem Theile ist ein Einschnitt bemerkbar, worin sich Willensstärke, Widerstandskraft und Ernst kund thut, (beides sehr markirt an Zeus Otricoli). Die Wangen sind schmal gezogen ohne alle Fülle und Weichheit, nach unten zu stark abnehmend und an den Seiten fast flach, sodass der Oberkopf mächtig präponderirt. Das Haar von einem schmucklosen, gleich breiten, niedrigen Reif umgeben ist straff nach dem Hinterkopf geleitet. Die Augen sind lang gezogen und nicht gross geöffnet, die Lider ungewöhnlich stark ausgebildet und nnten fast umgeschlagen (vielleicht für hohe Aufstellung oder Einsatz? unsere Aufstellung zu niedrig). Das Epitheton βοῶπις dürfte aber gerade auf diesen Kopf in der jetzigen Erhaltung nicht passen. Die Züge um Mund und Nase sehr markirt und tief, das Kinn streng, nicht voll und rund. Weniger bedeutende Repliken im Vatican und in Berlin.

120. Amazone, Marmorstatue in Berlin, restaurirt beide Hände, ausgezeichnete Replik nach Polyklet. Die Heroine ist neben der rechten Brust tödtlich verwundet und legt, um tief aufzuathmen und zu ruhen, den rechten Arm über den Kopf, welcher rechts zur Seite geneigt ist, mit dem Ausdrucke tiefen, aber massvoll ertragenen Schmerzes.

121. Doryphoros, Marmorstatue in Neapel, neu die Hände, wahrscheinlich freie Replik nach dem gleichbenannten Werke des Polyklet (Kresilas?). Die gedrungenen und schweren, aber jugendlichen Formen, das intelligente und aufmerksam zur Seite gewandte Gesicht und das kurze, knapp anliegende Haar stellen einen kräftigen, ausdauernden Epheben als einen wachehaltenden περίπολος dar, welchem der Kampf um das Vaterland eine Freude und der Sieg sicher ist.

122. Ephebenkopf, Büste in der Blundell'schen Sammlung bei Liverpool. Klassischer Typus unverkennbar, besonders interessant wegen der breitanliegenden, fast angeschwollenen Pankratiastenohren (ὠτοκάταξις, ὠτοθλαδίας).

(Folgende drei Büsten auf einer Console links von dem Eingange in diesen Saal über der Parthenonmetope No. 106.)

123. Themistokles. Diese aus Berlin vor dem Jahre 1856 unter dem Namen des Miltiades gekommene und inventarisirte Büste unterscheidet sich wesentlich von der mit Inschrift verschenen bei Visconti icon., kann aber auch nicht der Perikles des britischen Museums sein, ist vielmehr ein behelmter Hermenkopf des Themistokles und zwar bis auf das Genaueste der bei Visconti I. pl. 3 und 4 abgebildete des Vatican, wie auch die Spuren der Inschrift beweisen: Munificentia Pii Sexti P. M.

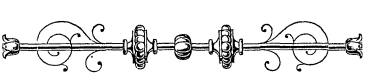
124. Perikles, behelmter Hermenkopf des Louvre, nicht von der Herme des Vatican mit Inschrift, auch nicht von der des Berliner Museums, an welcher Widderköpfe. Kopf etwas zur Seite geneigt von geistreichem und mildem, aber nicht erhabenem Ausdruck. Der Helm wurde ihm von Kresilas angeblich wegen des allzulangen, unsymmetrischen Kopfes gegeben, wahrscheinlicher aber mit Rücksicht auf sein Amt als Strateg, welches er eine Reihe von Jahren bekleidete.

125 und **126. Dioskuren,** Köpfe von den kolossalen Marmorstatuen der „Rossebändiger" auf dem monte cavallo in Rom, wohin sie 1589 unter Sixtus V von den Thermen des Constantin gebracht und vor dem Quirinal aufgestellt wurden. Auf den Sockeln stehen die modernen Inschriften opus Phidiae und opus Praxitelis, welche angeblich schon am früheren Standorte vorhanden waren und nur reponirt wurden. Die ganzen Statuen stellen Jünglinge in lebhafter, grossartiger Bewegung mit ihren feurigen Rossen dar, als Dioskuren, des Zeus Söhne, charakterisirt durch das auf der Stirne sich hebende kurze Haar, dem Sterne auf dem Kopfe, von dem tiefe Einsatzlöcher für den Stift noch vorhanden, und durch den Speer in der Hand. Das Motiv zu der als opus Phidiae bezeichneten Statue ist an der Westseite des Parthenonfrieses gegeben,

die Ausführung (in Bronze) wohl nicht vor der Zeit des Lysipp wahrscheinlich für einen Hippodrom, die uns erhaltenen Repliken jedenfalls aus römischer Zeit. Die Köpfe, deren Oberfläche stark verwittert ist, können nur im Zusammenhang mit den ganzen Statuen richtig beurtheilt werden und ihre Wirkung thun, wir verweisen daher auf die ganzen Abgüsse im Berliner Museum.

127. Innerer Cellafries vom Tempel des Apollon Epikurios zu Bassae bei Phigalia, zwölf Reliefs in der (unzuverlässigen) Henninge'schen Miniaturcopie, auf der kleineren Holztafel an der Wand angebracht. Wahrscheinlich in der Mitte der ganzen Composition steht Apollon bogenspannend und Artemis lenkend auf einem von sprungbereiten Rehen gezogenen Wagen, zu beiden Seiten dieser Gruppe tobt der Kampf, auf der einen mit Kentauren, auf der anderen mit Amazonen in hochpathetischer und extravaganter Darstellung. Der Kentaurenkampf ist von rasender Wildheit, selbst die Frauen an den Götterbildern werden nicht geschont, das Ganze zeugt aber ebenso von richtiger Würdigung des Kentaurencharakters wie vom reichsten Spiel erfinderischer Phantasie, die Bildung mancher Kentaurenköpfe ist bewunderungswürdig schön. Zu bemerken ist die der Darstellung am Friese des Theseion analoge Gruppe zweier Kentauren, welche den schon halb in die Erde gesunkenen Kaineus mit einem gewaltigen Felsblocke zu bedecken im Begriffe sind. In das stürmische Getümmel des Amazonenkampfes mit seinem effectvollen Scenenwechsel, den kühnsten und gewagtesten Stellungen und Wendungen der Körper sind ruhige und rührende, milde Scenen eingeflochten, Amazonen im Todesschmerze züchtig hinsinkend und von den Schwestern liebevoll gehalten, ein Verwundeter mit freundlicher Unterstützung langsam aus dem Treffen geführt, ein Todter auf dem Nacken fortgetragen u. A. Iktinos, der Erbauer des Parthenon, hatte auch diesen Apollotempel erbaut. Die Reliefs sind sichtlich nach den Sculpturen des Parthenon, aber wahrscheinlich noch vor denen des Mausoleums entstanden.

(Die folgenden Säle befinden sich im oberen Stocke und sind vom Eingangszimmer an der Reihe nach gezählt.)



FÜNFTER SAAL.

Der fünfte Saal enthält Denkmäler zur Illustration der zweiten Epoche der höchsten Blüthezeit der Plastik, welche einerseits durch Skopas und Praxiteles, andrerseits durch Lysipp repräsentirt ist. Mit diesen Künstlern tritt die Plastik von der Höhe strenger Erhabenheit, die sie in dem Zeus und der Athena des Phidias, in der Hera des Polyklet u. s. w. erreicht hatte, herab, erfüllt aber andere, wenn nicht gleich grosse doch nicht minder wichtige Aufgaben. Seit der Zeit des peloponnesischen Krieges hatte sich das Individuum freier zu bewegen begonnen, eine Reihe neuer Motive war für Poesie und Kunst erschlossen, an Stelle jener Welt des ewigen Gottesfriedens und der ätherischen Ruhe, eines von hoher Selbstbefriedigung und unwandelbarer ruhiger Klarheit durchdrungenen Lebens ohne Pathos, Orgiasmus und sinnliche Bedürftigkeit, wie es sich in den Idealen der höchsten Götter aussprach, gelangt jetzt ein innerlich tiefbewegtes, menschlichfreieres Leben mit seinen Freuden und Leiden und dem Wechsel aufgeregter, schwärmerischer und weicher Stimmungen zur künstlerischen Darstellung und verbindet sich mit milder und seelenvoller, jugendlichmenschlicher Schönheit, holder Grazie, zarter Anmuth und jener von Geistesadel durchhauchten und gehobenen Sinnlichkeit, ohne welche die Vollendung des Aphroditen- und Dionysosideals unmöglich war. Die Plastik dieser Zeit bildet die Götterideale aus, welche dem Menschen näher stehen, behält aber ernste Keuschheit und übermenschliche Kraft, göttliche Würde und Hoheit als das Erbtheil der vorausgehenden Zeit, nur die strenge und in sich abgeschlossene Erhabenheit ist gewichen und statt der Herbigkeit und Unnahbarkeit meist eine gewinnende Süssig-

keit und Freundlichkeit über die Gestalten ausgegossen. Schöpfungen wie die Typen des Apollon Kitharodos, der Demeter, Persephone u. A. zeigen, wie Grosses und nahezu der vorausgehenden Zeit Ebenbürtiges noch geleistet wurde. Skopas und Praxiteles gehören einer idealistischen Richtung an und haben neue, vollendete Typen des Apollon und der Artemis (Kephisodot d. Ä. auch der Musen), der Aphrodite und des Eros, des Dionysos und seines Thiasos, der Niobe und ihrer Kinder u. A. geschaffen, Lysipp vorwiegend einer realistischen, seine That ist die Vollendung der Typen des Herakles, der in der Palästra durchgebildeten Jünglingsgestalten, die Historienplastik u. A. Aus demselben Umschwung der Zeit geht auch eine andere Behandlung des Porträts hervor. Die strenge Stilisirung weicht einer freieren und individuelleren, bei Lysipp auch geradezu naturalistischen Behandlung, welche die Darstellung der körperlichen Zufälligkeiten und Gebrechen in der Gestalt eines Individuums nicht verschmäht, ohne jedoch dem geistigen Ausdruck Eintrag zu thun, welcher durch die Uebertragung göttlicher Züge auf das menschliche Porträt noch erhöht wird.

Mit Ausnahme des Reliefs vom Niketempel und des Frieses vom choragischen Denkmal des Lysikrates sind in diesem Saale unmittelbare Originalwerke der attischen Schule nicht enthalten, alle sind nur mehr oder minder getreue Repliken, die zum Theil sehr später Zeit angehören, einige so stark modificirt namentlich in dem Uebermass der Bewegung (Satyre und Mänaden) oder so herabgestimmt auf das Niveau der Natürlichkeit (Repliken des Dionysos und der Aphrodite), dass nur die hervorragenden Denkmäler wie Eirene und Plutos, Niobe, capitolinische Aphrodite, capitolinische Dionysosbüste, Silen mit dem Bakchoskind, Apoxyomenos, betender Knabe u. A. eine ungetrübte Vorstellung von dem Geiste der praxiteleischen und lysippischen Typen geben. Die räumlichen Verhältnisse der folgenden Säle, namentlich auch die in den Fensternischen dieses Saales gleich bei der ersten Einrichtung des Museums angelegten acht Consolen für Büsten waren die Veranlassung, dass Manches hier seinen Platz finden musste, was besser dem folgenden Saale zugewiesen worden wäre.

No. **128—132** gehören der Zeit nach Phidias vor dem Auftreten jener drei Kunstkoryphäen an oder sind Nachbildungen von Werken dieser Zeit:

128. Nike, Relief von der Balustrade des Tempels der Nike Apteros rechts am Eingange zu der Akropolis in Athen (in der linken Ecke des Saales an der Wand neben der Statue des Aeschines No. 198). Die sehr fragmentirt erhaltenen Reliefs dieser Balustrade, welche

stilistisch nicht unbedeutend differiren und verschiedenen Künstlern angehören, stellen die Aufrichtung eines Tropaion und die Vorbereitung eines Stieropfers durch Niken dar. Auf unserem Relief ist eine Nike von ihren Schwestern abgewendet mit der Rechten an den Bändern der Sandale beschäftigt, wahrscheinlich um sie zu lösen, nicht um sie festzumachen, — gleichfalls eine Scene der Vorbereitung. Figur mädchenhaft zart und anmuthig, Gewand dünn und leicht, den Körper in lebhafter Bewegung der Faltenströme umrauschend.

129. Stierbändigende Bakchantin, antiker Theil eines sehr stark restaurirten Reliefs im Vatican, freie (römische) Nachbildung einer Gruppe von der in der vorausgehenden No. erwähnten Balustrade. Die Bakchantin ist bemüht mit ihrem zu äusserster, aber scheinbar müheloser Kraftanstrengung zurückgebogenen Körper einen wildvorstürmenden Opferstier aufzuhalten und enthüllt hierbei die Schönheit ihres jugendlich-zarten, schlanken Leibes, dessen heftige Bewegung durch das flatternde, in schönen Falten aufgebauschte und zurückgewehte Gewand illustrirt wird. Auf einem mediceischen Relief geht eine Frau mit einem Weihrauchaltar voraus. — Wegen der Aehnlichkeit der Darstellung hierher gesetzt:

130. Basis, wahrscheinlich von einem Siegesdenkmal, Relief in Athen östlich vom Parthenon gefunden (an der Statue des Aeschines No. 198). An der Langseite haben zwei Niken ein Tropaion errichtet und sind noch beschäftigt dasselbe zu vollenden, an der Kurzseite stellen zwei andere Niken einen Dreifuss als Siegespreis in einem musischen Agon auf. Ein Flügelfragment links an der Langseite zeigt, dass ein Theil abgebrochen ist.

131. Karyatide, Büste von der Statue des Braccio nuovo im Vatican, Hinterkopf ergänzt, das Uebrige überarbeitet. Nachbildung der Karyatiden des Erechtheums, welche das Gebälk der Halle tragen. Angeblich genannt nach den Frauen der zerstörten Stadt Καρύαι, welche als Sklavinnen schwere Dienste zu verrichten hatten, wie die Atlanten an dem Zeustempel zu Akragas als besiegte Giganten und Perserfiguren an dem Dache der persischen Stoa zu Sparta als besiegte Feinde zu Trägern verwandt wurden, wahrscheinlicher aber nach den Priesterinnen der Artemis Καρυᾶτις, welche Καρυάτιδες (μέ) ισσαι heissen. Die Karyatiden des Erechtheums sind den freien Jungfrauen nachgebildet, welchen das Ehrenamt zu Theil wurde, bei den Festen der Athena, Demeter, des Dionysos u. s. w. Körbe mit heiligen Gegenständen auf dem Kopfe zu tragen (κανηφόροι). Solche Gestalten bildeten Polyklet und Skopas. Die gerade, gleichschwebende Haltung und die Analogie des Korbes mit

einem Capitell brachte auf den Gedanken sie an Stelle von Säulen als Trägerinnen von leichtem Gebälke zu benutzen, das wie ein Baldachin auf ihrem Kopfe auflag. Es wurde hierbei die interessante Aufgabe gelöst die statische Function als fest und stark stehende Säule mit der freien Gestaltung des menschlichen Körpers in Harmonie zu setzen. Ausser unserer Nachbildung zwei andere in der Villa Albani, eine mit Inschrift (Kriton und Nikolaos), eine dritte restaurirte im Palazzo Giustiniani. Gesicht schmaler und indifferenter, Haltung weniger kräftig und freier als an den Karyatiden des Erechtheums, alle vier nach der Form der Körbe für korinthischen Stil bestimmt.

132. Eirene und Plutos (Friede und Segen, nicht blos Reichthum im engeren Sinne), Marmorstatue aus Villa Albani in München, früher für Jno Leucothea mit Melikertes, dann für Γαῖα κουροτρόφος gehalten, restaurirt der rechte Arm der Eirene, dessen Finger unrichtig nach Oben weisen, und die Finger ihrer linken Hand, beide Arme des Knaben und der Krug, der rechte Arm in richtiger Haltung nach der Mutter, der Kopf des Knaben antik, aber nicht zugehörig. Nach athenischen Münzen, mit deren Hülfe die Gruppe richtig bestimmt wurde, trug Eirene in der Rechten ein Scepter, der Knabe in der Linken ein Füllhorn. Replik einer Gruppe des älteren Kephisodot, welche in Folge des von Timotheos, Konons Sohne, nach der Schlacht bei Leukas (375 v. Ch.) gegründeten Cultus der Eirene auf der Agora in Athen aufgestellt war, eines der bedeutendsten uns erhaltenen Denkmäler. Eirene voll Hoheit und Würde, mütterlich und matronal mit breiten Formen, schwerem, aber reichem Gewande gebildet neigt sich voll inniger und fast schwärmerischer Liebe dem auf dem gesenkten linken Arme leicht sitzenden Knaben zu, der traulich sich anschmiegend, seinerseits der Mutter mit zärtlicher Freundlichkeit entgegenkommt. Beide geben und empfangen in sehnsüchtiger und doch befriedigter Liebe ihre Seelen in einander ergiessend. Der Ausdruck des Kopfes dem eines Dionysos ähnlich. Dio Chrysost. γυνὴ σφόδρα ὡραία καὶ ἁβρῶς ἐσταλμένη καὶ μειδιῶσα ἀλύπως, Εἰρήνην καλοῦσιν αὐτήν. „Die Composition ist von der höchsten Schönheit. Die Köpfe neigen sich zusammen wie die Herzen, die Gruppe berührt uns fast wie eine christliche Madonna“ (Friederichs), aber ohne den mystischen, transcendenten Zug nach Oben in rein menschlicher Gestaltung, welche die höchste Innigkeit und reinste Keuschheit, die wärmste und treueste Mutterliebe mit feierlicher Hoheit nicht ausschliesst. Das angebliche κρήδεμνον um das Haupt der Eirene, welches auf die Benennung als Leukothea führte, ist nichts als eine zweimal um das Haupt geschlungene

Tänie, um die reiche Lockenfülle zusammenzuhalten, die sich zu beiden Seiten des Halses ergiesst.

Die übrigen Denkmäler dieses Saales sind folgendermassen geordnet:

I. Niobe und die Niobiden No. 133—145.

133. Niobe mit der jüngsten Tochter, Marmorstatue in Florenz, ergänzt an der Mutter der linke Vorderarm mit dem Gewande, der rechte Vorderarm, der jetzt wohl mehr als früher das Gesicht des Kindes bedeckt, an der Tochter der linke Fuss und die linke Hand.

134. Niobe, Büste derselben Statue.

135. Aeltester Sohn der Niobe, verkleinerte Copie der Marmorstatue ebendaselbst, rechts von der Mutter auf der Fensterconsole. Im lebhaftesten Ausschreiten den Blick nach Oben gerichtet, zieht er das Gewand mit der hochgehobenen Rechten über den Kopf empor, um sich zu schützen. Nach Analogie einer fragmentarisch erhaltenen Gruppe des Vatican legte er seine Linke auf eine eben getroffene, hinsinkende Schwester. Daneben nach rechts hin

136—138. Drei Söhne der Niobe, Büsten nach Marmorstatuen ebendaselbst.

139—143. Fünf Töchter der Niobe, Büsten nach Marmorstatuen ebendaselbst, links von der Mutter auf der Fensterconsole. No. 143 Büste der jüngsten Tochter im Schosse der Niobe.

Sämmtlich in der Nähe des Lateran in Rom gefunden, Repliken nach einer Gruppe des Skopas oder Praxiteles (haesitatio est. Plin.), welche von C. Sosius, einem Legaten des Antonius in Kilikien und Syrien, aus Kleinasien, wahrscheinlich aus Seleukia in Kilikien nach Rom gebracht und in dem nach ihm benannten Tempel des Apollo Sosianus aufgestellt wurde. Die ursprüngliche Bestimmung und Art der Aufstellung, ob in einem Giebelfelde oder in den Intercolumnien eines Gebäudes oder auf einer Anhöhe, ist um so mehr unsicher, als die in Florenz befindlichen Statuen von verschiedenen Händen gefertigt sind, eine Tochter doppelt erhalten ist und auch Lücken vorhanden sind. Ausserdem wurden auch an anderen Orten Niobiden gefunden. Nur soviel dürfte feststehen, dass die Mutter mit der jüngsten Tochter die Mitte oder die Spitze der Gruppe einnahm und die Kinder an den beiden Seiten nach dem Alter sich anschlossen.

Die Grundstimmung in der Darstellung ist ein ergreifendes tragisches Pathos, aber innerhalb der strengsten Schranken, — eine blühende Familie dahingerafft von dem unerbittlichen Geschick. Die Mutter

weiss, dass ein Kind nach dem andern von den Pfeilen der zürnenden Götter, Apollon und Artemis, getroffen wird, sie sieht es in tiefem Schmerze, in leiser, stummer Bitte um Erbarmung, aber sie vermag das unaufhaltsame Geschick nicht abzuwenden. Alle mit Ausnahme einer einzigen, welche getroffen das Auge zu senken und den Kopf zu neigen beginnt (No. 141), haben den Blick nach Oben gerichtet zu den zürnenden Himmelsmächten, Alle sind in heftiger Bewegung, die sich an unseren Büsten namentlich in den Augenbrauen und in den Resten der gehobenen Arme kund thut. Mitten darin steht Niobe, nach dem grossartigen edlen Formenschnitte eine Heroine von höchster matronaler Schönheit, aber in ihren Gefühlen eine menschlich-innige Mutter, einst eine glückliche Mutter, die stolz auf ihren Kindersegen in ihrem Glücke sich über Leto erhob und die Rache der Götter herbeibeschwor. Das jüngste Töchterchen hat sich in den Schooss der eben herbeigeeilten Mutter, deren heftige Bewegung in den Gewandfalten am rechten Fusse noch nachrauscht, geflüchtet, die Arme hoch zur Mutter erhoben, das Köpfchen ängstlich zur Seite dahin gewendet, woher die Gefahr droht. Die Mutter nimmt ihr Kind mit vorgebogenem Körper zwischen ihre Kniee auf und drückt es mit der Rechten an sich, mit der Linken erhebt sie hoch das Gewand, um es schützend zu bedecken. Auch ihr Blick ist nach Oben gerichtet, die Augenbrauen sind im Schmerze stark zusammengezogen, aber keine Thräne dringt aus ihren Augen, kein Schrei aus ihrem Munde, sie bleibt auch in ihrem Schmerze edel und heroisch. Das höchste mütterliche Glück ist in dieser Gruppe einer kräftig schönen, von einer Schaar blühender Kinder umgebenen Mutter mit dem höchsten mütterlichen Unglücke vereinigt. Die Kinder in den verschiedenen Altersstufen von den erwachsenen Söhnen und Töchtern, die wohl wissen, was vorgeht, herab zu den jüngsten, welche mehr ahnen als wissen, die durchgehende Familienähnlichkeit bei unverkennbarer Individualisirung, die liebevolle Sorgfalt, mit welcher die Mutter ihr jüngstes Kind zu schützen, der Bruder die sinkende Schwester zu halten sucht, geben der Gruppe eine Harmonie und Geschlossenheit wie einer musikalischen Composition, durch deren stürmische Accorde eine ergreifende sanfte Melodie gemischter und widerstreitender Empfindungen, bald der Freude über die Jugendschöne und die liebevolle Innigkeit der Familienglieder, bald des Todesschauers und der Wehmuth über die geknickte Knospen- und Blüthenpracht des Frühlings hindurchtönt. Man hat die Mutter Niobe die „mater dolorosa“ der alten Kunst genannt, mit weniger Recht als die vorausgehende Gruppe (No. 132) eine „Madonna“, es fehlt ihr zu der ersteren die Nachgiebigkeit gegen

den Schmerz, die Gottergebenheit und Demuth. Trotz aber vermögen wir in Niobe nicht zu erkennen, nur ein stolzes festgegründetes Selbstbewusstsein, das der Götter entbehren kann, so lange es ihre Rache nicht fürchtet, und im grössten Unglücke nicht gebrochen wird, sondern in sich erstarrt.

144. Sogenannter knieender Niobide, angeblich Ilioneus, Niobes jüngster Sohn, Marmortorso in München. Hikesische Stellung, rechter Arm hoch nach Oben gerichtet. Aehnliche Figur auf dem Niobidensarkophag des Vatican, aber es fehlt das an allen Niobiden vorhandene Gewand und die Andeutung des unebenen Bodens. Situation auf verschiedene Mythen passend: Troilos, jüngster Sohn des Priamos von Achilleus oder ein Sohn des Herakles oder Lykurgos von dem rasenden Vater bedroht, alle Benennungen ohne objectiven Anhalt. Die Formen von bewundrungswürdiger Frische, die Arbeit entschieden besser als an den florentinischen Statuen, aber fraglich, ob aus der Zeit des Praxiteles. Die Oberfläche von ungewöhnlicher Glätte, die Beine an unserem Abgusse, der sehr schlecht gehalten war, etwas berieben.

145. Angebliche Niobide, Marmorstatue in Berlin. Die Aehnlichkeit der Gesichtsbildung mit den Töchtern der Niobe unverkennbar, auch die Haltung der Schultern angemessen, die Gewandung dagegen schwer und realistisch, Beine und unterer Theil des Gewandes wenig bewegt. Aehnliche Statue in Neapel.

II. Apollon und die Musen.

Nahe der Eingangsthür in diesen Saal zu beiden Seiten. (Apollon von Belvedere s. folgenden Saal No. 229, Artemis von Versailles ebendaselbst No. 232).

146. Apollon Sauroktonos, irrthümlich in Passows Verzeichniss für identisch gehalten mit der vaticanischen Statue Mus. P. Cl. I, XIII, auch nicht Marmorstatue des Louvre, sondern Bronzestatue der Villa Albani in Rom, neu Baumstamm mit Eidechse. Die Beziehung der Eidechse zur Mantik unläugbar, aber hier ganz zur Seite gelassen. Die Darstellung genrebildartig: der zarte, hübsche Knabe hat sich in nachlässiger Haltung wie der capitolinische Satyr an einen Baumstamm gelehnt und so eben eine an dem Stamme heraufkriechende Eidechse bemerkt, nach der er sich hinrichtet, um mit dem Pfeile, der in der Rechten zu denken ist, die Aufmerksamkeit und Behendigkeit des Thierchens zu prüfen. Ob an ein Durchspiessen zu denken ist, lassen wir dahin gestellt.

147. Apollon ausruhend, gewöhnlich Apollino genannt, Marmorstatue in Florenz, neu die Hände, wahrscheinlich nach einer Statue im Lykeion zu Athen. Der Gott, das Vorbild der in den Palästren sich übenden Knaben und Jünglinge hat seinen Agon beendigt und den Köcher an den Stamm gehängt, er lehnt den linken Arm, in dessen Hand er den Bogen hält, mit leicht geneigtem Oberkörper auf einen Baumstamm und legt, um sich auszuruhen (ἀναπαυόμενος), den rechten Arm über den Kopf, wodurch ein graziöser Linienzug an der rechten Seite entsteht, während er sinnend in die Ferne blickt. Die Beine bezeichnet Winckelmann als die schönsten dieser Altersstufe, die sich erhalten haben. Der Gott erscheint hier als Mellephebe von seelenvoller, fast mädchenhafter Schönheit.

148. Die neun Musen, verkleinerte Copie eines Reliefs wahrscheinlich an einem Sarkophag des Louvre wohl mit mancherlei Restaurationen, ähnlich dem Relief des Vatican Mus. P. Cl. I, tav. B., am Postament der Polyhymnia No. 150 angebracht. Zerfällt durch Polyhymnia, welche in die Mitte gestellt ist, in zwei Hälften ohne paarweise Gliederung oder Zusammengehörigkeit nach Berufsarten. 1. Von der Linken zur Rechten: Klio mit Diptychon, Thalia mit Satyrmaske und Pedum, die folgende Figur unsicher, vielleicht Mnemosyne, wenn auf die Hebung der rechten Hand nach dem Kopfe zu etwas zu geben ist, nicht Kalliope, die auf der anderen Seite steht und nicht Erato, die ganz fehlt, zuletzt Euterpe mit den Flöten. 2. In der Mitte Polyhymnia sinnend auf einen Stamm gelehnt wie in der Berliner Statue und auf der Apotheose Homers. 3. Von der Rechten zur Linken: Melpomene mit der tragischen Onkosmaske, das rechte Bein hochgestellt wie an der Statue des Vatican, von welcher wir die Büste No. 152 besitzen, hochsitzender breiter Gürtel (μασχαλιστήρ) und Kredemnon, aber anscheinend kein Kothurn; Urania, zu ihren Füssen die Himmelskugel, in der Rechten wahrscheinlich ein Stab, Terpsichore mit der Lyra im Gewande des Apollon kitharodos, Kalliope mit einem Blasinstrumente (?).

149. Urania sitzend, Marmorstatue des Vatican. Der aufgesetzte Kopf mit den Sirenenfedern gehörte zwar einer Muse, aber fraglich, ob zu dieser Statue, ergänzt der rechte Arm mit dem Stabe und die linke Hand mit dem Globus. Das lange Untergewand, welches zu den Füssen liegt und die etwas hohe Beschuhung berechtigen noch nicht an eine Melpomene zu denken, da jeder Ansatz zu der tragischen Maske fehlt. Die Richtung der Arme ist von der Restauration richtig getroffen, wie der Druck an der rechten Brust und die Senkung der linken Schulter beweist. Daher nicht unwahrscheinlich eine Urania.

150. Polyhymnia, Marmorstatue in Berlin, falsch restaurirt als Tochter des Lykomedes, daher das Armband in der Linken, neu der Kopf, ein Theil der Hände und der linke Fuss nebst einem Gewandstücke. Mädchenfigur von trefflicher Gewandung, sinnend, der rechte Arm aufgestützt und von dem florartigen dünnen Obergewande stramm überzogen, so dass die jugendliche Fülle des Armes und der Schulter um so mehr hervortritt. Gerade aber dies gepriesene Gewandmotiv weist die Statue der nachklassischen Zeit und nicht einmal dem Beginne derselben zu, in welcher derartige Effectstückchen sehr häufig.

151. Euterpe, Marmorstatue in Berlin, neu Kopf, Füsse, Hände mit den Flöten, rechte Brust sammt Arm und Schulter, Gewandung und Stellung einer Muse angemessen, aber Benennung unsicher. Nahe dabei auf der Fensterconsole:

152. Melpomene, Büste von der Marmorstatue des Vatican. Der Kopf leise geneigt mit schwärmerisch-melancholischem und fast sentimentalem, an Dionysos erinnerndem Ausdruck, von einem üppigen Weinlaub- und Traubenkranz umgeben mit Bezug auf die Dionysien, an welchen die Tragödien aufgeführt wurden, Gesicht schmal und klein, Haar tief in die Stirne fallend. Schöner, aber im Geiste der nachklassischen Zeit stark modificirter Kopf.

153. Melpomene, kolossale Marmorbüste im Vatican, mehr als die vorausgehende dem älteren Typus entsprechend, Ausdruck entgegengesetzt dem vorigen: kräftig, erhaben und feierlich, Kopf fast unmerkbar zur Seite gewendet, gleichfalls mit Weinkranz umgeben, Stirne durch zwei übereinander gelegte gewellte Tänien verhüllt, Haare über der Stirne in einem Krobylos onkosartig aufgebauscht und in Locken zu beiden Seiten herabfallend, beides nach Analogie der tragischen Masken.

III. Ares, Aphrodite und Eros.

154. Sogenannter Achilleus, Büste in München (auf der ersten Fensterconsole links vom Eingange), neu der Helmbusch mit der Sphinx und die Nasenspitze. Die Verzierungen des Helmes, unter welchen man eine Andeutung der Abkunft des Helden von der Meergöttin Thetis vermisst, und die Analogie der borghesischen Marmorstatue des Louvre machen es wahrscheinlich, dass ein Ares vor uns steht, für welchen die Wolfshunde am Stirnschild des Helmes und der mehr männliche Charakter des Kopfes sprechen. Kopf von grosser männlicher Schönheit, besser als an der borghesischen Statue, zur Seite gewendet und leicht geneigt, pathetischer Ausdruck von trotziger

Tapferkeit und erotischer Schwermuth, aber nicht von Besonnenheit und Klugheit, oculi torvi von interessanter Bildung, das Haar zu beiden Seiten des Kopfes nachlässig herabfallend und bei jeder Bewegung flatternd.

155. Ares sitzend, verkleinerte Copie der Marmorgruppe in Villa Ludovisi. Früher allgemein für ein Werk des Skopas gehalten, aber nach dem Stile und der Aehnlichkeit des Kopfes mit dem des Apoxyomenos der Schule des Lysipp angehörig. Neben der linken Seite stand wahrscheinlich Aphrodite (am Original Ansätze zurückgeblieben, die an unserer Copie fehlen), zu den Füssen sitzt Eros (gleichfalls nicht an der Copie) schalkhaft wie in einem Versteck, aber von dem Gotte nicht beachtet. Der Gott ist sinnend und unschlüssig dargestellt, das linke hochgestellte Bein mit beiden Händen unruhig und nachlässig umfassend und den Kopf von Aphrodite abwendend, die ihn bei ihr zu bleiben bittet, während er sich zum Kampfe rüsten will, wie das Schwert in der Linken, der Schild an der rechten Seite und der Helm, auf den er den linken Fuss setzt, beweist.

156. Capitolinische Aphrodite (zu der Schaubert'schen Sammlung gehörig), Marmorstatue im capitolinischen Museum, vortrefflich erhalten, nach der knidischen des Praxiteles, aber erheblich modificirt. Die Göttin hat ihr Gewand soeben auf das Badegefäss fallen lassen (die knidische lässt es aus der Hand gleiten) und ist im Begriffe in das Bad zu steigen. Unwillkürlich deckt sie Schooss und Brust schamhaft mit den Händen und schmiegt den Leib zusammen. Der Kopf ist stark nach Vorne geneigt und nach links gewendet, der Blick gleitet über die Fluth hin, die Füsse sind eng zusammengestellt. Die Formen sind voller und frauenhafter als an der münchener und mediceischen Aphrodite, aber die Empfindung der Schamhaftigkeit tiefer und wahrer. Der bestimmte Ausdruck göttlicher Hoheit, welchen wir an der knidischen des Praxiteles vorauszusetzen haben, fehlt an allen dreien, aber ein Wiederschein ist an der capitolinischen unverkennbar, deren Gesicht kräftiger und edler als an den beiden anderen gebildet ist. Der hohe und breite Krobylos des Haares, welches an der knidischen ohne Erhebung gebildet und nur gescheitelt war, und die Befranzung des Gewandes, welche gleichfalls an der knidischen fehlte, verräth Streben nach Effect und Pracht.

157. Münchener Aphrodite, Statue von parischem Marmor in München, neu der oberste Theil des Kopfes, die Nase und Spitze des Mundes, der halbe rechte Vorderarm, der linke vom Armband abwärts, die Füsse. Situation wie die vorige, aber erheblich verschieden. Die

Göttin ist wie die knidische erst im Begriffe das Gewand, das sie noch in der Hand hält, auf das Gefäss fallen zu lassen. Sie steht auf dem rechten Beine und schmiegt das linke, das nur auf den Vorderzehen ruht, mit vorgestrecktem Knie an das rechte an. Die Richtung des rechten Armes, dessen Hand den Schooss deckt, drückt die rechte Schulter herab, während die linke gehoben ist, sodass die rechte Hüfte stark ausladet. Der Kopf ist nach links gewendet, aber nicht so tief geneigt wie an der capitolinischen, der Blick gerade aus gerichtet, das Haar wie an der knidischen einfach gescheitelt und mit doppelter Tänie zusammengehalten, der Hals schlanker und weicher ohne Durchscheinen der Knochen. Die Formen sind zarter, der Busen jungfräulicher, der Ausdruck des Gesichtes weniger bedeutend und schmachtender als an der capitolinischen, aber wie die ganze Haltung reiner und unwillkürlicher als an der mediceischen. Die schräge Haltung des Gewandes, die von der Seite zu beobachten ist, deutet nicht darauf, dass die Göttin es von dem Gefässe aufzunehmen im Begriffe ist, sondern ist durch technische und künstlerische Gründe veranlasst, die sich leicht ergeben, wenn man das Gewand gerade herunter fallend denkt. Bei richtigem Standpunkt für die Betrachtung verschwindet die schräge Haltung.

158. Aphrodite von Arles, Büste von der gleichnamigen Marmorstatue des Louvre, auf der vierten Fensterconsole links vom Eingange. Bedeutender als die Köpfe der vorausgenannten Statuen in Bezug auf Hoheit und ideale Schönheit. Das kräftige Oval des lieblichen Gesichtes und der keusche Blick des grossen und offenen nach der Erde gesenkten Auges, in dem mehr das Schwärmerisch-Beseligte des Dionysos als das Feuchte und Schmachtende der Aphrodite ausgedrückt, ist bewunderungswürdig. — Daneben:

159. Aphroditenkopf, nach dem Inventar „Venus von Medici", ähnlich, aber bei weitem grösser, im Ausdruck kräftiger und ernster, weniger reich, Augen weniger schmachtend, wahrscheinlich identisch mit No. 63 des ältesten Berliner Preiscourant der Abgüsse „Venus von Termini" im Vatican. cf. Mus. Chiaram. tav. 27.

160. Eros mit dem Bogen des Herakles, Marmorstatue des Capitols, neu Bogen und Hände und ein Theil der Arme, Beine und der Stamm, aufgestellt an der linken Treppenwange. Nicht seinen Bogen prüfend oder spannend, sondern im Begriffe mit der Rechten die Sehne über den Bogen zu ziehen, wie eine Berliner Gemme beweist. Nach einer Replik in Venedig, an deren Stamm eine Keule und ein Löwenfell sichtbar, ist nicht an den kleinen Bogen des Eros, den er mit

Leichtigkeit spannt, sondern an den grossen des Heros aller Heroen, des Herakles zu denken, dem der kleine Schalk manchen Streich gespielt, so dass er, der zarte Knabe, mit den Waffen des Herakles wie Aphrodite mit denen des Ares nach Laune umgeht. Mit Sicherheit das Original weder auf Praxiteles noch auf Lysipp zurückzuführen.

IV. Dionysos und sein Thiasos.

Die folgenden drei Nummern geben eine Vorstellung von der älteren, vorpraxiteleischen Bildung des Dionysos, welche neben der praxiteleischen noch in späterer Zeit wiederholt wurde, alle drei auf der dritten Fensterconsole rechts vom Eingange.

161. Bärtiger Dionysos (asiatischer), kleine Copie der Marmorstatue des Vatican, unter der Brust die antike, aber später hinzugefügte Inschrift Σαρδανάπαλος (mit doppeltem λ), mit welchem der asiatische Dionysos in späterer Zeit identificirt wurde. Ehrwürdige, majestätische Gestalt in höchster Mannesreife mit starkem Barte, weich und fast weiblich gewandet, in der Rechten ein Scepter zu denken.

162. Bärtiger Dionysos, Marmorbüste des Louvre. Archaisirend, Haupt mit reichem Schmucke umgeben, von welchem breite Bänder hinter den Ohren auf die Brust herabfallen, Kopf auf kurzem Halse gerade aufsitzend von schwerfällig-sinnlichem, geistig-unbewegtem Ausdrucke, dabei Weichlichkeit unverkennbar.

163. Bärtiger Dionysos, Bronzebüste aus Herculanum in Neapel, sehr wichtig für das Verhältniss der älteren Bronzetechnik gegenüber dem Marmor namentlich in der Haarbildung. Früher für einen Plato gehalten, grossartiger Kopf, stark zur Rechten und tief nach unten geneigt mit pathetischem, schwermüthigem Ausdruck, gewaltiger Stiernacken.

Praxiteles dagegen bildete die Gestalt des Dionysos zu einem empfindsamen Jüngling von wunderbarer Zartheit und Lieblichkeit um, dessen Seele mit den entzückenden und berauschenden, halb träumerischen und ahnungsvollen Gedanken eines süssen wonnigen Lebens erfüllt ist, an welchem Orgiasmus und Pathos einen starken Antheil hat.

164. Dionysos, Marmorbüste des Capitol, früher wegen der nahezu weiblichen Formen für eine Ariadne oder Leucothea gehalten, das bedeutendste Denkmal unseres Museums zur Vergegenwärtigung des praxiteleischen Dionysostypus, aber die Originale des Praxiteles jedenfalls strenger. Der Kopf bei aller Schöne und Anmuth voll Hoheit und Würde, leise zur rechten Seite geneigt, der schwärmerische,

träumerische Blick der grossen Augen nach dem Boden gerichtet, das Oval des Gesichtes kräftig, aber weich und schön gezogen, das Haar, von welchem wie an der folgenden Büste (nicht so bei Ariadne) prächtige Locken herabfallen, üppig und weiblich, durch ein über die Stirne sich ziehendes Band graziös gehalten, der Epheukranz noch an zwei über der Stirne sich stark erhebenden Blättern kenntlich, unter denen Stierhörner versteckt zu keimen scheinen, hinten in einen Schopf zusammengefasst, Hals rund und zart mit Matronalring.

165. Dionysos, Büste zu einer Marmorstatue in München gehörig, auf der folgenden Fensterconsole nach dem Eingang zu. Der rechte Arm war über den Kopf gelegt, so dass der Gott ruhend dargestellt war, Ausdruck sehr herabgestimmt, anmuthig und süss lächelnd.

166. Dionysos, Marmorstatue in Tegel, rechts an der Treppe. Die sehr bedeutenden Ergänzungen von Rauch (Kopf, Arm und Stamm nach guten Vorbildern) sind am Abgusse deutlich zu erkennen, das rechte Bein hat bei der Ueberarbeitung gelitten. Die Formen für einen Dionysos als Mellepheben angemessen, aber Benennung unsicher.

167. Silen mit dem Dionysoskind, Marmorstatue im Louvre, neu ein Theil des linken Beines, der linke Arm und ein Theil des rechten am Kinde, beste Replik eines bedeutenden, aber nicht sicher (ploratum infantis cohibet. Plin.) nachweisbaren Originales. Silen über die reifen Mannesjahre schon hinausgeschritten, durch Andeutung der kahlen Platte, Ziegenohren, Epheukranz mit Fruchtbüscheln, etwas schlaff gebildeten Bauch, der an den genusssüchtigen Zecher erinnert, und kurzen Schwanz charakterisirt, hat sich behaglich mit dem linken Arm auf einen Stamm gelehnt, auf welchem die Nebris liegt, und schaut mit höchstem Entzücken in das Gesicht des Dionysoskindes, das er leicht auf beiden Armen trägt und das seinerseits das rechte Händchen nach ihm ausstreckend ihn heiter anlächelt. Edelster Silencharakter, Kopf trotz der Ziegenohren und des dem Lachen nach Satyrweise beigemischten herben Zuges voll Würde und väterlicher Freundlichkeit, kräftiger, schlanker Gliederbau, Beine sehnig mit weichem Fleische in weitem Ausschreiten, wie wenn er eben von lustigem Tanze zur Ruhe gelangt wäre. Gruppe des Praxiteles würdig, aber schon mit genrebildartigem Anfluge.

168. Ruhender Satyr, Marmorstatue des capitolinischen Museums, neue Nase, Vorderarm und Flöte. Fälschlich früher als περιβόητος des Praxiteles bezeichnet, der mit Liber pater und Ebrietas eine Gruppe bildete, aber jedenfalls auf ein berühmtes Original des Praxiteles zurückgehend, in sehr grosser Anzahl von Repliken vorhanden. Der Satyr

befindet sich in träger Ruhe und nachlässiger Stellung dem dolce far niente ergeben, Oberkörper stark nach der rechten Seite geneigt, rechter Arm auf einen Baumstamm gelehnt, wodurch die linke Hüfte üppig hervortritt, linker Arm an die Seite gestemmt und die Nebris zurückschiebend, so dass die nackten Formen völlig zur Anschauung gelangen, das rechte, fast weiblich gebildete Bein eingebogen und hinter das linke gestellt, — Ausdruck des Ungenierten und Ländlichen. Die Formen sind üppig schwellend und weich ohne das Muskulöse, Sehnige und Stramme der in der Palästra ausgebildeten Jünglinge gebildet, der Kopf entspricht dem übrigen Körper: volle Wangen und stark schwellende Lippen mit etwas aufgezogenen Mundwinkeln, welche einen Zug herben, neckischen Spottes verrathen, die Augen feucht und sinnlich und etwas im thierischen Winkel gestellt, das Haar reich und mit einer leisen Andeutung des Struppigen und Ungeordneten an der Stirne. So ist in den schönsten Formen das behagliche, nur von sinnlichen Trieben bewegte Schlaraffenleben des jungen Satyrs (οὐτιδανοὶ Σάτυροι) dargestellt als der nur dem trägen Genusse und dem launigen Spiele hingegebenen, nicht zu ethischer Idealität sich erhebenden Natur, die dem Thiere nahe steht. Die Flöte ist durch andere Denkmäler gesichert und charakteristisch für das müssige und lässige Treiben der Satyre im Wald und auf der Flur, besonders an Quellen, an denen sie einsam weilend und mit dem Flötenspiel sich belustigend dargestellt wurden.

169. Satyr, Büste mit Bruststück von der vorausgehenden Statue, auf der Fensterconsole rechts von Eirene und Plutos. Daneben:

170. Satyr, ähnlich dem capitolinischen, Kopf einer Marmorstatue in Berlin.

171. Einschenkender Satyr, Marmorstatue in Dresden, linker Vorderarm mit Hand fehlt, Gesicht „etwas überarbeitet.“ Ein Satyr in dem Alter des Mellepheben von zarter und schlanker Körperbildung, der sprechendsten und graziösesten Haltung und dem feinsten Oval des Gesichtes mit fast mädchenhaftem Ausdrucke ohne alle Reminiscenz thierischer Bildung ausser in den unerlässlichen Ziegenohren und einigen sich sträubenden Stirnhaaren, welche zum Theil von der Stirnbinde bedeckt sind. In der hochgehobenen Rechten trug er ein Giessgefäss (krummer Henkel in der Hand und ein Stützpunkt am Kopfe noch sichtbar), aus welchem er mit nach links gewandtem Blicke in die Schaale der vorgestreckten Linken aufmerksam und sicher den Weinstrahl einmünden lässt, — ein zweiter Ganymedes, aber als Liebling und Mundschenk des Dionysos, mit welchem er die an Satyrknaben selten vorkommende Stirnbinde gemeinsam hat, bewegter dargestellt.

Oft wiederholt und wahrscheinlich zum Schmucke von Speisesälen verwandt. Vielleicht nach einem Original des Praxiteles, aber jedenfalls im Geiste der alexandrinischen Zeit verfeinert und herabgestimmt.

Reliefs:

172. Bakchischer Thiasos an einer verkleinerten Copie eines borghesischen Marmorkraters im Louvre, gut erhalten, nur die Silensmasken an den Henkeln schlecht restaurirt, tektonische Formen reich und prächtig, aber überladen, nach der stumpfen Akanthusform römische Arbeit nach gutem griechischen Original nachklassischer Zeit (links am Eingange). Dionysos von seinem schwärmenden Thiasos mit rauschender Musik umgeben in drei symmetrischen Gruppen, die sich zu einer grossen palinodischen Periode zusammenschliessen. Das Relief wohl ursprünglich nicht für eine Vase bestimmt und ungeschickt übertragen (wenn unsere Copie zuverlässig), daher die Centralfiguren nicht in der Mitte zwischen den beiden Henkeln.

1. Die Mittelgruppe bildet Dionysos in ruhiger Stellung mit Thyrsos in der Rechten, die Linke auf die Schulter einer Lyra spielenden Bakchantin gelehnt, zu deren Füssen ein Panther mit dem Thyrsos spielt, Gesichter einander zugewandt. Gruppe gross und edel gedacht, durch ihre Ruhe in wirksamem Contraste zu den orgiastisch bewegten Seitengruppen. Die Bakchantin auch als Muse gedeutet, aber diese Art der Gewandung für eine Muse nicht angemessen.

2. Rechts von der Mittelgruppe orgiastisch bewegter älterer Satyr mit Thyrsos, trunkener Silen, welcher sein Karchesion fallen gelassen, von einem Satyr gestützt, voraus eine Bakchantin mit den Krotala.

3. Links von der Mittelgruppe eine Bakchantin mit dem Tympanon im Tanze sich umwendend, ein Satyr in sinnlicher Verzückung eine davoneilende, mit dem Gesichte zurückgewandte Bakchantin, welche eine Lyra trägt, an dem Gewande fassend, vor ihm ein älterer Satyr mit Doppelflöte.

173. Drei Stücke desselben Kraters in Originalgrösse (über der Eingangsthüre), die eine Vorstellung von der Grazie und Eleganz der schlanken, schönen Figuren geben können, deren lange, dünne Gewänder (mit dem rauschenden Rhythmus der Falten in den pikanten und raffinirt graziösen Wendungen der beiden Bakchantinnen die Reize des Körpers illustriren.

174. Dionysos mit dem Thyrsos in ekstatischer Bewegung den rechten Arm hoch erhebend, dessen Finger wie Castagnetten den Takt (pollicis ictu) zu dem Tanze der daneben befindlichen Satyre zu schlagen

scheinen. Nach der Erinnerung des Malers König aus Rom gekommen, angebracht an dem Postamente des Sokrates No. 199. — An dem Postamente des Paris No. 188:

175. Bakchischer Thiasos, im Vatikan, voraus Silen mit Krater und Fackel, in der Mitte der trunkene Dionysos mit Thyrsos von einem Satyr gestützt, hinterher Satyr mit Pantherfell und Thyrsos, zu seinen Füssen ein Panther.

176 und **177. Zwei bakchische Figuren** im Vatican (Inventar Hierophant und Hierodule), im Abguss auf zwei gesonderte Tafeln gebracht, neu Kopf und Fuss des Mannes, das Gefäss mit dem ausgegossenen Wasser, welches auf eine dritte Person deutet, weggelassen. Die als Mann restaurirte Figur ist nach der Abbildung im M. Chiar. I, XLIV eine Frau, für welche sie auch Visconti, Guattani und Gerhard gehalten haben. Theil eines Zuges von prächtig gewandeten Bakchantinnen in massvoller tanzartiger Bewegung, römische Arbeit auf ein griechisches Original zurückgehend, wie eine im Theater des Dionysos aufgefundene, unserem Relief rechts entsprechende Figur beweist.

178. Bakchischer Zug (Inventar: die Jagd), aus Paris unter Ambrosch's Direction gekommen, an dem Postamente des Sokrates No. 199. Moderne willkürliche Zusammenstellung und verkleinerte Copie antiker Relieffiguren. Von der Linken zur Rechten: ekstatische Mänade, Herbsthore mit dem Fruchtschurze, Winterhore (?) mit Hasen an dem Stocke über der linken Schulter und Eber in der Rechten, beide Figuren in massvoller Bewegung, die drei folgenden Figuren orgiastisch-bewegte Mänaden, zwei mit den zerschnittenen, aber sichtlich zusammengehörig gedachten Hälften eines Rehes, die eine mit der hinteren Hälfte des Rehes in der Linken und mit hoch nach hinten übergebogenen Rechten, in welcher ein Messer zu denken, nach einem berühmten Werke des Skopas, die letzte mit einem Reh über der linken Schulter und einem Messer in der Rechten.

179 und **180. Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates in Athen,** 17 Reliefs, tektonische Stücke s. im letzten Saale No. 409 und 424. Das ungefähr 35 Fuss hohe Denkmal in der ehemaligen Dreifussstrasse in Athen ist zum Andenken an einen choragischen Sieg, welchen nach der Inschrift der Athener Lysikrates, Sohn des Lysitheides unter dem Archon Euainetos (Ol. 111, 2 = 334 a. Ch.) errungen hatte, gebaut worden und hatte keinen anderen Zweck als den errungenen Siegespreis, den Dreifuss, zu tragen. Auf einer quadratischen Unterlage erhebt sich ein schlanker, runder Bau mit sechs Halbsäulen korinthischer Ordnung, welche hier in vollendeter Anmuth und Eleganz auftritt. An

dem Zophoros des jonischen Gebälkes befinden sich unsere Reliefs noch jetzt an Ort und Stelle, um das Gesimse läuft ein zierlicher Palmettenkranz. Das Dach ist kuppelartig gebildet (jedoch keineswegs gewölbt) und mit schuppenähnlichen Blättern geschmückt. Aus der Mitte desselben erhebt sich kräftiges Akanthusgeranke, welches oben nach allen Seiten hin seine üppigen Büschel auseinanderquellen und auf das Dach herabfallen lässt. Hier auf der höchsten Höhe stand der Dreifuss. Gegenstand der Darstellung auf dem Friese ist die Verfolgung und Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber, welche sich des schönen Jünglings Dionysos, in dem sie keinen Gott vermutheten, bemächtigen wollten, um ihn für einen hohen Preis als Sklave zu verkaufen oder ein hohes Lösegeld zu erlangen, nach dem bekannten, hier aber nicht unerheblich modificirten Mythus. Die Scene ist am Meeresufer gedacht, wie Bäume und Meereswellen zeigen, während der Gott mit seinem Thiasos sich bei einem Gelage befindet. Sie zerfällt in drei Gruppen, eine Mittelgruppe und zwei Seitengruppen, von denen die mittlere streng symmetrisch gebildet ist, die beiden anderen freier gehalten sind. Auch hier findet noch mehr wie anderwärts ein wirksamer Contrast zwischen Mittel- und Seitengruppen statt.

Mittelgruppe: Dionysos sitzt voll Hoheit und Würde, aber auch voll Anmuth und weicher Grazie auf einem Felsblocke, leicht und behaglich angelehnt. Kein Zug verräth einen Antheil an dem Kampfe oder gar eine Besorgniss. In beseligter, heiterer Ruhe spielt der mächtige Gott mit dem Panther und hält die Patera in der Hand, aber sein unsichtbares Walten thut sich in der wunderbaren Verwandlung der Räuber in Delphine und in der Umschlingung mit Schlangen kund. Zu beiden Seiten haben sich ungenirt und sorglos zwei Satyre niedergelassen und an den Seiten dieser sind zwei andere an den Krateren, welche die Grenze dieser Gruppe bilden, eifrig beschäftigt. Den Uebergang zu den Seitengruppen bilden zwei Satyre, von denen der eine (links von Dionysos) gemächlich auf einen Baumstamm gelehnt dem Kampfe zuschaut, der andere (rechts) nicht etwa in den Kampf eilt, sondern wie im Jubel über den sicheren Sieg seine Rechte mit der Weinschaale hoch emporhebt.

Die Seitengruppen stellen den tobenden Kampf dar, in dem die Satyre offenbar schon Sieger sind, zwar nicht mit komischer Beimischung, aber in der primitiv-ungenirten Kampfesweise und der natürlichen Wildheit, die den Satyrn wohl ansteht. In rasendem Eifer ihren Gott, unter dessen Augen sie kämpfen, zu rächen, gehen sie mit Fackeln und Thyrsen auf die erschrockenen und geängstigten Seeräuber los in

gewaltigen Sprüngen mit weitzurückflatternden Gewändern und verschmähen es nicht den Holzcomment in sehr empfindlicher Weise in Anwendung zu bringen. Die Verwandlung in Delphine hat schon begonnen und einem unwillkürlichen Drange folgend gehen sie dem Meere zu; ein Satyr zerrt einen jämmerlich flehenden Räuber, der die Rechte bittend erhebt, ebendahin zu seinem unentrinnbaren Schicksale.

Die Reliefs sind unter dem Einflusse der praxiteleischen Schule entstanden, wie die Bildung des Dionysos und der Satyre beweist, und mit ungemeiner Leichtigkeit und Freiheit entworfen, die Mittelgruppe gehört zu dem Schönsten, was wir besitzen, aber sie sind in übertriebenem Pathos gehalten, nicht besonders sorgfältig gearbeitet und jedenfalls nur das Werk untergeordneter Künstler.

V. Denkmäler auf Lysipp und seine Schule zurückgehend und Verwandtes.

181. Apoxyomenos, Marmorstatue des Vatican, ergänzt nur die Finger der Rechten. Ein junger Mann, welcher nach beendigter Uebung in der Palästra Staub und Schweiss mit einer Strigilis vom Arme schabt, ist an sich gewiss kein hervorragender, ja kaum ein angemessener Gegenstand der Kunst, aber er wird es dadurch, dass die in der Palästra durchgebildete Kraft und Ausdauer, die Elasticität und Gewandtheit, die hieraus hervorgehende Gesundheit eines schönen jugendlichen Körpers und die Befähigung zu einem normalen Leben, mit einem Worte das griechische Jünglingsideal zur Anschauung kommt. Die Bedeutung der Statue lässt sich kurz mit den Worten charakterisiren: καλοκἀγαθός, mens sana in corpore sano; der Augenblick des Schabens ist gewählt, weil er für die Enthüllung der Körperschönheit besonders geeignet. Wie muskulös und sehnig sind diese Arme und wie kräftig und graziös, wie unermüdet auch nach überstandenem Ringkampfe steht die schlanke Jünglingsfigur mit heiteren und blühenden, von Gesundheit fast strotzenden Zügen da! Die Strigilis erinnert daran, wie dieser Jüngling das geworden was er ist, sie erinnert an das, was vorausgegangen ist und was nachfolgen wird. Ein solcher junger Mann ruht fest und sicher in sich und seinen Grundsätzen, ist seines Wollens Herr, immer frisch und wohlgemuth, ein tapferer Vaterlandsvertheidiger u. s. w. Die Darstellung bildet ebenso einen Gegensatz zu dem nervösen, sentimentalen Schwächling mit seinen falschen Idealen, wie zu dem materiell gesinnten Genussmenschen und ist für das griechische Menschideal und die in ihm enthaltene Einheit des Körperlichen und Geistigen sehr lehrreich. Replik

nach einer berühmten Bronzestatue des Lysipp, welche in Rom vor den Thermen des Agrippa stand, von Tiberius in sein Cubiculum versetzt, aber auf dringendes Verlangen des Volkes zurückgestellt wurde, für das Studium der lysippischen Typen von höchster Wichtigkeit. Wir finden hier Alles wieder, was Plin. XXXIV, 65 von den Eigenthümlichkeiten des Lysipp überliefert: Statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videtur. Eine Vergleichung mit dem Doryphoros (s. Saal IV, No. 121) ist daher unerlässlich: Der Apoxyomenos ist schlanker und weniger gedrungen als der Doryphoros, die Beine länger, die Schlankheit durch die Stellung illusorisch noch gesteigert, der Kopf etwas kleiner, aber von entschieden intelligenterem und bewegterem Ausdrucke, das Haar nicht so stark an dem Kopfe anliegend, freier und bewegter, der ganze Körper magerer mit stärkerem Vortreten des Skeletts und der Muskulatur. In Letzterem ist freilich ein Anflug des Athletischen, in welches die alte Gymnastik überging, nicht zu verkennen und hierdurch das griechische Ephebenideal so alterirt, dass wohl nicht Wenige dem Doryphoros den Vorzug geben werden. Der letztere erscheint wie ein altdorischer Bürgerssohn als Peripolos, der Apoxyomenes dagegen schon mehr als ein fachmässiger junger Pankratiast. Auch die Nachricht des Plinius, dass Lysipp sich vor Allem an die Natur gehalten, wird man nicht blos in der Freiheit des Apoxyomenos von der alten Typik und Strenge der Stilisirung, die ja auch in der zweiten attischen Schule sehr nachgelassen hatte, sondern auch in der scharfen und aufmerksamen Durchbildung der anatomischen Details bestätigt finden. Die innere Beschaffenheit des Körpers, soweit auf ihr die Beweglichkeit und Gewandtheit beruht, ist gewissermassen nach Aussen gekehrt und die Haut mit einer solchen Sorgfalt behandelt, dass man nicht allein mehr als sonst die unter ihr liegenden Knochen, sondern auch Knorpel, Fett und Fleisch wahrzunehmen glaubt. Auch die Bildung des Gesichtes, namentlich der Stirne und der Augen weist die grösste Verschiedenheit zu dem Doryphoros auf.

182. Betender Knabe, Bronzestatue in Berlin, neu der rechte Arm und einige Fusszehen, vielleicht Replik des „adorans“ von Boedas, einem Schüler des Lysipp. Der Knabe erhebt die Arme zu den olympischen Göttern, um den Sieg in dem gymnischen Agon zu erflehen oder den Göttern für den errungenen Sieg zu danken. Aehnlich aufzufassen wie die vorausgehende Statue. Nicht das Beten an sich, weil es Kunde giebt von der Frömmigkeit des Knaben, der den Sieg nicht von „seiner Kraft, sondern von den Göttern erhofft,“ ist das Motiv

dieser Statue. Das Beten mit seinem significanten Gestus ist nach Analogie olympischer Siegerstatuen gewählt worden, um den in der Palästra durchgebildeten Mellepheben in der ganzen Schönheit eines jugendfrischen, von allem üppigen Fleische befreiten, strammen, an Ausdauer gewöhnten Körpers mit seiner Hoffnung auf ein kräftiges Mannesalter und in der Bravheit seiner gegen die Götter ehrerbietigen und dankbaren Gesinnung zu zeigen. Die Körper- und Haarbildung stimmt mit dem Apoxyomenos so auffallend überein, dass beide dieselbe Person in verschiedenen Altersstufen zu sein scheinen.

183. Dornauszieher, Bronzestatuette des Capitol, von Einigen dem Boethos von Karthago, dem Künstler des „Knaben mit der Gans" vermuthungsweise zugeschrieben, jedenfalls einer ähnlichen Richtung, aber nicht der lysippischen Schule angehörig, Der Knabe, welcher sich einen Dorn in den linken Fuss getreten, hat sich niedergelassen, das linke Bein über das rechte gelegt, den linken Fuss mit der linken Hand fest gefasst und die Haut gespannt, zugleich aber sein Köpfchen mit den scharfen Augen und dem intelligenten Gesichtchen, in dem man keinen Schmerz, sondern nur die gespannteste Aufmerksamkeit bemerkt, dem bösen Fusse möglichst nahe gebracht, um die Lage des kleinen Dinges und die beste Methode für die Operation zu erspähen. Die zu dem bekannten Gestus verbundenen Finger der rechten Hand sind schon bereit das chirurgische Verfahren sicher zu vollziehen. Die angeblich strenge Stilisirung des Haares ist der Bronzetechnik zuzuschreiben.

184. Alexander der Grosse, Hermenbüste von pentelischem Marmor im Louvre mit Inschrift, Ἀλέξανδρος Φιλίππου Μακεδονεύς, neu Nase, Einiges an den Lippen und Schultern, Oberfläche des Marmors verwittert. Bezeugt ist die Neigung des Kopfes zur linken Seite und der aufwärtsgehende Blick, das Feuchte des Auges und das löwenähnliche Aussehen. Die linke Wange ist etwas voller als die rechte, über den Augen quellen mächtige Protuberanzen hervor und das Haar bäumt sich etwas an der Stirnhöhe wie am Zeus von Otricoli und den Dioscuren vom monte cavallo. Weniger idealisirt als andere Alexanderköpfe.

185. Sterbender Alexander, Marmormaske in Florenz. Die Aehnlichkeit mit Alexanderköpfen ist durchaus nicht zu bezweifeln, nur ist Haar und Gesicht grossartiger als sonst gebildet und der Ausdruck durch den tiefen Schmerz unendlich bewegter gestaltet. Meisterwerk der Physiognomie von hoher technischer Vollendung, erst aus der Zeit nach Lysipp.

186. Aesop, Fragment einer Statue in Villa Albani, freies Porträt aus dem Ideal eines Fabeldichters mit Berücksichtigung der Volkssage

herausgebildet, frei von aller Stilisirung. Freundlich-intelligentes und kluges Gesicht „wie im Spiel überredend“ (Agathias); im Körperlich-hässlichen das Geistigschöne, „concentrirter Idealtypus des geistvollen Buckligen“ (Burckhardt). Ausser Lysipp hatte auch ein Zeitgenosse desselben Aristodemos einen Aesop gebildet.

VI. Die übrigen Porträts dieses Saales.

187. Diomedes, Marmorbüste in Berlin, von Anderen für Tydeus oder einen anderen Helden tragischen Charakters gehalten. Die Bezeichnung Diomedes lässt sich aus der fast übermässig starken Bildung des Kehlkopfes (βοὴν ἀ. Δ.), welche sich nicht hinreichend aus der Emporrichtung des Kopfes erklärt, besser rechtfertigen als die Beziehung zu Tydeus. Diomedes verwundet fleht zu Athene. Bedeutender, öfters wiederholter Kopf.

188. Paris, Kopf von der Marmorstatue des Vatican. Phrygische Mütze, Weichheit der Formen, starke Neigung des Kopfes, Blick nach der Erde, schwärmerisch-sentimentaler Ausdruck typisch.

189. Homer, Marmorbüste aus der Sammlung Polignac in Sanssouci, vortreffliches Exemplar. Charakteristik aus zwei Momenten hervorgegangen, der Alterthümlichkeit der homerischen Gedichte und der alten Sage von der Blindheit des Sängers. Tief durchfurchtes, mildfreundliches, gottbegeistertes Greisengesicht nach Oben gerichtet mit zuckenden Augenbrauen der Blinden, um die Stirne die Dichterbinde.

190. Angebliche Sappho, Marmorbüste des Vatican. Wenig Aehnlichkeit mit den Bildern auf Münzen, aber auf ein beliebtes Original zurückzuführen. Reizendes Frauenköpfchen mit reichem Haar, Lorbeerkranz und Dichterbinde: Ἰόπλοχ' ἄγνα μειλιχόμειδε Σάπφοι. Benennung unsicher.

191. Anakreon, Büste der Marmorstatue in Villa Borghese, Augen von Edelsteinen eingesetzt, die ausgebrochen, Nase beschädigt. Bild eines älteren Mannes mit überaus reichem Barte und kräftiger Physiognomie, die auf ungebrochene Lebenskraft und Lebensfreudigkeit im Alter deutet.

192. Aeschylos, Büste im capitolinischen Museum, Benennung nicht sicher. Für den grossen Tragiker spricht die Glätze, welche durch die bekannte Legende und eine Gemme bezeugt ist, und der überaus ernste Ausdruck, der durch die ungewöhnlich stark zusammen- und tief nach unten gezogenen Augenbrauen hervorgerufen wird, auch gibt sich ein beabsichtigtes Anklingen an archaisches Gepräge kund.

193. Sophokles, Marmorstatue des Lateran, neu linke Hand, Füsse, Plinthe mit Bücherkapsel. Wahrscheinlich Replik nach einer Bronzestatue aus der Zeit des Redners Lykurg. In der höchsten Blüthe der Manneskraft mit prächtigem Vollbarte steht der Dichter ruhig und fest, frei und ernst fast in heroischer Haltung vor uns als das Bild des vollkommenen Mannes. Der rechte Arm ruht nach der Brust gehoben in dem Gewande, welches die Hand frei lässt, der linke ist tief in das Gewand gehüllt und in die Seite gestemmt. Diese Haltung der Arme und die Vorsetzung des linken Beines bedingen die ebenso grossartig und schön wie normal und einfach durchgeführte Gewandung, welche den etwas breitangelegten Oberleib hebt und die kräftigen Schenkel und Beine noch mehr hervortreten lässt. Die Furchen der Stirne und die Tiefen der Wangen mit den nicht undeutlich hervortretenden Backenknochen erinnern an Kampf und Leidenschaft, aber die Physiognomie voll unaussprechlicher Milde und heiterer Befriedigung, der leise gehobene Kopf und die selbstbewusste Haltung zeigen den Sieger an. Das Ganze trägt bei aller rein menschlichen Wahrheit doch den Charakter einer Heroisirung und erinnert an Asklepios, mit dem die Alten den Sophokles in enge Verbindung brachten.

194. Sitzender Euripides, Reliefstatue von Marmor aus Villa Albani im Louvre, an dem antiken Theile der Plinthe Εὐριπίδης, Kopf nach einer farnesischen Herme, welche eine Inschrift trägt, mit richtigem Ausdrucke restaurirt, neu die Arme mit den Attributen. In der Linken trägt der Dichter die tragische Maske, in der Rechten, wo noch ein Stützpunkt zu erkennen, ein Scepter oder den Thyrsos. Die Haare fallen lang und fliessend, aber mehr geordnet und weniger reich als bei Poseidon herunter, der Ausdruck des Gesichtes σκυθρωπὸς τὸ ἦθος καὶ ἀμειδής. An der Rückseite ein alphabetisches, aber unvollständiges Verzeichniss der Tragödien, nach den Schriftzügen aus sehr später Zeit.

195. Herodot und Thukydides, Doppelbüste von Marmor in Neapel mit Inschriften. Die schriftlich bezeugte, spitzzulaufende Kopfform des Thukydides ist nicht wiedergegeben, dagegen ist das Nachdenkende und Ernste in den stark zusammen- und nach untengezogenen Augenbrauen zu erkennen, der Kopf des Herodot ist freundlicher und milder, die Stirne aber mehr durchfurcht. Beide haben viel gemeinsam.

196. Angeblicher Solon, aus Berlin gekommen, die Aehnlichkeit mit der durch Inschrift beglaubigten Büste bei Visconti Ic. I, IX, a ist gering.

197. Demosthenes, Marmorbüste im Louvre. Die Bildung der Lippen erinnert an das Stammeln in der Jugend, der Ausdruck des

Gesichtes an ernstes Nachdenken und schwere Kämpfe, ganz entgegengesetzt dem folgenden.

198. Aeschines, Gegner des Demosthenes, Marmorstatue in Neapel, neu nur der linke Fuss und eine kleine Stelle des Gesichtes. Die Deutung als Aeschines (früher Aristides) durch die Inschrift einer vaticanischen Herme gesichert. Die Stellung neben Sophokles in unserem Museum und die Gleichartigkeit der Anlage fordert von selbst zu einer Vergleichung heraus, die mit dem Siege der Sophoklesstatue endigt. Der Kopf des Aeschines ist bewunderungswürdig schön und fast graziöser als der des Sophokles, aber Haar und Bart sind weniger kräftig und die Physiognomie nicht von dem milden Sonnenscheine übergossen. Die Haltung ist nicht so imponirend, nicht mit dem stillen, hohen Selbstbewusstsein erfüllt, nicht so fest und bestimmt, sie hat etwas Wiegendes, Schwankendes und zugleich nahezu Affectirtes. Nach der Weise der älteren Redner ist der rechte Arm ganz verhüllt, der linke in die Seite gestemmt, fast auf den Rücken zurückgeschoben, um die höchste Zurückhaltung und Bescheidenheit auszudrücken, die Aeschines gerne im Leben affectirte. Das Gewand ist vom rechten Fusse an übermässig straff angezogen, die Faltung an einer Hauptstelle unschön gebrochen, an einer anderen zerknittert und mit ängstlicher Rücksicht auf das Detail behandelt. Der Redner scheint auf alle Mittel der Action verzichten und nur durch ruhige und in den engsten Schranken gehaltene Vertheidigung der angeblich guten und wahren Sache und durch die Kraft der Ueberzeugung wirken zu wollen.

199. Sokrates, Marmorbüste in Dresden. Nach schriftlichen Zeugnissen der Alten hatte Sokrates ein silenhaftes Aeussere, Stumpfnase, vorgequollene Augen, breiten Mund mit dicken Lippen, kleine Statur mit breiten Schultern und entsprechenden Leib. In unserer Büste ist der Silenstypus durch den Ausdruck unerschütterlicher Ruhe und geistiger Grösse sehr gemildert.

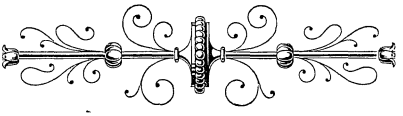
200. Angeblicher Plato, Marmorbüste des Louvre. Kopf mit reichem Haar und Bart an den asiatischen Dionysos erinnernd, aber mit weniger pathetischem, geistvollerem und beweglicherem Ausdrucke.

201. Alkibiades, Marmorbüste in Villa Albani, vornehmes, glattes Gesicht, schön und reizend zum Entzücken, geistreich und klug, aber unbesonnen und leichtsinnig, nahezu aphrodisische Augen, Physiognomie ohne männlichen Ernst.

Nur wegen der tektonischen Aehnlichkeit und als Pendant zu der gegenüberstehenden Vase steht rechts vom Eingang:

202. Mediceischer Marmorkrater in Florenz, sehr stark ergänzt, verkleinerte Copie. Im Ganzen gut erhalten ist die Göttin mit dem Bogen (Artemis) und die zu ihren Füssen liegende weibliche Figur (Iphigenia), dagegen ist an der Figur mit dem verhüllten Haupte (Agamemnon) der ganze Körper vom Nabel an aufwärts ergänzt. Die früher allgemein angenommene Deutung der Darstellung auf den Mythus der Iphigenia, welche um ihr Leben besorgt sich schutzflehend an dem Bilde der Artemis niedergelassen habe, stimmt zwar mit unseren schriftlichen Quellen nicht überein, ist aber nicht schlechthin abzuweisen. Die das Mädchen ruhig umstehenden Heroen sind unentschlossen zuschauend zu denken und der eine in Bewegung begriffene (der zweite im Rücken des Mädchens befindliche) ist als Odysseus zu bezeichnen, welcher die Opferung der Iphigenia eifrig betrieb. Die Helden zu beiden Seiten des Mädchens lassen sich so wenig wie die übrigen sicher benennen. Weniger wahrscheinlich sind die Deutungen von O. Jahn: Gericht der achaischen Fürsten über Ajas wegen des Frevels an Kassandra, Panofka: Entführung der Manto von der Statue der jungfraubeschützenden Artemis bei der Einnahme von Theben durch die sieben Fürsten.

203. Eine Figur der vorausgehenden Vase im Originalabguss an dem Postamente des „Apollino“ No. 147.



SECHSTER SAAL.

Der sechste Saal enthält Denkmäler aus der Zeit der Nachblüthe, die man in zwei Epochen, die alexandrinische (Zeit der Diadochen) und die römische zu theilen pflegt, doch lässt sich eine bestimmte Grenzscheide noch weniger als in der Blüthezeit ziehen. Wir könnten fast die sämmtlichen campanischen (pompejanisch-herculanischen) Alterthümer, den grössten Theil unserer Gemmenabgüsse u. A. schon hier registriren, sodass für den letzten Saal nicht viel mehr als römische Porträts und historische Reliefs übrig blieben.

In der Zeit nach Alexander tritt die Plastik fast ganz von dem religiösen Boden ab, auf dem sie erwachsen war und das Höchste geleistet hatte. Das Serapisideal des Bryaxis ist nur eine Modification des Zeusideals, das Isisideal ein Synkretismus aus Hera und Aphrodite mit ägyptischen Attributen, in beiden thut sich die Einwirkung der Theokrasie in augenfälliger Weise kund. Freilich wurden bei dem steigenden Bedürfnisse des öffentlichen Cultus, der sich prachtvoller wie je, aber auch um so äusserlicher gestaltete, die klassischen Göttertypen in einer zahllosen Menge von Repliken nachgebildet, aber es findet ein wirklicher Fortschritt in ihrer Gestaltung nicht statt und sie werden zugleich dem Zeitgeschmacke entsprechend oft auf das Niveau des Menschlichen herabgestimmt. Die ideale Erbschaft aus der Vergangenheit war jedoch noch so bedeutend, dass diese Umwandlungen zum Theil für sich einen eigenthümlichen Werth beanspruchen können namentlich je mehr sie noch auf der Grenzscheide der klassischen und nachklassischen Zeit stehen wie der Zeus von Otricoli, Hera Ludovisi u. A. Das originelle Leben der Plastik in der Zeit der Nachblüthe

ist dem Profanen und vorwiegend dem Realistischen zugewandt selbst da, wo die Gegenstände der Darstellung den Mythen entnommen sind und ideal aufgefasst scheinen. Aus den Mythen, die man in Folge der herrschenden Aufklärung vielfach nur als interessante Erzählungen, anmuthige Märchen oder gar als pikante Histoerchen, jedenfalls aber als nachgebildet dem menschlichen Leben mit seinen Tugenden und Gebrechen ansah, wird einerseits das hervorgehoben, was einer verfeinerten, hauptsächlich in den Interessen des Privatlebens sich bewegenden Bildung entsprach, das Reizende, Tändelnde, Naive und Sentimentale, wie die Liebesgeschichten der Götter, die verschiedenen Attitüden der nackten Aphrodite, in der nur das reizendschöne Weib zurückgeblieben, das Spiel der Eroten u. A., um mit einem idealen Anfluge in verführerischer Grazie oder auch ungescheut in üppiger und frivoler Weise (Aphrodite kallipygos, Hermaphroditen) dargestellt zu werden, andrerseits gerade dasjenige, was sich in der entgegengesetzten Sphäre bewegt, das Entsetzliche und Grausige (Laokoon und Marsyas) oder der wildfanatische Sinnestaumel der in diesem Zeitalter so weit verbreiteten dionysischen Orgien (ekstatische Satyre und Mänaden); überall ist der Mythus nur Anknüpfungspunkt, nur Titel und Maske, unter welcher sich eine von dem Religiösen abgewendete Richtung birgt. Die von Lysipp zur Verherrlichung Alexanders begonnene historische Bildnerei wird von den Künstlern der Diadochenzeit fortgeführt und erweitert, so dass die römischen Werke dieser Art wiederum nur als Fortsetzung der alexandrinischen erscheinen. Nationalitäten werden mit einer bis dahin unbekannten, treuen Nachbildung der Wirklichkeit dargestellt, Scenen aus Schlachten, Uebergabe gefangener Feinde, Jagden, Siegeszüge, Festpompen u. A., was aus dem unmittelbaren Zeitinteresse hervorging. Bei dem ungemein geschärften Sinne für empirische Wirklichkeit und bei dem Reichthum des thatsächlichen Lebens werden interessante Situationen und Typen aller Volksklassen und Lebensalter zum Gegenstande der Kunst gemacht und dem Genrebild neuer Aufschwung gegeben. In den für die Darstellung massgebenden Stimmungen thut sich gleichfalls meist nur eine bis zum Extrem fortgehende Fortführung der vorausgehenden Epoche kund, — das Seelenvolle in tieferer Sphäre als das Gewinnende, Süsse, Reizende, für welches auch schon die schöne Form an sich genügt, das Pathetische in seiner äussersten, selbst hässlichen Steigerung, ohne Träger eines grossen Gedankens wie in der Niobidengruppe zu sein. Die Marter des Marsyas und Laokoon, die Todesnoth des sterbenden Alexander, der starre Todesschauer der Medusa sind unter den erhaltenen Denkmälern charakteristisch, der

Zug der Zeit, welcher zu der Begründung einer Wissenschaft der Anatomie und Physiognomik führt, thut sich in der Richtung auf das exquisiteste Detail in der Darstellung des menschlichen Körpers kund, die sich mit einer Vorliebe für gewagte Stellungen und effectvolle Dramatik verbindet u. s. w.

Die Kunst stand in der Zeit der Nachblüthe vorzugsweise in dem Dienste prachtliebender Herrscher und des luxuriösen Privatlebens. In kolossalen Werken entfaltete sie mit Staunen erregender Virtuosität in der Technik den höchsten Glanz und die imponirendste Pracht, daneben wirken die Mikrotechnoi nicht weniger durch die zierlichste und graziöseste Arbeit in geschnittenen Steinen, getriebenen Gefässen, kleinen Bronzen u. s. w. Kunst und Comfort fallen zusammen. Ausdehnung und Zahl der Unternehmungen, Eindringen der Kunst in alle Lebensverhältnisse und die Weite des Ländergebietes, über welches die griechische Kunst herrscht, sind wahrhaft bewunderungswerth.

Wir stellen die auf Schulen bestimmt zurückzuführenden Denkmäler voran und lassen die übrigen in mythologischer Ordnung folgen.

1. Pergamenische Schule.

Plin. 34, 84. Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus, qui volumina condidit de sua arte.

204—206. Weihgeschenke des Attalos, drei Marmorstatuen aus einer grösseren in verschiedenen Museen erhaltenen Anzahl, die erste in Venedig, die beiden anderen in Neapel. Attalos II, König von Pergamos hatte um 200 v. Chr. zur Verherrlichung des über die Gallier erfochtenen grossen Sieges vier Statuengruppen nach Athen geweiht, wo sie an der südlichen Mauer der Akropolis aufgestellt wurden, Scenen aus dem Kampfe der Götter mit den Giganten, der Athener mit den Amazonen, aus der Schlacht bei Marathon, aus dem Gallierkriege, von denen die ersteren nach Weise eines pindarischen Epinikion zur idealen Erhebung des letzteren dienen sollten.

1. No. **204. Aelterer Gallier,** neu rechter Arm. Der Krieger ist von Feindes Gewalt übermannt auf das Knie niedergestürzt und hält sich mit dem linken Arm vor dem völligen Niedersinken, mit dem rechten leistet er einem höher stehenden Feinde, nach welchem sein Blick geht, noch Widerstand. In seinem Gesichte spricht sich wilder Trotz und rohe Tapferkeit, aber auch Entsetzen über die Gewalt des Siegers aus. Das struppige Haar und der unregelmässige Bart, die

buschigen, in Schlangenlinien wildbewegten Augenbrauen, die tiefliegenden Züge, der fletschende Mund und die unschöne Gewandung verrathen den Barbaren.

II. No. **205. Ein in den letzten Zügen liegender Krieger,** neu Arme und rechter Fuss. Er ist zur Seite auf den linken Arm gestürzt, der gewaltsam zurückgewandt den Schild noch trägt, die Rechte hat den Schwertgriff losgelassen. In den Schmerzen des Todeskampfes, der sich in dem herb verzogenen Munde kund giebt, hat er Haupt und Nacken krampfhaft gekrümmt und das linke Bein heraufgezogen. Hose, phrygische Mütze und krummes Schwert lassen den Perser erkennen, auch die Kopfbildung ist weniger unedel als an dem Gallier, aber es fehlt das persische Aermelgewand und die Mütze weicht von der bekannten Form etwas ab.

III. No. **206. Amazone,** neu linker Fuss und Nase. Die Jungfrau ist in Folge einer schweren Wunde über der rechten Brust, aus der das Blut quillt, niedergestürzt und hat den letzten Seufzer ausgestossen. Im Todeskampfe hatte sie sich gestreckt, den rechten Arm über das Haupt gelegt und das rechte Bein gekrümmt. Ueber dem Gesichte, dessen schmerzlicher Ausdruck massvoller als an dem Perser gehalten ist, schwebt ein sanfter Todesschlummer. Der Kopf ist vom feinsten Oval mit reichem, rhythmisch schön geordnetem Haare. Das kurze Gewand ist edel und züchtig arrangirt und behindert weder das rechte Oberbein noch die Brust. Der zersplitterte Speer ist ihr eigener, mit dem sie bis zum Aeussersten gekämpft, der andere derjenige, der ihr den Todesstoss gegeben. Die Figur trägt im Ganzen den angeerbten idealen Charakter und steht daher an Originalität hinter den Barbarentypen zurück, die Formen sind mädchenhaft von grosser Frische, nähern sich aber denen des Jünglings an.

207. Sterbender Gallier (früher „sterbender Fechter"), verkleinerte Copie einer Marmorstatue im capitolinischen Museum, neu der rechte Arm und das dazu gehörige Stück der Basis mit dem Schwerte, ein Theil des Hornes. Die Körperbildung stimmt mit der Beschreibung der Gallier bei Pausanias und Diodor genau überein: Schnurrbart, kein Kinn- und Backenbart, zurückgestrichenes, in dicken, aber kurzen Büscheln concentrirtes Haar, starke, faltige Haut, trotzig-unschöne Züge des Gesichtes, Halskette (Manlius Torquatus), gebogenes Schlachthorn nebst grossem Schilde. Alles dies getreuer als an den Weihgeschenken des Attalos und zugleich mit dem höchsten tragischen Pathos verbunden. Der Gallier hat sich nach der Niederlage mit eigener Hand den Todesstoss gegeben, um als freier Mann der Schmach der Sklaverei zu ent-

gehen. Aus der Wunde an der rechten Seite blutend ist er vor Mattigkeit, der Vorbotin des Todes, niedergesunken, er stützt sich auf den linken Arm und beugt wie im Schlummer sein Haupt nach der Erde zu, mehr sitzend als liegend stirbt er still und stumm in sein Schicksal ergeben als Held und erst mit dem letzten Athemzuge wird dieser starke Körper mit der ungebändigten Naturkraft völlig zusammenbrechen.

2. Rhodische Schule.

208. Laokoon, Marmorgruppe im Vatican, 1506 in der Nähe der Thermen des Titus entdeckt. Die jetzige Restauration des rechten Armes des Vaters und des zu seiner Rechten befindlichen Sohnes ist von Cornachini im siebzehnten Jahrhundert in Stukk ausgeführt und beeinträchtigt den Anblick der Gruppe sehr erheblich. Die beiden Arme waren nicht gehoben, sondern gekrümmt an den Hinterkopf angelegt. Hierdurch gewinnt die Gruppe mehr Ruhe und Geschlossenheit, während sie nach der jetzigen Restauration zur Seite schiebt. Der Vater ist mit wohlerwogener Absicht verhältnissmässig viel grösser als die Söhne, die Söhne dagegen sind trotz des verschiedenen Alters gleich gross gebildet, wie man leicht erkennen wird, wenn man die drei Figuren stehend denkt. Hierdurch erhält die Gruppe mehr Symmetrie, grossartigen, pyramidalen Aufbau und die Mittelfigur tritt mehr hervor.

Laokoon opferte als Priester mit dem Lorbeer bekränzt am Altar unter Assistenz seiner Söhne, gottgesandte Schlangen (er hatte die Einführung des hölzernen Rosses in die Mauern von Troja widerrathen) umstricken und überwältigen sie. — Niedergesunken auf den Altar, weil die Umklammerung der Schlangen die Kraft seiner Beine gelähmt, und an den Seiten von den Söhnen umgeben, von denen der jüngere sich nahezu anschmiegt, kämpft der Vater mit äusserster Anstrengung seines grossartig gebildeten Körpers gegen die Ungethüme. Seine Brust ist so hoch gehoben, dass der mächtige Bau des Panzers im Ganzen ebenso wie jeder Knochen und jeder Muskel in ihrer natürlichen Verbindung hervortritt. Der Kopf ist mit dem Ausdrucke des Entsetzens und der Marter nach hinten über- und zur Seite gebogen, der rechte Arm im überwältigenden Schmerze am Hinterkopfe angelehnt, während der linke mit ganzer Kraft bemüht ist, den wüthenden Biss der Schlange in die Seite abzuwehren, die Adern des linken Armes und der Brust treten in fieberhafter Bewegung hervor. Schmerz und Widerstand scheinen sich fast noch das Gleichgewicht zu halten, aber die Beine sind schon zu fest umstrickt, als dass Laokoon entrinnen könnte und

der grimme Biss des gewaltigen Thieres zu nahe. Die Söhne sind in das Verderben mit fortgerissen, durch die Umstrickung der Schlangen mit dem Vater untrennbar verbunden. Das rechte Bein des jüngeren Sohnes ist mit dem rechten Bein des Vaters, der rechte Arm und das linke Bein des älteren mit dem linken Arm und linken Bein des Vaters wie durch furchtbare Fesselringe verklammert. Der jüngere Sohn ist in ohnmächtiger Ermattung nach hinten übergesunken, sein im Tode brechendes Auge angstvoll nach dem Vater gerichtet, auch sein rechter Arm ist im Schmerze unwillkürlich nach dem Hinterkopfe gewendet und die schwache Knabenhand nicht im Stande den Biss der Schlange abzuhalten. Beide fühlen schon den Biss, obwohl er noch nicht geschehen ist (Absicht des Künstlers). Der ältere Sohn scheint wenig bedroht, nur um den rechten Arm und das linke Unterbein hat die Schlange einen Ring gezogen und noch scheint es, als könne er die Umklammerung des linken Beines mit der Hand abstreifen, noch fühlt er keinen körperlichen Schmerz, aber einen um so grösseren seelischen. Blick und rechte Hand hat er voll Entsetzen zu dem Vater erhoben, weniger, wie es scheint, für sich als für den Vater besorgt, der aus der weiten Brusthöhle und dem stark geöffneten Munde einen dumpfen Ton ausstösst, wie ihn Anstrengung und Entsetzen eingibt, er schreit nicht, wie man richtig bemerkt hat, aber er ist auch nicht stumm. So ist eine Steigerung in der Gruppe gegeben, der ältere Sohn eben ergriffen, der Vater im Culminationspunkt des Widerstandes, der jüngere Sohn seine Seele aushauchend. Während der Vater uns mit Entsetzen über seine Marter und mit Bewunderung über seine Widerstandskraft erfüllt, erweckt der ältere Sohn wegen seiner Vaterliebe unsere Zuneigung, der jüngere unser Mitleid über den grauenvollen Tod des blühenden Knaben.

Plinius 36, 37 bezeichnet die Gruppe als „opus omnibus picturae et statuariae praefernduem“, ein Urtheil, welches Jahrhunderte lang in moderner Zeit getheilt wurde, aber seit genauerer Kenntniss der klassischen Denkmäler für immer endgültig beseitigt ist. Trotz der überaus grossartigen und geistreichen Auffassung, der staunenswerthen Kenntniss des menschlichen Körpers und der bewunderungswürdigen Technik ist die Gruppe doch nur ein imposantes, effectvolles „Bravourtrio“ in rhetorisch-theatralischem Vortrage, welches bei dem ersten Anblicke das Gemüth in allen Tiefen durchschauert, aber analysirt den Vergleich mit den klassischen Denkmälern nicht aushält. Die nicht zu bestreitende Aehnlichkeit des Gesichtsausdruckes und der Körperbildung mit den in unserem Museum daneben gestellten Statuen des Marsyas kann zeigen,

dass in dem Vater blos die entsetzliche körperliche Marter und der körperliche Widerstand, in dem jüngeren Sohne die erbarmungslose Naturgewalt der Ungethüme über das schwache Kind zur Darstellung gelangt ist; nur in dem liebevollen Aufblick des älteren Sohnes zu dem Vater liegt ein ethisches Moment, welches jedoch gegenüber der imponirenden Hauptfigur nicht zur vollen Geltung gelangen kann und nur untergeordnet bleibt. Laokoon ist kein Träger einer Idee wie Niobe mit ihrem Stolze und ihrem edlen, massvoll gehaltenen Schmerze über das Schicksal ihrer Kinder; es ist kein psychischer Kampf, der in Laokoon vorgeht, kein Widerstand seines Selbstbewusstseins gegen Göttermacht, es ist nur der physische Kampf des mächtigen Körpers gegen seine Vernichtung durch Naturgewalt. Das in dem Mythus gegebene Moment der Nemesis für den Frevel an dem gottgeweihten Rosse hat in keiner Weise Ausdruck gefunden. Ein lediglich formelles und pathologisches Interesse, kein ethisches oder religiöses hat die Gruppe geschaffen. Der Geist eines sophokleischen Laokoon lebt nicht in ihr, mag auch eine Tragödie die Veranlassung gegeben haben, die Gruppe ist ein Produkt rhodischer Beredsamkeit in Marmor.

Plinius hat uns an der erwähnten Stelle die Namen der rhodischen Künstler aufbehalten, Agesandros, Polydoros und Athenodoros, aber leider ist die Stelle so dunkel und vielbestritten, dass über die Entstehungszeit der Gruppe, ob in der Zeit der Diadochen 250—200 a. Ch. oder unter Titus in Rom, auch heute noch mit philologischen und kunsthistorischen Argumenten für und wider gekämpft wird. Die Jokaste des Silanion, die Sterbenden des Apelles, der Kranke und die sterbende Mutter mit dem Kind von Aristeides beweisen, dass, wie man die Wollustschauer einer Leda mit dem Schwane, so auch die Todesschauer in der Zeit der Diadochen darzustellen nicht scheute und über das Massvolle der klassischen Kunst sehr weit hinausgeschritten war.

209. Kopf des Laokoon, Marmor, im Besitze des Herzogs von Ahremberg in Brüssel. Von fast weichem und kläglichem Ausdrucke, von den Einen für eine römische Nachbildung, von den Anderen wahrscheinlicher für eine Renaissance-Copie des sechszehnten Jahrhunderts gehalten.

3. Neuattische Schule.

210. Mediceische Aphrodite, Marmorstatue in Florenz, gefunden in Rom in dem Porticus der Octavia, bei dem Transport nach Florenz angeblich in elf Stücke zerbrochen, neu der ganze rechte Arm und der linke vom Ellenbogen an, der vordere Theil der Plinthe, auf welche

von den Resten der alten die Inschrift übertragen ist: Κλεομένης Ἀπολλοδώρου Ἀθηναῖος ἐπόεσεν (sic). Die bräunlichen Farbenspuren am Haare deuten auf Vergoldung, die Ohren trugen Goldschmuck. Wenn schon die capitolinische und münchener Aphrodite nicht als unmittelbare Nachbildung der knidischen gelten dürfen, so ist dies bezüglich der mediceischen noch weniger der Fall. Sie ist noch eine Stufe tiefer als jene herabgestimmt, hat aber diesen gegenüber eine eigenthümliche Stellung. Vor Allem tritt als ein bedeutsamer Unterschied hervor, dass der Künstler es nicht mehr für nöthig befunden hat die völlige Nacktheit der Göttin durch Gefäss und Ablegen des Gewandes, welches an das Einsteigen in das Bad erinnert, züchtig zu motiviren. An ihrer Stelle finden wir zur Seite kleine Eroten auf einem Delphin lustig tändelnd und reitend. Es darf dies nicht Veranlassung sein ihr den Namen „Anadyomene" zu geben, denn für diese gab es andere Typen; die Mediceerin ist nichts Anderes als eine der vielen Modificationen, welche die Knidierin im Laufe der Zeit erfahren hat. Mit jener geringeren Züchtigkeit harmonirt die Physiognomie und die Haltung, in der man schon längst ein feines sinnliches Raffinement erkannt hat. Das liebliche Köpfchen, welches wie eine Knospe auf dem fein gerundeten Halse sitzt, ist stärker als sonst mit verstohlenem Lächeln zur Seite gewandt, der Blick in die Ferne gerichtet unbekümmert um die Nacktheit. Die schmal geschlitzten Augen sind feuchter und das untere Augenlid blinzelnd und schmachtend ungewöhnlich stark in die Höhe gezogen, das Grübchen im Kinn, welches der capitolinischen und münchener fremd ist, erhöht die Anmuth und verleiht den Schein naiver Kindlichkeit, aber gibt auch „etwas Spielendes und Kleinliches, was für diese reizende Schönheit bezeichnend ist." In dem Einziehen des Leibes und dem leisen Zurückweichen, in dem überaus sanften und fast schwankenden Tritt gibt sich Empfindsamkeit und Schwäche kund. Ausdruck des Kopfes und Haltung ist nicht frei von jener Coquetterie und feinen Lüsternheit, welche unter keuschen Formen mehr reizt als die frivole, lustige Offenheit, welche eine καλλίπυγος zur Schau trägt. In Verbindung mit diesem Charakter war es wohlüberlegt die Formen schmächtiger, zarter und jugendlicher zu gestalten. Es wurde so die Verschmelzung sinnlicher Sehnsucht mit jungfräulicher Zartheit, in welcher das Bedeutsame der Statue beruht, untrennbarer und feiner vollzogen. Die Schamhaftigkeit ist „weniger ernst gemeint, weniger tief und wahr." Das Werk ist in seiner Art originell, ein wichtiges Zeugniss für den Zeitgeschmack. Von der Göttin ist nichts übrig geblieben als ein reizendes Weib, dessen körperliches Mass nicht über die natür-

liche Grösse hinausgeht. Ueber die Lebenszeit des Kleomenes ist nichts überliefert, wahrscheinlich fällt sie in das erste Jahrhundert vor Christus.

211. Aphrodite, Marmortorso in Dresden, der vorausgehenden ähnlich und von Manchen der mediceischen gleichgestellt oder gar vorgezogen. Der Kopf ist grösser, weniger individuell und mehr typisch-ideal gehalten ohne das starke Liebesblinzeln und das Kokette der mediceischen, das Grübchen im Kinn fehlt, die Brust gilt als „besonders schön und frisch", aber die Parthie über der Brust ist an der mediceischen sanfter geschwellt und wie durch das Athmen in wellenartigen Linien bald mehr zurücktretend, bald sich hebend. Die Länge von der Halsgrube bis zur unteren Spitze des Schossdreiecks ist an der Dresdener fast um einen Zoll kürzer als an der mediceischen, die Gestalt also weniger schlank. Wichtig für die Frage, ob die mediceische das Original dieses Typus oder selbst schon nur eine Modification.

212. Angeblicher Germanicus, verkleinerte Copie einer Marmorstatue im Louvre, neu nur die Finger der linken Hand, Inschrift im Original: Κλεομένης Κλεομένους Ἀθηναῖος ἐποίησεν, wahrscheinlich Verwandter des vorigen. Mit Hülfe einer Statue in der Villa Ludovisi ist in dem Körper ein Ἑρμῆς λόγιος erkannt worden, wofür auch die Schildkröte unter dem Gewande spricht. Der Kopf trägt aber unstreitig die Porträtzüge eines älteren Mannes, der durch die Statue als Rhetor und Dialektiker gefeiert werden sollte, nur nicht die des Germanicus. Die Neigung des Kopfes deutet Vertiefung in einen Gegenstand des Nachdenkens, die Erhebung der rechten Hand mit dem Fingerspiel feine Demonstration an, die Linke trug wahrscheinlich das Κηρύκιον. Der etwas starke Körper war wohl durch die Porträtzüge bedingt. Berühmt wegen der correcten Bildung der Proportionen.

213. Herakles, verkleinerte, für die stilistische Betrachtung ungenügende Copie des Torso im Belvedere des Vatican, Inschrift: Ἀπολλώνιος Νέστορος Ἀθηναῖος ἐποίει, aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert. Ueber das Motiv der Statue keine Gewissheit: Winckelmann glaubte den unter die Götter aufgenommenen, mit Hebe vermählten Heros zu erkennen mit „einem gleichsam unsterblichen Leibe", der alle irdischen Schlacken abgelegt, und von Nektar genährt sanfte Umrisse zeige, aber in seinem Bau noch den gewaltigen Kämpfer kund thue, Heyne sah ein Nachbild des lysippischen ἐπιτραπέζιος, welcher bei einem heiteren Gelage im Olymp sitzend in der gehobenen Rechten den nektargefüllten Pokal hielt, die Linke auf die Keule gestützt, den Kopf nach dem Himmel erhoben (spectat resupino sidera vultu), — eine Ansicht, die lange für unbedenklich galt. Visconti u. A. dachten an eine Gruppirung

mit Hebe nach Massgabe einer florentiner Gemme mit dem Namen „Teukros". Neuerdings hat Stephani wahrscheinlich zu machen gesucht, dass Herakles von irdischer Mühsal ausruhend zu denken ist, ob aber an Stelle der Keule mit der linken Hand auf einen Stab gelehnt, den er weiter unten mit der Rechten fasse, ist ungewiss. Auch ein Lyra spielender Herakles ist vermuthet worden. Das Urtheil über diesen Torso, welcher von Michel Angelo, Winckelmann u. A. begeistert gepriesen worden ist, hat sich seit der genaueren Kenntniss der klassischen Denkmäler wesentlich modificirt, die Muskulatur ist wenig elastisch, das Fleisch weich, die ganze Bildung nicht frei von Raffinement.

214. Farnesischer Herakles, Maske der kolossalen Marmorstatue in Neapel mit der Inschrift: Γλύκων Ἀθηναῖος ἐποίει, aus dem Beginne der Kaiserzeit. Der Heros ruht nach dem Kampfe um die Hesperidenäpfel zur Seite auf die Keule gelehnt von schwerem Mühsal aus.

4. Kleinasiatische Kunst.

215. Sogenannter borghesischer Fechter, Marmorstatue im Louvre, neu rechter Arm und rechtes Ohr. Kein Gladiator, sondern ein heroischer, aber namenloser Krieger mit gehobenem Schild in der Linken und dem Schwerte in der Rechten gegen einen höher stehenden Feind z. B. eine Amazone zu Ross kämpfend zu denken. In der gespanntesten Ausfallsstellung begriffen, um mit der weit ausholenden Rechten den wuchtigsten Stoss zu führen. Lediglich auf das formelle Interesse der Naturwahrheit und auf grossartigen Effect berechnet.

216. „Fanganscher Fechter", Marmorbüste in Berlin, ähnlich der vorigen.

217. Aphrodite von Melos, „Venus von Milo", Statue von parischem Marmor im Louvre, gefunden 1820 auf der Insel Melos, schon im Alterthum restaurirt, neu die Nasenspitze, der linke Fuss mit einem Theile des darüber liegenden Gewandes und ein grosser Theil der Plinthe. Auf einem Plinthenstücke, welches abgesondert von der Statue gefunden wurde, steht die Inschrift: [Ἀλέξ]ανδρος Μηνίδου [Ἀντι]οχεὺς ἀπὸ Μαιάνδρου ἐποίησεν. Ausserdem ist ein linker Arm mit einem Apfel in der Hand vorhanden, dessen Zugehörigkeit zu der Statue viel bestritten ist, aber nach den neuesten Untersuchungen durch die theils jetzt erst veröffentlichten, theils neuerdings zuerst gründlich in Betracht gezogenen Berichte über die Auffindung der Statue als feststehend angenommen werden darf. Nach diesen Berichten soll der Arm bei der Entdeckung der Statue noch nicht abgebrochen gewesen

sein. Ist dies sicher, so ist die bisher meist angenommene Erklärung, dass die Göttin den Schild des Ares gehalten habe, beseitigt und ihre Bedeutung endgültig festgestellt. Während die Göttin in der erhobenen, nach oben geöffneten Linken den Apfel trägt, war sie mit der Rechten bemüht, das herabgleitende Gewand zu fassen, um den Körper vor völliger Enthüllung zu schützen. Der Fuss des linken Beines ist auf eine niedrige Erhöhung gestellt und das Knie nach der rechten Seite stark gebogen, wodurch die Gestalt an Bewegung gewinnt, der Linienzug der rechten Hüfte mehr anschwillt und das kräftig schön geformte Bein mehr hervortritt. Das bis zu dem Schosse herabgesunkene und nach links übergeschlagene Gewand, welches die Bewegung des linken Beines veranlasst hat, fliesst von links nach rechts in mächtigem Wellenschlage mit scharfer Hervorhebung der grossen Faltenzüge ohne kleinliches Detail herab und giebt dem Unterkörper ein starkes Gleichgewicht zu dem Oberkörper, ohne von der Schönheit etwas zu verhüllen. Was wir an den drei bisher besprochenen Aphroditen vermissten, hier ist es in reichem Maasse vorhanden: die göttliche Hoheit und die erhabene Ruhe der ihrer Herrlichkeit und ihrer Macht über Götter und Menschen selbstbewussten Göttin, aber auch hier und zwar in noch höherem Grade verbunden mit der reinsten und keuschesten Blüthe schöner Weiblichkeit. Das etwas gehobene und fast unmerklich zur Seite gewendete Haupt ist wie der Körper kräftig gebildet, die Physiognomie hat nichts von dem verstohlenen Lächeln der mediceischen, wohl aber ist sie von süsser Anmuth und huldvollem Ernste verklärt, das untere Augenlid ist leise aufgezogen, aber fast ohne Feuchtigkeit, der Mund nur wenig geöffnet ohne tiefen Schatten, die Lippen nicht schwellend, aber scharf und fein geschnitten. Das Haar fliesst in sanftem Rhythmus nach hinten, einfach gescheitelt und von einer Tänie zusammengehalten. Die Formen sind lebensvoll und schwellend, weniger zart als vollkräftig entwickelt. Bedingungslos ausgesprochene „Ueppigkeit“ vermögen wir ebenso wenig wie „höchste Weichheit“ zu erkennen, auch „Kälte“ ist im Antlitze für uns nicht sichtbar, nur edle Zurückhaltung, und die Gewandung darf nicht der Tadel des „Arrangirten, nach Laune und Willkür des Künstlers Gemachten“ treffen. Dagegen ist nicht zu verkennen, dass im Marmor eine wunderbare Lebensfrische und fast Lebenswärme, eine täuschende Wahrheit in der Behandlung der Haut erreicht ist, die auch im Abgusse sich noch kund gibt. Die erhobene linke Hand mit dem Apfel muss der Statue den lebhaftesten Ausdruck der Siegesgewissheit gegeben haben, ohne dass wir den Apfel, das allgemein griechische Liebessymbol, speciel

auf den Triumph der Göttin über die andern Göttinnen zu beziehen gezwungen sind. Sie ist wahrhaftig „die hohe Frau von Milo," aber durchaus nicht der „Inbegriff und die Summe aller Schönheit", wie im falschen Enthusiasmus oft behauptet wird. Die klassische Zeit sah in dem Manne, wenn er in der Vollkraft der Jahre durchleuchtet ist von grossen Gedanken und zur kühnen That mit Besonnenheit bereit, die höchste Schönheit, und Knabenschönheit ging ihr über Mädchenschönheit, erst die nachklassische sprach bedingungslos das Wort aus: οὐδέν ἐστιν ὀφθαλμοῖς οὕτως εὐφραντικὸν ὡς γυναικὸς κάλλος. Aphrodites Schönheit stand der klassischen Zeit unter der Schönheit der Hera und Athena. Charakteristisch ist das Kunsturtheil zweier Epigramme des Antipater und Hermodor: Wer die knidische Aphrodite des Praxiteles sähe, könne es dem Paris nicht verargen, dass er dieser Göttin den Preis zugesprochen, wer aber die Athena des Phidias betrachte, müsse ihn einen Rinderhirten schelten, dass er die Athena nicht vorgezogen. Selbst die knidische Aphrodite war nicht schlechthin das absolute Aphroditenideal, sie war nur ein Aphroditenideal unter mehreren, wenn auch das berühmteste unter allen, weil das verständlichste, daneben stand das des Phidias und seiner Schule mit besonderen Vorzügen. — Die Zugehörigkeit des Basisstückes mit Inschrift ist unentschieden geblieben, die Entstehungszeit unserer Statue unsicher, jedenfalls nach Praxiteles, aber noch in guter Zeit. Das Werk ist kein Originalwerk, sondern nur eine gute Replik nach einem Typus, dessen Ursprung uns unbekannt ist.

Wegen der Aehnlichkeit lassen wir folgen die unmittelbar daneben stehende:

218. Aphrodite von Capua, Marmorstatue in Neapel, gefunden im Amphitheater zu Capua, neu die beiden Arme, die Nasenspitze und Einiges an dem Gewande, zu den Füssen angeblich nach antiken Spuren ein zur Göttin aufblickender Eros. Den linken Fuss setzt sie auf den Helm des Ares, in den Händen trug sie seinen Schild, in dem sie ihre Schönheit bespiegelt, — Venus victrix. Aehnlichkeit mit der melischen unverkennbar, aber der Kopf stark zur Seite gewandt fast im Profil, der Blick gesenkt in die Höhlung des Schildes gerichtet, die Stephane der Stirn soll königliches Ansehen geben. Von Welcker der melischen vorgezogen, nach Overbecks Vorgang jetzt tiefer gestellt. Die melische hat mehr göttliche Hoheit, kräftigere und lebensvollere Formen, die capuanische ist weniger in sich geschlossen, leichter und schlanker gehalten mit einem Anfluge von Eitelkeit und Affectation, durch welche die Idee von der siegreichen Macht der Göttin und die

immerhin grossartige Formgebung beeinträchtigt wird, das Gewand ist weniger einfach, realistisch schwer und in manchen Falten gesucht, das Nackte oberflächlich behandelt. Nach einem griechischen Original in römischer Zeit entstanden, vielleicht in Bezug auf Cäsar, der Korinth und Capua wiederhergestellt hatte und in Venus die Stammmutter seines Geschlechts verehrte.

219. Sogenannte Apotheose des Homer, Relief aus dem Palazzo Colonna im britischen Museum. Restaurirt sind die Köpfe der Musen, des Apollo und der Nike, ausserdem oben der Berg an beiden Seiten mit Marmor eingefasst u. A. Keine Einheit des Ortes, die unterste Scene nicht am Fusse des Berges, sondern wahrscheinlich in Kleinasien zu denken, worauf die Andeutung der Säulen und des Vorhanges (berühmtes Heiligthum des Homercultus in seiner Heimath) und der karische Ochse hinweist. Homer sitzt als Dichtergott mit hochgefasstem Scepter und Schriftrolle auf einem Throne, zu beiden Seiten knieen seine allegorischen Töchter, rechts Ilias mit dem Schwerte, links Odysseia mit verzierter Puppis. Die Mäuse am Fussschemel (Batrachomyomachia) sind in Folge der Beschädigung unseres Abgusses an dieser Stelle nicht sichtbar. Die Οἰκουμένη, der ganze bewohnte Erdkreis, bekränzt ihn, zu ihrer Linken steht der beschwingte Χρόνος, die Zeit, mit zwei hoch erhobenen Rollen als Zeichen der Unvergänglichkeit der Gedichte. Am Altar, an welchem im Hintergrunde ein Opferstier steht, ministriren Μῦθος und Ἱστορία, Mythus und Geschichte, während die übrigen meist mit erhobener Hand im heiligen Ololygmos adoriren, als erste Gruppe die Ποίησις (Epos und Lyrik) mit Fackeln in den Händen, Τραγῳδία und Κωμῳδία, welche alle drei in Homer ihre Quelle und ihr Vorbild haben, als zweite Gruppe Ἀρετή, Μνήμη, Πίστις und Σοφία und ihnen voraus Φύσις, d. h. die kindliche Natur, welche aus Homer Tugend, bleibende Erinnerung, Treue und Weisheit lernt (mit Rücksicht auf den didaktischen Zweck der Tafel). Die Gestalten der folgenden Terrassen am Parnass zu denken als die Götterwelt, von welcher die Poesie und alles Wissen emanirt: Apollon Kitharodos, der Gott der Dichtkunst und das Vorbild aller Dichter im Adyton des delphischen Tempels, welches durch den Omphalos bezeichnet ist. Nike (?) reicht ihm nach dem Siege im Agon die Schaale, sein Gesicht ist abgewandt nach den Musen hin aus leicht verständlichem Grunde, rechts die Statue Homers, die im Temenos des Tempels zu denken ist und die nahe Beziehung der epischen Poesie zu dem delphischen Orakel bezeichnet, von dem ihr Geist und ihre Form ausgegangen sein soll. (Der unbärtige Kopf der Statue ist

restaurirt, der Homerkopf der unteren Reihe ein anderer als der aus Büsten bekannte aus Absicht der Apotheose.) Von den Musen steht Polyhymnia allein, die übrigen sind paarweise geordnet, Urania und Terpsichore, Klio und Kalliope, Erato und Euterpe, Thalia als Kordaxtänzerin und Melpomene, auf dem höchsten Gipfel lagert Zeus nach Melpomene hingewandt, der Urquell alles Wissens. Im Einzelnen verschiedene Auffassungen. Die Darstellung ist eine reflectirte Compilation, ein Theil der unteren Figuren allegorisch, daher der Beischriften bedürftig. Unter Zeus befindet sich die Inschrift: Ἀρχέλαος Ἀπολλωνίου ἐποίησε Πρηνεύς in der Form eines Votivtäfelchens, die nicht zu dem Schlusse berechtigt, dass das Relief das Weihgeschenk eines Dichters sei, der im musischen Agon einen Dreifuss gewonnen und sich in der Statue neben dem Adyton habe verherrlichen lassen. Die Lebenszeit des Künstlers unbekannt, wahrscheinlich nicht vor der Kaiserzeit.

Denkmäler in mythologischer Ordnung.

220. Zeus von Otricoli, Büste von italischem Marmor im Vatican, ergänzt Nasenspitze, Hinterkopf und Hals. Als Maske aufzufassen, wie die Auffindung zeigt, daher die ungewöhnlich spitz zulaufende Stirne nach Art eines ὄγκος. Der Gott der Götter ist hier in erhabener Majestät und allgewaltiger Selbstgenugsamkeit, aber in heiterer Ruhe und väterlicher Milde und Liebe gedacht. Das Profil ist das strengste griechische, die Augen liegen tief, aber sind gross und offen, über denselben quellen mächtige Protuberanzen hervor, über die Stirne zieht sich eine tiefe Falte wie eine Reminiscenz der gewaltigen Kämpfe um die Weltherrschaft und des sorgenden Vaters, aber nirgends thut sich eine Spur des Alters kund. Auf der Höhe der Stirne bäumt sich das Haar mächtig empor und strömt gleich einer Löwenmähne an beiden Seiten herab, der reiche und symmetrisch, aber wechselvoll geordnete Bart schliesst dasselbe grossartig ab. Früher für das sicherste Nachbild des olympischen Zeus des Phidias gehalten, aber weder das ἀνάσιλλον τρίχωμα, noch die spitzzulaufende Stirne, noch die zum höchsten Effect gesteigerte Vortragsweise entspricht dem Zeusideal des Phidias, wie es an der Ostseite des Parthenon und auf einer (am Postamente in Abbildung angehefteten) Münze von Elis erscheint. Wahrscheinlich der Zeustypus des Phidias durch die Schule des Lysipp modificirt.

221. Zeusmaske auf den Schultern eines Adlers, Relief in Discusform, angeblich aus Rom gekommen, wo es jedoch nicht nachweisbar. Der Adler schlägt seine Schwingen hoch um die beiden Seiten

des Kopfes empor und hält sich mit Krallen und Schnabel an dem Discusringe fest. Das Haupt des Gottes ist mit einem Eichenkranze umgeben, der nur hier vorkommt.

222. Zeus und Hephaestos, zwei zusammengehörige, missbräuchlich geschiedene Reliefs aus dem Palast Rondanini in der Sammlung der Humboldtschen Familie in Tegel bei Berlin. Zeus sitzend mit Scepter und Donnerkeil, Hephästos hinter ihm mit dem Hammer. Andeutung der Geburt der Athena.

223. Zeus und Thetis, Relief im Louvre. Thetis lehnt ihren Arm vertraulich auf Zeus, der sitzend sich zu ihr herumwendet, um die Bitte für Achilleus zu hören. Vor Zeus kommt Hera (im alterthümlichen Stile) aus dem Palaste, welcher links durch einen Pilaster angedeutet ist, wie eine Leto sich das Gewand verknüpfend zur Bezeichnung der Eile, um rechtzeitig das Gespräch anhören zu können. Situation in freier Bearbeitung nach Il. I, 495. Nach Anderen Streit der Aphrodite und Kora um Adonis. Kekulé ak. Kunstm. p. 107.

224. Zeus-Aidoneus, auch Zeus-Serapis genannt, Büste in Berlin. Synkretistische Darstellung seit der alexandrinischen Zeit, Modius und Haartour dem Hades gehörig.

225. Zeus-Aidoneus, Büste in Berlin, der vorausgehenden sehr ähnlich, aber ohne Modius, ehemals mit Nimbus, wie die Bohrlöcher um den Kopf zeigen. — Auf demselben Postamente:

226. Poseidon, Büste in Berlin. Der Typus dem des Zeus nachgebildet, aber nur wenig charakteristisch, weder die Physiognomie mit dem Ausdrucke der Leidenschaftlichkeit, noch fliessende Haarlocken. S. unter den Gemmen Saal VII.

227. Hera, Kolossalkopf von griechischem Marmor in der Villa Ludovisi in Rom, κατ' ἐξοχὴν „Juno Ludovisi" genannt, ursprünglich für eine Statue bestimmt. Wenngleich der Kopf den Idealtypus der argivischen Hera des Polyklet zur Voraussetzung hat, so kann er doch durchaus nicht wie früher für eine unmittelbare Nachbildung desselben gehalten werden, seitdem der farnesische Herakopf in Neapel genauer bekannt geworden ist. Der ludovisische Kopf ist im Gegensatz zu dem farnesischen, welcher gerade auf den Schultern aufsitzt, etwas zur Seite geneigt, der herbe, unbeugsame und streng in sich geschlossene Ausdruck der farnesischen Hera ist zu unnahbarer und selbstbewusster Hoheit gemildert, mit welcher sich weibliche Anmuth und ein leiser Zug von Weichheit verbindet, die schmalgezogenen, nach unten stark abnehmenden Wangen der farnesischen sind hier voll und rund, fast schwellend geworden das zur Seite und nach dem Hinterkopf straff geleitete Haar

der farnesischen ist hier in sanftem Wellenspiel tief herabgezogen und entsendet zu beiden Seiten eine lange, aber kräftig gebildete Locke bis auf die Schultern herab, die sich dem Halse anschmiegt, an Stelle des niedrigen, gleich breiten Reifes, welcher das Haupt der farnesischen umgiebt, hat sich eine hohe, nach hinten zu sich verjüngende Stephane mit Astragalos und Anthemion erhoben, welche das Imposante und Prächtige des Kopfes noch erhöht. Jeder Anklang an die rücksichtslose Herbigkeit der homerischen Hera ist gewichen, nur die hehre, in stolzer, aber heiterer Ruhe thronende Götterkönigin des Olympos und die keusche, in voller Jugendblüthe stehende Gemahlin des Zeus hat hier ihren Ausdruck gefunden. Das Original des Heratypus, von welchem unser Kopf eine Nachbildung aus römischer Zeit ist, wie als äusseres Kriterium die modificirte Form des Anthemion bezeugt, ist wahrscheinlich in der Zeit des Lysipp oder bald nachher entstanden.

228. Hera mit dem Schleier, kleinere Büste ebendaselbst, noch jugendlicher und milder, weniger kräftig und voll als die vorausgehende, fast mädchenhaft-bräutlich, doch nicht schlechthin als Braut des Zeus zu bezeichnen, da auch Frauen den Schleier tragen. Die schmaleren Wangen und das stark nach hinten gezogene Haar lassen sie an die farnesische Hera herantreten, aber es fehlt, von Anderem abgesehen, ebenso die herbe Strenge dieser wie der imponirende Stolz jener.

229. Apollon von Belvedere, Marmorstatue im Vatican, gefunden in der Nähe von Antium, restaurirt die linke Hand mit dem Bogenstücke und die Finger der rechten Hand von Montorsoli, der Bruch des rechten Unterbeines am Abgusse sichtbar. Die frühere Erklärung, dass der Gott einen Pfeil von dem Bogen abgeschnellt habe, oder den Arm mit dem Bogen erst erhebend sich anschicke, seine Waffe zu gebrauchen, ist endgiltig beseitigt. Stephani entdeckte in dem Besitze des Grafen Sergei Stroganoff eine unserer Statue in allen wesentlichen Momenten ähnliche Bronzestatuette, welche in der linken Hand den Rest eines mit der Hand zusammengedrückten, einem Thierfelle ähnlichen Gegenstandes trägt. Mit Hülfe älterer, französischer Nachrichten, welche sich höchst wahrscheinlich auf diese Bronze beziehen, stellte er fest, dass dieser Rest von einer Agis mit einem Medusenhaupte herrühre, welche sich die Alten der Hauptsache nach ähnlich einem Thierfelle dachten, und brachte die Situation mit Il. 15,306 ff. besonders 320—327 in Verbindung, wo Apollon auf Geheiss seines Vaters Zeus die Aegis in den Händen schüttelnd unter lautem Rufe die Danaer verscheucht. Er bezeichnete daher unsere Statue als Apollon Boedromios. L. Preller fügte die Vermuthung hinzu, dass die specielle Veranlassung

zur Entstehung des Werkes die Niederlage der Gallier gewesen sei, welche nach der Legende durch die Erscheinung des Gottes unter Sturm und Gewitter von der Plünderung Delphis abgehalten wurden (Ol. 125,2 = 279 v. Ch.). Die Verbindung des mythischen Momentes mit dem historischen ist echt griechisch und die Gallierkämpfe sind auch anderweit Veranlassung zu wichtigen Kunstdarstellungen gewesen. Hiermit ist ein chronologisches Datum gewonnen, vor welches zurück die Entstehung des Originaltypus unserer Statue nicht gesetzt werden kann. Bei dem immerhin nur hypothetischen Charakter dieser Annahme, in welcher genau genommen nur der thierfellähnliche Rest des Attributes völlig sicher steht, konnte es nicht an Versuchen fehlen, diesen Rest mit anderen Vorgängen in Verbindung zu bringen, mit der Bestrafung des Satyr Marsyas oder mit den Sühnopfern, welche dem Apollo dargebracht wurden. Doch scheint die Haltung des Gottes diesen Vorgängen wenig angemessen, während sie dagegen den Auffassungen von Stephani und Preller in so hohem Maasse entspricht, dass sie immermehr allgemeine Geltung gefunden haben. Zürnend und siegesgewiss steht Apollon in der höchsten Jugendblüthe seines unsterblichen Leibes da, im raschen Vorwärtsschreiten einen Augenblick anhaltend, der Körper hochgestreckt, stolz etwas zurückgebogen, der Kopf gehoben, der Blick in die Ferne wie über eine weite Gegend schweifend, die Nüstern im Zorn über die Bedrohung seines Heiligthums gebläht. In der weit vorgestreckten Linken hält er das grausige Bild den Feinden entgegen, er selbst wie ein hehres Himmelsbild in übermenschlicher Hoheit und Macht plötzlich aufstrahlend und schon durch seine blosse Erscheinung die feindlichen Schaaren blendend und betäubend. Nur einem mächtigen Feinde, einem grossen Ereignisse gegenüber, wie es das Erscheinen des gefürchteten Gallierheeres war, welches das grösste Heiligthum von Hellas, Delphi mit seinem Orakel bedrohte, ist diese erhabene, stolze Haltung voll Indignation gerechtfertigt. Der Name Boedromios ist insofern nicht ganz passend, als der Künstler den Apollon nicht schreiend wie bei Homer dargestellt hat, doch wollte er überhaupt keine Illustration zur Ilias liefern und hat nur das Wesentliche jener hochpoetischen Stelle festgehalten. Es ist nun freilich eingewandt worden, dass die Marmorhand nicht im Stande sei, einen so schweren Gegenstand wie eine nach unten zu breiter werdende Aegis ohne stützende Verbindung mit dem Gewande, von der keine Spur vorhanden ist, zu tragen, indessen konnte die Aegis aus Bronze beigegeben werden und, wenn dies nicht, so zeigt schon die bis zum äussersten Grade der Dünnheit des Marmors getriebene Behandlung

der Chlamys, wie sehr der Künstler die Last zu erleichtern verstand, und nach griechischem Usus reichte es aus das Attribut mehr anzudeuten als auszuführen. Unsere Statue ist kein Original, sondern nur eine mit allem Raffinement der Technik und mit höchster Eleganz effectvoll ausgeführte Copie. Dies beweist die erwähnte Bronzestatuette, die in der etwas tieferen Lage der Arme und dem weniger prunkenden Wurfe des mehr nach dem Rücken zurückgeschobenen Gewandes ebenso wie ein in Rom von Steinhäuser entdeckter, jetzt in Basel befindlicher Kopf einfacheren und älteren Typus trägt. Der Köcher mit dem Tragriemen, welcher letzterer kürzer als an der Bronze gehalten ist, um die Totalansicht des schönen Leibes nicht zu stören, und der Olivenstamm mit der Schlange, der an der Bronze fehlt, bezeichnen nur den Gott im Allgemeinen, der Stamm war als Stütze für den Marmor nothwendig. Ob das Original Bronze gewesen, ist viel bestritten, kann aber nicht schlechthin verneint werden, jedenfalls ist dem Künstler die Uebertragung auf den Marmor in hohem Grade gelungen. Ob dieser carrarisch oder griechisch, ist gleichfalls unentschieden. — Daneben:

230. Kopf der vorigen Statue in Büstenform.

231. Apollon Giustiniani, Marmorkopf im britischen Museum, dem vaticanischen nicht unähnlich, aber stark zur Seite geneigt, Wangen schmäler, Blick nach unten gerichtet, Krobylos stark vorfallend, Haarbildung am Hinterkopfe entschieden auf Bronze deutend, vor Allem mit einem schwermüthigen, tiefpathetischen Ausdrucke, der zu sehr an Traurigkeit erinnert, als dass er mit dem des Dionysos verglichen werden könnte. Helbig Unters. camp. W. p. 247.

232. Artemis von Versailles, Marmorstatue im Louvre, ergänzt der linke Arm und ein Theil des Thieres. Die Göttin als schlanke, rasch dahin eilende Jägerin, voll Jugendfeuer und Jagdlust greift mit der Rechten nach dem Köcher, um einen Pfeil herauszuholen, wodurch die Wendung des Kopfes genügend motivirt wird, während sie in der Linken den Bogen hält. Das neben ihr einherspringende Thier, eine Hindin mit Geweih nach poetischer Analogie, erhöht den Eindruck der Behendigkeit und des harmlos freien Naturlebens und gehörte der Artemis auch schon in der archaischen Zeit an. Die Formen sind frisch und jungfräulich, aber kräftig, die Hüften beschränkt, der Ausdruck des Gesichtes eifrig und ernst, ohne jeden aphrodisischen oder zornigen Zug, das kurze Gewand, welches die schön geformten Beine frei lässt, nachlässig genial in seinen Motiven an das Hemidiploidion und den breiten ζωστὴρ, aber in freiester Behandlung erinnernd, das Zeug gerippt, der kleine Ueberschlag des Saumes am linken Oberbein

affectirt. In den Maassen und Formen, selbst in dem Schmucke der Sandalen dem vaticanischen Apoll ähnlich, daher eine Gruppirung mit ihm angenommen mit Rücksicht darauf, dass bei der Niederlage der Gallier vor Delphi auch Artemis und Athena mitgewirkt haben sollen, aber bis jetzt nur eine geistreiche Vermuthung, die nicht nothwendig durch besondere Umstände erfordert wird. Fundort ungewiss, auch Verhältniss des Marmors zu dem des vaticanischen Apollo nicht festgestellt, die dazu gehörige Athena nicht sicher nachgewiesen. Nicht an einen speciellen Mythus wie an den von der kyreneischen Hirschkuh mit Goldgeweih und ehernen Läufen zu denken, — ein Bild in grossartigen Formen, welches sich selbst genügt und keines Weiteren bedarf.

233. Kopf der vorigen Statue in Büstenform.

234. Artemis, Marmorbüste in Neapel, in der Gesichtsbildung einer Venus ähnlich, aber sicher gestellt durch den quer über die Brust und die rechte Schulter gehenden Köcherriemen und den zusammengegehefteten Chiton.

235. Aphrodite, Marmorstatue in Dresden, neu der grösste Theil des rechten Armes, die linke Hand mit dem Gefäss, Kopf und Füsse waren abgebrochen. Hettner: „der rechte Arm war ursprünglich nach Oben gebogen und die Hand hielt den über dem Kopf herabhängenden Gewandzipfel". Eine ganz gleiche Replik in der Blundell'schen Sammlung bei Liverpool, eine andere in Newby-Hall, wo ein Eros auf dem Delphin sitzt. cf. Hettner Bildw. d. Antikens. (1875) p. 64. Deshalb unbedenklich für eine Aphrodite gehalten, aber auch Meeresgötter und Meeresnymphen werden von Eroten begleitet und ihre Gestalt ist oft fast untrennbar mit Aphrodite zusammengeflossen. Die Erklärung als „Thetis" lässt sich durch das Relief „Zeus und Thetis" No. 223 stützen, doch ist hier die Beziehung auf Thetis wenn auch, wie wir glauben, mit Unrecht bestritten worden. (cf. Friederichs Baust. No. 738 Anm.) Nach Hettner wahrscheinlich „Brunnenverzierung, der Delphin war der Wasserspeier." Mittelmässige Replik nach einem berühmten Original.

236. Aphrodite, ausgezeichnet schöner Torso einer Marmorstatue im britischen Museum. Mit der Rechten löst die Göttin die Sandale an dem gehobenen Fusse, der linke erhobene Arm ist auf eine Stütze aufgelehnt zu denken. Oft wiederholter Typus.

237. Aphrodite niedergeschmiegt, nach Passows Verzeichniss irrthümlich identisch mit Mus. Pio-Clem. I. tav. 10, nach der Erinnerung des Malers König von einer Dame in Dresden geschenkt, bei der grossen Zahl von Repliken Standort nicht zu bestimmen, jedenfalls verkleinerte

Copie. Die Göttin ist nach dem Bade auf einer Muschel niedergekauert, der stark zur Seite gewandte Blick spricht aus, dass sie erwartet von den Chariten oder Eroten am Rücken abgetrocknet und mit Wohlgerüchen begossen zu werden. Graziöses, aber raffinirtes Genrebild.

238. Aphrodite, wahrscheinlich Bronzestatuette, der Abguss nach der Erinnerung des Malers König aus Paris gekommen. Auch Welcker und Kekulé (ak. Kunstm. 553) geben den Standort nicht an, letzterer macht den Zusatz: „vielleicht nicht antik". Die Göttin mit Apfel in der gesenkten Linken und affectirter Bewegung des rechten gehobenen Armes steht sinnend mit zu Boden gerichtetem Blicke, aber in tiefer Bewegung da, wohl in Freude über den Sieg, welchen ihr Paris zuerkannt hat. Im Haar eine Tänie und ein mit Edelsteinen besetztes Stirnband, um den rechten Ober- und Unterarm zwei (goldene) Armbänder.

239. Ἀφροδίτη καλλίπυγος, verkleinerte Copie einer Marmorstatue in Neapel, ergänzt im Wesentlichen richtig ist der Kopf mit dem Halse, der entblösste Theil der Brust, welcher antik vorgefunden und nur der bequemeren Restauration wegen erneuert wurde, das rechte Bein vom Knie an, die rechte Hand und der linke Arm mit dem Gewandstück. Die Haltung der Figur und ihre Bedeutung ist durch eine kleine Bronze aus Pompeji, jetzt in Arolsen und durch Gemmen sicher gestellt. cf. Athen. XII, p. 554 c. Alciphr. 1,39. In Syrakus war ein Tempel der Aphrodite Kallipygos, angeblich gestiftet von zwei schönen Mädchen, welche bei einem Wettstreite über die Schönheit ihrer Rückseite einen reichen Jüngling zu ihrem Paris machten und von ihm und seinem Bruder zur Ehe genommen wurden. Die Sache wohl umgekehrt zu denken, wie oft in ätiologischen Mythen d. h. aus dem Vorhandensein des Tempels wurde ein Mährchen gedichtet, in dem der Parismythus anklingt. Die Entstehung eines solchen Cultus lag in dem alten naturalistischen Dienste der Aphrodite, welche als ἑταίρα, ἐπιτραγία, auch geradezu als πόρνη u. s. w. verehrt wurde und in deren Tempeln sich Schaaren von Hierodulen nach asiatischer Weise befanden. Selbst ein Pindar verschmäht es nicht, wenn auch nicht ohne Bedenken, auf die Weihung von Hierodulen ein Skolion zu singen. Wettstreite der Schönheit waren nach alter Sitte zu Elis, Sparta und Lesbos gebräuchlich u. s. w. In der Zeit des Verfalles wurden die traditionellen Anknüpfungspunkte ausgebeutet und unter mythischer Maske Genrebilder des Hetärenlebens geschaffen, welche mit der Göttin nichts mehr zu thun haben. Das ethisch Verwerfliche beruht darin, dass die Rückseite zur alleinigen Hauptsache gemacht und auf sie alles bezogen und dass das Ganze in der üppig-sinnlichsten Weise mit der unverhohlensten Freude an der

Art der Präsentation gehalten ist. Die ganze Bewegung ist hetärenhaft und frivol mit einer starken Dosis humoristischer Eitelkeit und Coquetterie. Das Ueberbiegen des Oberkörpers drückt zugleich die Brust, die von den Alten sonst so züchtig gebildet wurde, in ihrer schwellenden Ueberfülle heraus. Der ärmellose Chiton poderes ist unmittelbar unter der Brust gegürtet und hat Zickzacksaum, er scheint an der geöffneten Seite als σχιστός, der oben zusammengeheftet wurde, gedacht werden zu sollen. Es ist zuzugestehen, dass die Ausführung eines ausgezeichneten Künstlers würdig ist, aber es war eine arge Verirrung, die zugleich den Abstand unserer jetzigen Anschauungen über Praxiteles gegenüber denen mancher ältererer Archäologen zeigt, dass das Werk vielleicht praxiteleischer Kunst entstammt sei. Auch die Pandemos wurde in klassischer Zeit idealer gehalten. Der Originaltypus unserer Statue gehört frühestens der alexandrinischen Zeit an und ist ein sprechendes Zeugniss für jene Verhältnisse, mit deren Darstellung das zwölfte Buch des Athenäus angefüllt ist.

240. Sogenannte Psyche, Torso einer Marmorstatue in Neapel, zugleich mit der „Venus“ No. 218 in den Ruinen des Amphitheaters in Capua gefunden, Gesicht und Busen überarbeitet, das Uebrige für die Restauration vorbereitet, die nicht zur Ausführung kam. In Folge der Ueberarbeitung ist ein sicheres Urtheil über die Formen nicht möglich und der Enthusiasmus für die Zartheit des Gesichtes und das Knospende der Brust nicht gerechtfertigt. Für Psyche und zwar neuerdings für eine von Eros gefesselte gehalten wegen einer Vertiefung an der rechten Schulter mit Löchern, dagegen von Friederichs hervorgehoben, dass die Figur für Psyche zu reif erscheint und die Darstellung mit den Gemmen nicht übereinstimmt. Man hat darum auch mit Bestreitung der ehemaligen Beflügelung an eine Venus gedacht, ohne freilich das Motiv der Figur in überzeugender Weise zu erklären.

241. Charis, Marmortorso in Athen gefunden, im Besitze der Humboldtschen Familie in Tegel, meist für eine Aphrodite gehalten, (links vom Eingange neben „Venus von Milo“). Die Deutung als Charis hätte nicht angezweifelt werden sollen, wie allein schon die beschränkte Hüftenbildung und die Ueberreste dreier Verbindungsstäbe beweisen. Die Statue war mit den beiden Schwestern zur Trias wie in der sienesischen Gruppe verbunden. Den rechten gehobenen Arm legte sie auf die Schulter der einen Schwester, den gesenkten linken auf den Rücken der anderen. Durch den starken Stab war sie mit der Schwester nach rechts, durch die beiden anderen mit der Schwester nach links verbunden.

242. Apollon oder Dionysos mit den Chariten, Hautrelief von Marmor aus der borghesischen Sammlung in Neapel. Wichtiges Denkmal für die nachklassische Zeit in dem oben p. 60 geschilderten Geiste. Sehr verschieden gedeutet: Alkibiades unter den Hetären, Achilleus auf Skyros unter den Töchtern des Lykomedes, Apollon mit den Musen oder Chariten, Streit des bakchischen und apollinischen Cultus um die Uebung des Lyraspiels oder Gegensatz von Lyra und Cymbel. Die Benennung „Alcibiades unter den Hetären" trifft den Geist der Darstellung sehr genau, erkennt aber nicht die mythische Maske. Es ist hier eine Scene aus einem Symposion dargestellt, ein weiches Polsterlager, auf welchem ein Jüngling und drei Hetären, die unter dem Namen von κιθαρίστριαι, αὐλητρίδες, ὀρχηστρίδες bei einem solennen Male nicht entbehrt werden konnten, dinirt haben, freie anständige Frauen pflegen sich nicht so emancipirt zu geriren, der Jüngling hat sich erhoben und lehnt sich frank und frei auf die Schulter der einen Hetäre, die beiden anderen beginnen sich zu erheben und fast nackt ebenfalls das Lager zu verlassen. Die Action dreht sich keineswegs „sichtlich um die Verführung eines Jünglings", auch sind die beiden knieenden Mädchen nicht in heimlicher Unterredung über das gegen den Jüngling einzuschlagende Verfahren begriffen. So unschuldig ist der Jüngling nicht, der sich dehnend, ungenirt und vertraulich seinen Arm auf die Schulter seiner Freundin legt. Die Darstellung ist bei Weitem einfacher. Nach Beendigung des Males erhebt sich die emancipirte Gesellschaft und geht nun zu Musik und Tanz über, die bei keinem Symposion fehlen durften. Dies und nichts Anderes ist in freier, üppig-sinnlicher Weise dargestellt, aber es ist ein bestechender Schein der Grazie und des Adels darüber gebreitet, eine mythische Maske vorgenommen. Jünglinge und Frauen tragen ideale Typen mythischer Gestalten, der Jüngling mit der Lyra gemahnt an Dionysos oder Apollon, die drei Frauen, namentlich die beiden noch auf dem Lager knieenden mit den schmalen Hüften, an Chariten. Ueber den Zustand der Erhaltung sagen Gerhard und Panofka N. A. B. p. 85 No. 283: „Vielfach, doch mit hinlänglicher Sicherheit ergänzt. Kopf des Jünglings und die Hörner seiner Lyra, vielleicht auch die rechte Hand mit dem Plektron, desgleichen die linke Hand der ersten und der linke Arm der zweiten Frau sind neu, ebenso wie Kopf und linker Arm der bekleideten Frau mit den Cymbeln, doch lässt sich das abgestumpfte runde Geräth ihrer ausgestreckten Rechten schwerlich anders als Cymbeln deuten und von den beiden Linien sind Ansätze vorhanden." Das gedehnte Anlehnen und die gesunkene Gewandung des Jünglings

spricht am meisten für Dionysos, die Lyra in seiner Hand stört so wenig wie in den Händen von langgewandeten, ruhig musicirenden Bacchantinnen (s. No. 172), ohnedies ist Apollinisches und Dionysisches in nachklassischer Zeit oft verschmolzen. Dass eine Charitin Cymbeln schlägt, kann in diesem Zusammenhange nicht auffallend erscheinen. Jedenfalls sind hier mythische Motive in freier Weise benutzt, um das Leben der Zeit darzustellen. Wie die Wände der verschütteten Städte überfluthet sind von Liebesaffairen der Götter, mit denen man nur die eigenen meinte, wie man unter dem Namen der Aphrodite nur die eigenen Anschauungen von schönen Weibern in reizenden Situationen darstellte und die Göttin es sich gefallen lassen musste zur schönen Sterblichen oder gar zur Hetäre herabgesetzt zu werden, so haben es sich auch die Chariten, die thatsächlich bei den Mahlen der olympischen Götter eine ähnliche Stellung einnahmen, wie Zitherspielerinnen und Tänzerinnen bei den Symposien der Menschen, gefallen lassen müssen, mit ihren tiefer stehenden menschlichen Ebenbildern verwechselt zu werden. Mit dem Schleier der Idealität, welcher über das Ganze geworfen ist, verhüllt eine feingebildete, aber sittlich verdorbene Zeit so gerne die eigene Nichtswürdigkeit. Die Art der Reliefbildung bezeugt schon allein die Entstehung in nachklassischer Zeit. Das feine Raffinement, die hohe Grazie und Eleganz machen es gewiss, dass die Entstehung des Typus in die vorrömische Zeit fällt.

243. Liegender Hermaphrodit, in wollüstigen Träumen sich streckend und auf dem Rücken liegend, borghesischer Marmortorso im Louvre, nur der mittlere Theil, ohne die Ergänzungen von Bernini. Werk des feinsten und üppigsten Raffinements in graziösen und scheinbar keusch beschränkten Formen.

244. Hermaphrodit stehend, von ähnlichem, aber weniger weichlichem und sinnlichem Charakter, Standort ungewiss, Abguss angeblich aus Paris gekommen. Wahrscheinlich identisch mit Friederichs Baust. 615 und Kekulé ak. Kunstm. 321, wo gleichfalls die Herkunft nicht angegeben, nach Bötticher „durchaus gleich dem Hermaphrodit des Standbildes“ der Berliner Originalsammlung No. 160.

245. Hermes, Marmorbüste, angeblich in England, aber nicht die im Besitze von Landsdown. Zarter Ephebe mit feinem, klugem Gesichte, Blick nach dem Boden gerichtet, Haare kurz, Kopf mit dem Petasos bedeckt; in der Zeit des Polyklet kräftiger und stilisirter.

246. Dionysos, Marmorstatue in Dresden, Kopf und Beine neu. Locken auf der Brust und Pantherfell stellen den Dionysos sicher, sehr unbedeutend.

247. Dionysos in der gesenkten Rechten eine Schale, in der hochgehobenen Linken eine Traube haltend, zu welcher er mit leidenschaftlichem Entzücken emporblickt, über dem mit Reben umrankten Stamme liegt die Nebris. Häufige Darstellung, nach der Erinnerung des Malers König unter Ambroschs Direction von einem herumreisenden italienischen Gypshändler gekauft, jedenfalls kleine Copie einer stark restaurirten Marmorstatue.

248. Geburt des Dionysos, Relief im Vatican, am Oberkörper des Hermes wohl Manches ergänzt (am Postament der kyprischen Köpfe unter No. 276 angebracht). Eileithyia entbindet Zeus von Dionysos, Hermes steht angelehnt, um das Kind zu den nysäischen Nymphen zu tragen. Von Zeus nur ein Bein, von Dionysos nur ein Händchen sichtbar, über ihnen ein Adlerflügel.

249. Barberinischer Satyr, Marmorstatue in München, nur der antike Theil bis zur Hüfte in unserem Museum, neu der rechte Ellenbogen und die Hand. Der Satyr hat an einem dionysischen Gelage Theil genommen, wie der Kranz von Epheu und Fruchtbüscheln um sein Haupt beweist, und schläft unschön an einen Felsblock gelehnt zwischen Sitzen und Liegen seinen Rausch aus. Schwere Ermattung hat ihn übermannt, Augen von tiefem Schlafe geschlossen, Brust und Leib völlig erschlafft, alle Sehnen abgespannt, nur das vom Weine erhitzte Blut pulsirt mächtig in den Adern und führt ihm in unruhigen Träumen Bilder vor die Seele. Die Stirne ist wie von dunkelem Gewölk umgeben, in dem sich die Schwere des Rausches kund giebt. Aus dem offenen Munde, aus welchem die Zähne heraussehen, glaubt man tiefes Schnarchen zu hören, die Gesichtszüge sind tief gefurcht und eingefallen in Folge ausschweifender Triebe und der Ermattung, die Backenknochen treten stark hervor, — ein Bild ohnmächtig gewordener, wie von der Gewalt eines Dämons überwältigter Sinnlichkeit. Der Satyrtypus ist zwar im Haar, Augenbrauen, Nase, Mund u. s. w. wesentlich der traditionelle, aber viel freier und individueller, zugleich mehr naturalistisch ohne Stilisirung mit grosser Meisterschaft behandelt, um den speciellen Zweck der Darstellung, die unheimlichen Folgen des schweren Rausches einer kräftigen und fast grossartig angelegten, aber derbsinnlichen und leidenschaftlichen Natur zur Erscheinung zu bringen. Jedenfalls nachpraxiteleisch, vielleicht der rhodischen Schule angehörig.

250. Satyr und Bakchantin, Relief in Villa Albani. In wildfanatischer Ekstase wirft die Mänade den Oberleib über den rechten Arm, um den eine Schlange gewickelt ist, mit dem Thyrsos nach hinten zurück, so dass die Haare zur Erde flattern, den linken Arm mit dem

Gefässe beugt sie so tief zur Erde, dass der Oberleib in der Front, der übrige Körper im Profil erscheint, während der dreifach gehörnte Satyr an dem Zeigefinger der linken weit vorgestreckten und gehobenen Hand ein Gefäss haltend in gewaltsamen Sprüngen nachfolgt. In der Rechten trägt er ein schellenbaumähnliches Instrument für rauschende Musik, welches an der Spitze mit flatternden Bändern versehen ist und vier in bestimmten Distanzen geschiedene und nach unten zu sich erweiternde Kreise hat, an denen Glöckchen hängend zu denken sind, nach Bötticher dagegen ein Fackelschirm zum Schutze der Hand und des Armes gegen das herunterfliessende Pech oder Wachs der eingesteckten Fackel. Der obere Rand ist mit Rosetten und Stierköpfen, der untere mit Mäander geschmückt.

251. Trunkener Silen, Relief im Vatican, komische Darstellung. Der alte, kahlköpfige Zecher und Schlemmer mit allen Folgen sinnlicher Genusssucht, dem aufgeschwemmten Leibe, dem schweren und an vielen Katzenjammer erinnernden trüben, aber gutmüthigen und jovialen Ausdrucke des Gesichtes, befindet sich in dem bedenklichsten Stadium der Benebelung. Seiner Sinne und Beine nicht mehr mächtig, hat er schon den Thyrsos aus der Rechten gleiten lassen, erhebt sie aber noch in jenem bekannten, mit dem letzten Lallen der Zunge verbundenen Gestus, der die „confusio mentium“ anzeigt. Schon ist sein Leib im Begriffe dem Gesetze der Schwere zu folgen, da eilt ein weitausschreitender Satyr herbei, um ihn mit aller Anstrengung zu stützen. Der Alte, dem die Stütze recht gelegen kommt, umfasst ihn mit dem rechten Arm und beugt die ganze Schwere seines Körpers über ihn, so dass der Satyr seiner nicht Herr werden wird. Der kleine dienende Satyr (Askophoros), welcher in nicht misszuverstehender Absicht mit dem Weinschlauche auf der rechten Schulter folgt, lüftet am Hintertheile das Gewand des Silen, um (recht nach listiger Sklavenart der neueren Komödie) seinen alten Herrn noch mehr dem Gelächter Preis zu geben, während er ihn am Gewand halten zu wollen scheint. „Der Silen ist das komische Ideal der (gemeinen) bakchischen Trunkenheit, der wahre Falstaff der griechischen Bühne“ (Feuerbach). Die Conception hat mit Praxiteles und seiner Schule nichts zu thun und hat die Phlyakes und die Ausläufer der neueren Komödie zur Voraussetzung, jedenfalls in vorrömischer Zeit entstanden.

252. Silensmaske des Vatican, auf eine Tafel aufgezogen.

253. Beckenschlagender Satyr, kleine Copie der Marmorstatue in Florenz, Vorderarm und Kopf angeblich von M. Angelo richtig und vortrefflich ergänzt. Der alte Satyr arbeitet mit äusserster Anstrengung,

um den gellenden Klang der Becken so laut als möglich ertönen zu lassen, wie wenn es ihm darauf ankäme den lauten Jubel eines bakchischen Thiasos zu übertönen, mit dem rechten Fusse tritt er die Taktklapper (κρούπεζα, κρουπέζια, κρούπαλα, scabella). Ein Schwanz ist an unserer Copie nicht vorhanden, die Bildung des Leibes aber für einen Satyr angemessen. Genrebildartige Darstellung, die an einen antiken Dorfmusikanten bei ländlichen Dionysien erinnert.

254. Lachender Satyr, Marmorkopf in München. Der thierische Charakter ausser den unerlässlichen Ziegenohren besonders stark in der Bockswarze an der rechten Seite des unschönen Halses, in dem ungeordneten, fast struppigen Haar, in der vorstehenden Nase mit den breit gezogenen Flügeln ausgesprochen, Wangen und Mund sind zu übermässigem, hässlichem Lachen verzogen, so dass die Zähne stark hervortreten. In seiner Art ein vorzügliches Werk wahrscheinlich nach einem Bronzeoriginal, wegen eines durch Metalloxydation auf der rechten Seite enstandenen grünen Fleckens „Fauno colla macchia, Faune à la tache" genannt.

255. Knabe mit der Silensmaske, Marmorstatuette im capitolinischen Museum, restaurirt? Der Knabe belustigt sich mit der Silensmaske, die er im Spiele vor sich genommen und aus der er das Händchen herausstreckt, vielleicht um seine Gespielen mit dem Bilde des kahlköpfigen, grämlichen Alten furchtsam zu machen. Maskenscherz an einem bakchischen Feste, an dem Jung und Alt Masken trugen. Ist die Erhöhung am Rücken der Ansatz zu einem Schwänzchen, das freilich sehr hoch angesetzt wäre, so ist an einen Satyrknaben zu denken.

256. Satyr mit Böckchen, Marmorstatue in Madrid, restaurirt am Satyr die Arme u. A., am Böckchen Kopf und Füsse. Am Haupte bekränzt, in der Rechten das Pedum, trägt er ein Böckchen um den Hals mit aufwärts gewandtem Blicke, am Stamme die Syrinx, — anmuthige Hirtengestalt in traulichem Verkehre mit dem Thiere, das die Heerde verloren hatte oder dem Gotte als Gabe dienen soll.

257. Angebliche Bakchantin mit dem Reh, Marmorstatue in Dresden, neu Kopf, Vorderarm, linkes Bein vom Knie an und anderes weniger Bedeutendes, demnach der bakchische Charakter nicht sicher, von Becker und Stephani für eine Artemis gehalten, von Friedrichs für eine Hirtin, die ein Böcklein zum Verkaufe trägt.

258. Tympanistria in ekstatischer Haltung, aus Rom gekommen.

259. Pan, Statue von pentelischem Marmor in Athen, Abguss von E. Schaubert dorther mitgebracht. Die Figur steht mit dem Rücken an einem Pfeiler, an dessen Capitell eine Vertiefung und ein Bruch

bemerkbar ist, daher wahrscheinlich von dem Zaune eines Grundstückes, dessen horizontale Stange in dem Capitell eingezapft war. Hirten- und Heerdengott, welchem die griechische Kunst die thierische Gestalt nach volksthümlichem Mythus mehr gelassen hat als den Satyrn, die auch τράγοι genannt wurden, lustiger Tänzer und Springer, aber auch Schauer und Schrecken erweckend, mit Bocksbeinen und Bocksohren, auf der Stirnhöhe leichte Andeutung von Hörnern, Augen lang geschlitzt, oberes Augenlid bis zur angedeuteten Pupille herabfallend, Nasenflügel breit gezogen, Unterlippe hängend, überhaupt τραγοπρόσωπος mit bitterem und leidenschaftlich-sinnlichem Ausdrucke, kurz gewandet, rechter Arm eingewickelt, in der Linken die Syrinx. Gut charakterisirt, aber oberflächliche und rohe Arbeit, die wohl durch Farbe gehoben wurde. — Vor dieser Statue:

260. Pan, Maske aus Rom gekommen unter Ambroschs Direction, Büstenfuss neu, am stark vorstehenden Unterkiefer, dem Zottelbarte und den Warzen zu beiden Seiten des Halses noch mehr an den Bock erinnernd.

261 und **262. Marsyas,** zwei Marmortorsen, der eine in Berlin, der andere in Florenz. Als Silen charakterisirt durch die gewöhnlichen Kennzeichen, mit zusammengebundenen Armen von einem Baumstamme, von welchem am Rücken noch Reste sichtbar sind, in furchtbarer Qual herabhängend, um die Strafe der Schindung zu erleiden. Der Künstler hatte Gelegenheit in dieser schwierigen Situation, für welche kein lebendes Modell ausser etwa auf Hinrichtungsstätten zu finden war, seine eminente Kenntniss des Skeletts und Muskelsystems zu zeigen. Es ist Gruppirung mit dem Messer wetzenden Skythen („Schleifer" in Florenz) und Apollon anzunehmen und die Entstehung des Typus wahrscheinlich in der pergamenischen Schule zu suchen.

263. Trauernde Ariadne, Marmorstatue in Dresden, neu die eine Hälfte der rechten Seite des Oberkopfes, Nase und Lippen, die rechte Brust mit dem Arm und die linke Hand. Der Kopf, dessen Zugehörigkeit jetzt ausser Zweifel steht, war abgesprungen und ist bei der Aufsetzung etwas zu weit nach der rechten Seite und nach Oben gewendet. Die Deutung als verlassene, dem entfliehenden Theseus nachblickende Ariadne ist durch ein salzburger Mosaik sicher gestellt. Die sitzende Heroine ist der Aphrodite ähnlich gebildet in edlen Formen mit massvollem Ausdrucke des Schmerzes, aber in bewegter Haltung. Die Richtung des rechten Armes, welcher auf das hoch gehobene rechte Bein gestützt ist, spricht wie an anderen Denkmälern Nachsinnen und Trauer aus, wie wenn sie den Kopf auf den Arm gestützt eben noch

zur Erde geblickt hätte und nun plötzlich wieder aufsähe über das Meer hin, ob das schreckliche Ereigniss des Treubruches wirklich sei und Theseus fliehe. Das Gewand, welches den Unterleib bedeckt, ist vortrefflich angelegt und für das Verhältniss der Faltenzüge zu der Bewegung des Körpers sehr instructiv.

264. Schlafende Ariadne, verkleinerte Copie einer vortrefflich erhaltenen Marmorstatue im Vatican. Die Heroine ist in tiefen Schlaf gesunken, Kopf auf den linken Arm gelegt mit geschlossenen Augen, rechter Arm über den Kopf gelehnt nicht aus Unruhe, sondern um freier athmen zu können, wie an anderen Denkmälern die Beine gekreuzt. Die Gewandung von vorzüglicher Schönheit in den Hauptzügen, aber im Einzelnen nicht ohne Willkür, das Sinken desselben nach der linken Seite erklärt sich nicht aus der Unruhe, sondern aus der Richtung des Körpers, der unwillkürlichen Nachlässigkeit im Schlafe und der Absicht des Künstlers, den Oberleib nicht ganz zu verhüllen. Das Armband an dem linken Oberarm in der gewöhnlichen Form einer Schlange, hier wegen des Schlafes aufgerollt, führte zuerst auf Kleopatra. Winkelmann fühlte den mythischen Charakter der Figur heraus, deutete sie aber auf eine Nymphe als Brunnenfigur. Visconti erkannte Ariadne, die im Schlafe von Theseus verlassen wird, und Jacobs stellte die Deutung durch die analoge Darstellung auf einer Münze von Perinth, wo diese Figur von Dionysos und seinen Begleitern umgeben ist, gegen alle Bedenken sicher. Der Typus auf campanischen Wandgemälden und römischen Sarkophagen oft wiederholt und stark variirt, aber nicht so edel wie in unserer Statue, die wahrscheinlich einer Gruppe entnommen ist.

265. Asklepios, Marmorstatue in Berlin, neu die rechte Hand, wohl hie und da überarbeitet. Der Gott stehend gebildet „wie zur Hülfe bereit“ mit zeusähnlichem, aber milderem Ausdrucke, um das Haupt ein gerundeter, mit Tänien überzogener, dicker Reifen (θερίστριον?) Die rechte Achsel auf den Schlangenstab gestützt, neben welchem der rechte Arm herabgelassen ist, der linke Arm in das Himation gehüllt, welches unter dem rechten Arm hervorkommt und unter der Brust, die frei bleibt, nach links gezogen, über den linken Arm geschlagen und stramm angezogen ist, sodass am Unterkörper ähnliche Züge wie am Aeschines entstehen. Die linke Schulter bedeckt der vom Rücken herüberkommende Theil des Gewandes. Der Cultus des Asklepios gewann seit der alexandrinischen Zeit die weiteste Ausdehnung und wurde ideell unter dem Gesichtspunkte eines ἰατρόμαντις und σωτήρ, eines Arztes nicht blos der Leiber, sondern auch der Seelen sehr ver-

tieft. Hochberühmt war die Statue des pergamenischen Künstlers Phyromachos für den viel besuchten Tempel in Pergamos, welche, wahrscheinlich identisch mit pergamenischen Münzbildern, unseren Typus zeigt, doch war dieser Typus im Wesentlichen wohl schon in der klassischen Zeit geschaffen. Unsere Statue ist nicht zu den bedeutenderen Repliken zu zählen, jedenfalls römische, theilweise sogar rohe Arbeit.

266. Asklepios, Kopf der kolossalen Marmorstatue aus Villa Albani im Louvre, bei Weitem besser als der vorige.

267. Asklepios und Telesphoros, Marmorgruppe des Louvre, neu die beiden Köpfe, Schlange und Arme des Asklepios. Telesphoros (in Epidauros Akesis genannt), der Dämon der Heilung, erscheint unter dem Bilde eines genesenden Kranken mit freundlich lächelndem Gesicht, die Arme unter dem Gewande, dessen Kapuze zurückgeschlagen ist. Zwischen ihnen ein Badegefäss (κλίβανος, clypeus), hinter Telesphoros Bücherrollen und Tafeln mit Rücksicht auf die medicinische Literatur und die Receptirkunst.

268 und **269. Asklepios und Hygieia,** zwei gesonderte, aber nach Grösse und Form zusammengehörige Statuetten ungewissen Standortes, vielleicht verkleinerte Copien. Nach Erinnerung des Malers König kaufte sie Ambrosch von einem herumreisenden Gypsfigurenhändler. Auf der Rückseite des Asklepios findet sich eingegraben: Zimmerstra. No. 15, die erstere wahrscheinlich der Asklepios der Berliner Originalsammlung No. 76. Hygieia, die Gattin oder Tochter des Asklepios, ist das Bild der jugendfrischen, strahlenden Gesundheit, mit einer Schlange, dem Symbol der Wiederverjüngung, in den Händen, die sie an anderen Monumenten tränkt.

270. Die drei Moiren, Relief aus dem Palazzo Massimi, im Besitze der Humboldt'schen Familie in Tegel. Links auf einem Felsen sitzend spinnt Klotho den Lebensfaden, in der Mitte zieht Lachesis mit abgewandtem Kopf eines der drei Lebensloose, rechts deutet Atropos auf ein aufgerolltes Volumen, nicht Schicksalsbuch, sondern astrologische Tabellen, mit deren Hilfe sie auf dem vor ihr stehenden Himmelsglobus, um den sich das Zodiacusband schlingt, die unabänderlichen Schicksalsfügungen bestimmt (γενεθλιασκοπία). Neu sind an der dritten Figur die Linke und die Finger der Rechten nebst den Attributen, die sich auf anderen Denkmälern finden.

271. Medusa Rondanini, verkleinerte Copie eines Hautreliefs in Marmor, aus Palazzo Rondanini in Rom, jetzt in München. Die ältere Kunst bildete Medusa in Grauen erregender, abschreckender Hässlich-

keit mit breitem Gesicht und Mund, fletschender Zunge und Zähnen als Apotropeion, die alexandrinische dagegen in höchster Schönheit als abgeschlagenes Haupt, welches im Todesschauer erstarrt. Nicht einschlummernd und sterbend, sondern zu Stein erstarrend erscheint die Physiognomie, die Augen nicht geschlossen, sondern weit geöffnet, schauerlich gläsern blickend, das Flügelpaar, welches einer Nachteule entnommen scheint, beginnt langsam und matt sich zu senken. Nur die etwas breiten Wangen, der in herbem Schmerz sich verbreiternde Mund und die das Gesicht umrahmenden Schlangen, welche sich mit den herabfallenden Haarlocken verbinden, erinnern an den älteren Typus.

272. Sogenannte Flora, kleine Copie der kolossalen Marmorstatue aus der farnesischen Sammlung in Neapel, gefunden mit dem farnesischen Herakles in den Thermen des Caracalla in Rom, neu Kopf, Vorderarme und Füsse. Deutung unsicher. Charakteristisch sind die üppigen Formen und die sehr stark ausladenden Hüften, das enge Anschmiegen und Durchscheinen des Gewandes, welches von der rechten Schulter gesunken ist und ungewöhnlich tief gegürtet am Schooss einen Bausch bildet, die graziöse, fast im Tanzschritt sich bewegende Haltung, bei welcher die Göttin mit der rechten Hand das Gewand etwas erhebt, um rascher fortschreiten zu können. Mit Winckelmann an eine Muse (Terpsichore oder Erato) zu denken, ist nicht mehr möglich. Visconti glaubte eine Venus-Spes zu erkennen, für welche das graziöse Anfassen des Gewandes charakteristisch ist, doch müsste dann eine sehr freie Umbildung des sonst namentlich in der stark verhüllenden Gewandung entgegengesetzten Typus statuirt werden. Welcker nahm eine Gruppirung mit dem farnesischen Herakles an, die in Bezug auf die Maasse grosse Wahrscheinlichkeit hat, und sah eine Hebe, welche dem Herakles die Nektarschale reicht, aber der farnesische Herakles ist nicht apotheosirt dargestellt und Hebens Gestalt ist sonst mädchenhafter und weniger üppig gebildet.

273. Quellnymphe Anchirrhoe, Marmorstatue in Tegel, neu Kopf, Arme, rechter Fuss. Oft wiederholter Typus, an der Statue der Blundell-schen Sammlung Inschrift „Anchyrrhoe“ (lateinisch mit y). Genrebild unter mythischem Namen, ein Wasser holendes Mädchen, welches zur Quelle herabgehend vorsichtig mit der Rechten das Gewand hebt, um es nicht zu benetzen. Der Besitzer W. v. Humboldt hebt in einem Sonette namentlich die naive, unbewusste Anmuth hervor.

274 u. **275. Zwei in Kypros gefundene Köpfe** aus hellem Kalkstein im Besitz des Herrn Heinrich Brockhaus in Leipzig, dessen Munificenz wir die Abgüsse verdanken, stark verwittert aber ohne Störung

des Totaleindruckes. Der grössere mit Mauerkrone stellt in grossartigen Formen eine Stadt- oder Landesgottheit dar in einem Typus, der durch Repliken der Tyche von Antiocheia (im Vatican, auf Münzen und sonst) nach Eutychides, einem Schüler des Lysipp, bekannt ist, der andere oben stark beschädigte ohne Mauerkrone mit einer leichten Wendung, mehr freundlichen als grossartigen Zügen und einem Palmettenstephanos um das Haar, welches mit einem nach hinten herabfallenden Schleier bedeckt war, eine Aphrodite, welche auch durch Münzen gesichert ist. Da der Kopf auf der Münze des Nikokles gleichfalls eine Mauerkrone trägt und Aphrodite die Landespatronin von Kypros war, so ist vielleicht auch bei dem ersten Kopfe an eine Aphrodite zu denken. O. Jahn A. Z. 1864, p. 173. Der Schleier wahrscheinlich nach poetischer Analogie, wie Homer Trojas Mauern als heiliges Kredemnon bezeichnet.

276. Städtegöttin, Marmorkopf in Dresden, steht unvergleichlich hinter den beiden vorigen zurück.

277. Drei Städtegöttinnen, Relief im Louvre, gefunden an der Via Appia in Rom. Alle drei schreitend, die erste nach den Schwestern sich umwendend und nur das Gewand erfassend, die zweite mit einem Zweige, die dritte mit einem Kruge in der Rechten wahrscheinlich in Bezug auf die Lage und Beschaffenheit der Localitäten. Vielleicht Theil eines Festzuges, schöne Figuren von edler Bildung, das Relief mässig erhoben, aber die mittlere Figur stark im Hintergrunde.

278. Isis, Marmorbüste im Vatican. Mit Lotos und Andeutung der Mondsichel, Nachbildung eines Bronzeoriginals.

279. Mänade mit Idol, Relief im Louvre. Von fanatischer Ekstase und wildem Sinnestaumel ergriffen kniet ein Weib mit dem Rücken nach dem Beschauer gekehrt auf einem Altar und hält den Oberkörper gewaltsam umwendend in der hoch erhobenen Rechten ein weibliches Idol mit Helm, dessen rechter Arm in die Seite gestemmt ist, den Blick ihres zurückgebogenen Kopfes mit flatternden Haaren richtet sie nach dem Himmel, daneben eine Priapusherme (durch Gemmen sicher gestellt), — Bild aus einem asiatischen Cultus, in welchem sinnliche und spiritualistische Erregung gemischt war. Das Idol auf anderen Denkmälern anders, hier sicher keine Athena, aber auch fraglich, ob Bellona. Der Name „Mänade“ unpassend oder nur im weiteren Sinne. Die Formen von dem schönsten Linienflusse und der höchsten Eleganz.

280. Lyraspiel vor einem Idol, sogenanntes Opfer des Amor, unerklärtes Relief des capitolinischen Museums. Auf einer Basis steht ein männliches Idol von jugendlicher Gestalt mit Stab in der Linken und Patera in der vorgestreckten Rechten. Das ungewöhnlich grosse,

von dem Kopf überaus reich herabwallende und, wie es scheint, mit Tänien versehene Kopftuch hindert an Apollo und den jungen Dionysos zu denken und deutet auf einen Hermaphroditen. Links steht vorgebeugt ein gewandetes Weib, welches auf einer Lyra spielt (für eine Muse gehalten, welche ihren Sohn Orpheus im Lyraspiel vor einem Apollobild unterrichtet), rechts ein Jüngling mit dem rechten Ellenbogen auf den rechten Arm des Idols lehnend, mit der Linken die Lyra anfassend, Körperbildung und Stellung einem Hermaphroditen angemessen (No. 160 der Berliner Originalsammlung). Wahrscheinlich Scene aus einem weichlichen orientalischen Cultus, in welchem Verschnittene dienten.

281. Ephebe zu Ross (Inventar), Relief des Vaticans. Links ein Jüngling mit Petasos und flatterndem Obergewande auf einem Rosse daher sprengend, rechts eine tief verhüllte Gestalt, welche den Gestus der Adoration macht, zwischen beiden ein Altar, — Epiphanie eines Heros, Grabrelief? Arch. Zeit. 1863, P. CLXIX u. CLXX.

282. Herakles, Marmorbüste im Louvre, jugendlicher und milder im Ausdruck als der farnesische, vielleicht apotheosirt zu denken.

283. Herakles sitzend und ausruhend, in der erhobenen Rechten die Hesperidenäpfel, in der Linken die Keule. Herkunft ungewiss.

284. Angebliche Omphale oder Jole, Marmormaske im Louvre, so genannt wegen des Löwenfelles auf dem Kopfe.

285. Angebliche Omphale, Marmorkopf, welcher „in Ostia gefunden und bei Mr. Jones in London sein soll" (Welcker). Wegen der fellartigen Kopfbedeckung, in welcher man ein Löwenfell vermuthete, so genannt. O. Jahn (s. Titelbild seiner Elektra-Ausgabe) sah in ihm eine tragische Heldin wie Elektra oder Antigone, wofür der schmerzliche Ausdruck geltend gemacht werden kann. Friederichs glaubte unhellenischen Charakter zu erkennen und hielt ihn für eine edle Barbarenfrau passend nach Art der sogenannten Thusnelda in Florenz, auch an eine eigenthümliche Amazonenbildung ist gedacht worden.

286. Meleager, Marmorstatue in Berlin, nach sicheren Spuren und guten Vorbildern sehr stark ergänzt, von der vaticanischen Statue durch das Fehlen der Chlamys und des Eberkopfes verschieden, im Ganzen bedeutender. Die Proportionen des Körpers sind mit lysippischen Statuen nahe verwandt. Als kalydonischer Eberjäger erscheint er fast athletischkräftig mit breiter Brust und kurzem Haar, aber mit eigenthümlich ausgesprochenem Charakter, grosser Elasticität, Gewandtheit und Behendigkeit, in der Hand das προβόλιον mit den für die Eberjad charakteristischen Eisenhacken, die an der Statue erhalten sind, neben ihm der Spürhund, der nach ihm aufschaut des Winkes sein Herrn gewärtig.

Als Geliebter der Atalante charakterisirt ihn eine gewisse Weichheit und Grazie verbunden mit Milde und Freundlichkeit der Physiognomie.

287. Meleager, Marmorbüste, weder von der Berliner, noch von der vaticanischen Statue, wahrscheinlich im Louvre.

288. Sogenannter Jason, Büste mit Bruststück von der Marmorstatue in München. Der Kopf zwar alt, aber von anderem Marmor als der Körper, daher seine Zugehörigkeit bezweifelt, neuerdings aber (Brunn Glyptoth. 151) wegen des für die Statue verwendeten schiefrigen Marmors wieder angenommen. Sicher als Hermes erkannt, der die Sandalen anlegt. Die Wendung des Kopfes deutet an, dass er noch nach einem Auftrag hinhört, dem nachzukommen er sich anschickt. Die Bedeutung des Kopfes lässt sich nur im Zusammenhange mit der Statue würdigen.

289. Angeblicher Ganymedes, Marmorstatue von einer Brunnenmündung im Vatican, neu Vorderarme mit den Attributen. Der Stamm ist hohl und enthält eine Offnung zum Ausflusse des Wassers, gegen die Mitte Inschrift: Φαίδιμος. Brunnenfigur, im Typus vortrefflich, aber mittelmässige Arbeit.

290. Entführung der Helena, Terracottenrelief im britischen Museum. Helena steht auf der Quadriga verschleiert, Paris mit phrygischer Mütze, eng anliegender Jacke und Hose hält die Zügel und will den Wagen besteigen. Nach Welckers Annahme Pelops und Hippodameia mit Bezug auf den Mythus, dass die letztere auf Befehl des Vaters Oenomaos mit dem Freier den Wagen bestiegen habe, um durch ihre Nähe die Aufmerksamkeit des Freiers von den Rossen abzulenken.

291. Pelops und Hippodameia (im Inventar Quadriga mit zwei Männern), Terracottenrelief im britischen Museum. Hippodameia hält die Zügel der Rosse, die im raschesten Laufe begriffen sind, Pelops mit Aepfeln in der Hand ist im Begriffe auf- oder abzusteigen.

292. Odysseus befragt am Eingange zum Hades den blinden Teiresias um sein Geschick. der als Seher das Scepter trägt. Die Verschleierung ist gleichfalls blos auf seine priesterliche Würde zu beziehen, an Schatten kommt sie nach Friederichs' Angabe (Baust. 776) erst in römischer Zeit vor. Von einer Opfergrube, aus welcher die herankommenden Schatten Blut trinken, ist an unserem Abgusse nichts wahrzunehmen. Das Schwert, dessen Scheide er in seiner Linken trägt, deutet nicht auf das Schlachten von Opferthieren, sondern auf den Befehl der Circe (Ol. Λ, 48) mit ihm die Schatten abzuhalten, bevor er Teiresias gehört habe. Grossartige Composition gewiss griechischen Ursprungs, aber römische Arbeit. Neu am Odysseus der Kopf, der

rechte Vorderarm mit dem Schwerte, von dem jedoch Ansätze vorhanden, und das rechte Unterbein.

293. Amazonenschlacht, vier Relieftafeln von einem Marmorsarkophage in Wien, angeblich griechischen Fundortes. Die Composition vortrefflich, aber die Symmetrie ungewöhnlich streng gewahrt, fast alle Kampfmotive mit classischen Denkmälern übereinstimmend, charakteristisch die frei getragenen Husarenjacken der Amazonen mit flatternden Aermeln (κόραι, κάνδυες).

294. Stackelbergsche Amazone, Statuette von pentelischem Marmor auf Salamis gefunden und aus dem Besitze des Baron von Stackelberg in das Dresdener Museum übergegangen, antik nur der Rumpf bis zu den Knieen, der linke Oberarm, der rechte Arm bis zur Hand. Das Uebrige von Thorwaldsen restaurirt. Die Deutung wegen der schwachen Brust, der beschränkten Hüften und der kurzen Gewandung mit dem Thierfell ausser Zweifel. Die Neigung des Kopfes ist durch die Hebung der linken Schulter erfordert und entspricht dem späteren weichen und fast sentimentalen Amazonentypus, unsicher dagegen die sehr stark übergekrämpten Reiterstiefel u. A.

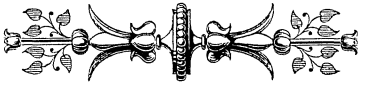
295. Zwei Ringer, verkleinerte Copie der Marmorgruppe in Florenz, mit den Niobiden zusammen gefunden, die Köpfe Niobiden ähnlich und antik, aber nicht zugehörig, der rechte Arm des Siegers unrichtig ergänzt. Der Gedanke an Niobiden ist ebenso wie an das erotische Symplegma des jüngeren Kephissodot (digiti corpori verius quam marmori impressi. Plin.) aufgegeben. Die Gruppe stellt zwei kräftige Jünglinge dar, von denen der eine den anderen zu Boden geworfen hat und ihn mit Gewalt festzuhalten bemüht ist, um ihm das Geständniss des Besiegtseins abzupressen, mit welchem der Kampf endigte, während der Unterliegende sich anstrengt, mit dem linken Arme sich wieder zu erheben. Der Künstler löste hierbei die schwierige Aufgabe, die höchste Spannung der überall durch die Anstrengung hervorgetriebenen Muskeln bei der stärksten Biegung der Wirbelsäule und der Arme naturgemäss zur Anschauung zu bringen. Die Gruppe trägt realistischen Charakter und ist auf formellen Effect berechnet, gehört aber in dem Originaltypus der alexandrinischen Zeit an.

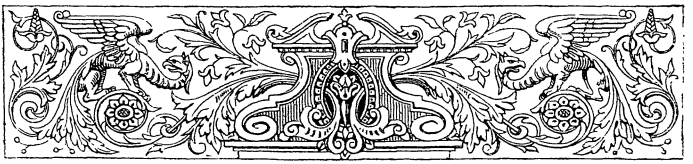
296. Siegesrelief im Vatican. Links setzt ein Jüngling, der als Sieger einen Palmenzweig in der Linken trägt, mit der Rechten dem Dionysoskopf einer Herme mit Sphenopogon einen Kranz auf, zu seinen Füssen liegt ein Helm, der Name über ihm ist unleserlich; in der Mitte ein Jüngling mit Schild, zu seinen Füssen eine Preisamphora, darüber die Inschrift Δημήτριος, rechts ein Jüngling mit Schwert, dem mittleren

zugewandt, zu seiner Linken ein Bukranion, darüber die Inschrift Μενεσθεύς. Votivrelief nach einem Siege wahrscheinlich an einem dionysischen Feste.

297. Brunnenfigur (sogenannter Hylas), Statuettentorso von parischem Marmor in München. Lieblich lächelnd und eifrig sich mühend trägt ein Knabe eine Hydria mit beiden Händen auf seiner linken Schulter, der zur Vermeidung des Druckes auf den zarten Körper ein Gewandstück untergelegt ist. Genrebild im Geiste der alexandrinischen Zeit, aber römische Arbeit.

298. Schreitender Knabe, Marmortorso in Tegel, für Eros kein Anhalt. Formen zu wenig weich und Haltung zu kräftig, aber jene frisch und schön.





SIEBENTER SAAL.

Der siebente Saal enthält pompejanisch-herkulanische und römische Denkmäler und musste auch sonst Alles aufnehmen, was hier passender als anderwärts seinen Platz finden konnte, griechische Grabreliefs und Architekturstücke. Die Gemmensammlung ist in dem mittleren der drei Schränke, die Schaubertsche Sammlung in den beiden Eckschränken enthalten, für die Benutzung dieser beiden Sammlungen ist besondere Erlaubniss des Directors nöthig. Die Schaubertschen Antiken können meist durch die Glasthüren der beiden Schränke gesehen werden.

I. Pompejanisch-herkulanische Denkmäler,

für die Illustration der Typen alexandrinischer Zeit von hervorragender Wichtigkeit, Supplement zu den Denkmälern des sechsten Saales.

No. 299 bis 320 sämmtlich Bronzen und, wo nichts Anderes bemerkt, im Museo nazionale in Neapel.

(In dem Schränkchen rechts.)

299. Athena, in der Rechten eine Patera, in der hochgehobenen Linken ein Giessgefäss zu denken. Die Schuppen an der Aegis, die Ornamente des (an unserem Abgusse etwas beschädigten) Helmes, die Knöpfe des Untergewandes, die Augen, Nägel der Hände und Füsse von Silber.

300. Artemis im Begriffe im raschen Vorwärtsschreiten einen Pfeil abzusenden; sehr geschmückte Fussbekleidung in Silber, Spuren von Verbrämung des Gewandes.

301. Dionysos mit hochgehobener Rechten, in welcher ein Giessgefäss (oder eine Traube?) zu denken.

302. Silen die Flöte blasend, deren Löcher er mit seinem Fingerspiel berührt.

303. Satyr ohne Schwänzchen, aber mit Ziegenohren bläst die Doppelflöte. Die Mundbinde (φόρβειά) dient dazu die Flöten gleichmässig festzuhalten und den Athem nicht entweichen zu lassen. In der Sammlung des Fürsten Biscari in Catania.

304. Lustig springender Satyr, in der Rechten ein Thyrsos ausgefallen.

305. Pan unterweist Olympos im Syrinxspiel. Replik nach einer von Plinius erwähnten, berühmten Marmorgruppe, deren Künstler nicht mehr bekannt war. Stephani nimmt einen Irrthum des Plinius an und glaubt Pan und Daphnis zu sehen, Bötticher: Apollon und Pan Nomios. Aus Herculanum jetzt in Arolsen.

306. Aphrodite löst mit der Rechten die Sandale des linken Fuses, um in das Bad zu steigen, während sie sich mit dem linken Arm auf einen (zum Theil abgebrochenen) Stamm mit Delphin stützt. Auch an den Seiten und am Rücken sehr schön durchgearbeitet. Die Bänder der Arme und Beine sind von Gold, das Laubwerk der Basis, welches am Abgusse fehlt, von Silber.

307. Bakchischer Eros mit Weinlaubkranz, sitzend, in der hochgehobenen Linken eine Traube, nach welcher eine Taube in seiner Rechten lüstern ist, während der Knabe sie ihr scherzend vorenthält. Schlechter Abguss einer niedlichen Bronze, welchen Herr Zahn wie manchen anderen dieser Sorte an Ambrosch verkauft hatte.

308. Isis-Tyche, synkretistische Gestalt der alexandrinischen Zeit, als Isis mit Lotosblume, Federschmuck, Vollmondscheibe und Gewandknoten an der Brust, als Tyche mit Steuerruder und Füllhorn bezeichnet. Lotos und Ornamente der Basis (an unserem Abgusse weggelassen) silbern.

309. Angebliche Tyche. Die Einsatzlöcher der Flügel am Rücken und die jungfräuliche Gestalt lassen mit Sicherheit eine Nike erkennen, welche vom Olymp so eben herabgeschwebt ist und die Erdkugel mit ihren Zehen berührt. Halsband, Saum des Gewandes und der an unserem Abgusse nicht wiedergegebene Kranz des Globus silbern.

310. Herakles stehend mit den Hesperidenäpfeln in der Linken und mit der Keule in der Rechten.

(Innerhalb des Säulenpostamentes links.)

311. Apollon mit der Lyra stehend, linker Arm auf eine Säule gelehnt, in der Rechten das Plektron, charakteristisch für den Musikanten die Bildung der Finger der linken Hand. Die Formen üppig und fast weiblich wie auf campanischen Wandgemälden. An der Lyra haben

sich einige Saiten von Silber erhalten, in einer Aedicula gefunden, Cultusbild.

312. Artemis. Der linke Vorderarm, in welchem sie den Bogen hielt, fehlt, mit der rechten Hand zieht sie, wie die Fingerbewegung und die Richtung des Armes nach links zeigt, die Sehne des Bogens an, um einen Pfeil abzuschnellen.

313. Dionysos ausruhend, rechter Arm über den Kopf gelegt, der mit Epheukranz umgeben ist, Gewand bis unter den Schoss herabgesunken. Diese Statuette stand zwar immer unter den pompejanisch-herkulanischen Denkmälern, liess sich aber unter den in Bildwerken edirten nicht nachweisen. Sie ist identisch mit No. 32 der Berliner Originalsammlung, Kopf und übergelegter Arm restaurirt.

314. Tanzender Silen in freudigster Erregung, seine Finger wie Castagnetten gebrauchend, um den Takt für den Tanz anzugeben, eine der bedeutendsten und für die Bronzetechnik interessantesten Figuren aus Pompeji.

315. Nike mit weit ausgebreiteten Flügeln und rauschendem Gewande (in dem Motive eines σχιστός) lebhaft dahinschwebend, in der Rechten ein Kranz zu denken. Armbänder golden, Kugel von Marmor und neu.

316. Amazone zu Ross im Angriff. Die Heroine hält ihr Ross zurück und führt mit der Lanze, welche in der Rechten zu denken. den Stoss.

317. Herakles mit der Hindin aus Pompeji in Palermo, am Rande eines Bassins gefunden, in welches aus dem Munde des Thieres Wasser hineinfloss. Der Heros unbärtig in schönster Jugendblüthe hat soeben das Thier erreicht und an den Hörnern es niederdrückend kniet er mit dem linken Beine auf dasselbe und bewältigt es. Charakter des Thieres vortrefflich wiedergegeben, Herakles behende in ungeheuren Sätzen dem Thiere nachgesprungen.

318. Lampadodromos, Knabe im Fackellaufe, welcher sich eifrig und ernstlich bemüht, vorwärts zu kommen, aber schon so ausser Athem ist, dass er wohl nicht den Preis davontragen wird. Der Rauch der Fackel scheint ihn zu stören.

319. Fischer, am Rande eines Bassins gefunden, in dem er zu angeln schien, verwettertes, plebejisches, etwas stupides Gesicht eines Lazzaronen, in der Rechten hielt er die Angel, in der Linken ein Körbchen mit Fischen, aus der komischen Maske floss Wasser.

(Auf dem Schränkchen rechts:)

320. Angebliche Berenike, Bronzebüste aus Herculanum in Neapel. Von vortrefflicher Arbeit, den echten Bildern (Visconti Ic. III, pl. XI, 1—4) nicht ähnlich, aber Porträtzüge nicht abzuleugnen. Nach Haartour und Formenschnitt eine Artemis, unter deren Typus eine vornehme Dame porträtirt ist. Die Lippen waren versilbert, wie die Vertiefung zeigt. An der Gartenseite:

321 und **322. Herculanische Frauenstatuen,** aufgefunden zwischen 1706—1713 (die Veranlassung zur Entdeckung Herculanums), Marmorstatuen jetzt in Dresden, vorzüglich erhalten, eine dritte gleichen Charakters, an welcher der Kopf fehlte, im Abgusse nicht vorhanden. Die frühere Benennung (ältere und jüngere Vestalin) widerspricht dem sicher bekannten Typus der Vestalinnen, ist aber von einem richtigen Gefühle für den ethischen Charakter der Statuen ausgegangen. Unzweifelhaft Porträtstatuen zweier vornehmen Damen unbekannten Namens, Mutter und Tochter, die erstere bedeckten, die andere unbedeckten Hauptes, beide von edlen Gesichtszügen und keusch verhüllt. Das Gesicht der Mutter vereinigt in grossartigem Formenschnitte Ernst und Hoheit mit Freundlichkeit und Anmuth. Die gefurchte Haartour bekanntlich sehr oft an Porträts der Kaiserzeit (s. No. 323 und 343), aber auch an einer Artemis (No. 300) und sicher allgemeine Modetour, sodass sich nicht entscheiden lässt, ob römische Damen; die Gesichter zwar nicht ohne individuelle Züge, aber das der Mutter noch ziemlich stilisirt. Die Gewandung mit Recht berühmt, in den grossen Zügen vorzüglich schön, aber diese gegenüber den kleineren nicht genug hervorgehoben, das Detail zu mühsam und studirt, worin Nachahmung mit mangelndem Verständniss hervortritt, daher nur bedingungsweise zu den besten Gewandstatuen zu rechnen. Griechischer Ursprung der Gewandung der Tochter aus Terracotten von Theben, Tanagra und der Krim ersichtlich.

II. Römische Denkmäler.

a) Statuen.

323. Angebliche Ceres, Marmorstatue im Vatican. Der Kopf trägt Porträtzüge einer vornehmen Dame, vielleicht der Sabina, die Zugehörigkeit ist bestritten. Das Uebrige ist Idealstatue, neu der linke Arm mit den Attributen der Ceres, für welche die Gestalt nicht angemessen. Visconti vermuthete Klio mit dem Volumen in der Linken.

324. Angeblich Schlaf und Tod, Marmorgruppe von San Ildefonso in Madrid, nach Hübners gründlicher Untersuchung im Ganzen gut

erhalten, der Kopf des angelehnten Jünglings jedenfalls zugehörig. Zwei Jünglinge stehen vor einem Altare, der Eine mit tiefgesenktem Blicke lehnt sich auf die Schulter des Andern und trägt in der Rechten eine Patera (fraglich, ob antik), der Andere zündet mit der Fackel in seiner Rechten den Altar an und trägt eine andere Fackel über seiner linken Schulter, beide bekränzt, neben dem zweiten steht auf einer Basis ein Cultusidol archaischen Styles mit Modius und Granatapfel, Kora Persephone. Es ist also kein Zweifel, dass hier eine Opferhandlung und zwar an Kora dargestellt ist, ebenso wenig aber ist zweifelhaft, dass der Kopf des angelehnten Jünglings ein Antinouskopf ist. Die Gruppe ist früher so viel bewundert wie jetzt noch ihre Deutung bestritten. Die Erklärung Schlaf und Tod (Lessing), Phosphoros und Hesperos, Kastor und Pollux u. A. sind endgültig beseitigt. Winckelmann dachte an Orestes und Pylades und sah in dem Idol wunderlicher Weise eine Elektra. So unrichtig das Letztere, so richtig das Erstere, insofern als Winckelmann das Vorbild des Künstlers in den Gruppen, welche Orestes und Pylades oder Orestes und Elektra darstellen, herausgefühlt hat. Visconti erkannte den Antinouskopf, den auch schon Andere vor ihm erkannt hatten, und sah in der anderen Figur den Genius des Antinous oder Hermes pompimos. Das Ganze stellt nach seiner Ansicht die Apotheose des Antinous dar, Hermes opfert mit ihm der Nemesis. Wieseler (Nark. 60) erklärte die Gruppe für Narkissos und Thanatos, Bötticher für den Treuschwur des Freundschaftsbundes zwischen Antinous und Hadrian vor dem Angesichte der Unterweltskönigin. Am leichtesten scheint die Ansicht von Tieck, welche auch Friederichs u. A. theilen und nur als eine Modification der von Visconti anzusehen ist, aus Formen und Gruppirung zu sprechen: Todesweihe des Antinous. Der schöne Jüngling hatte nach zuverlässigen Angaben sich im mystischen Aberglauben selbst den Tod im Nil gegeben, um das Leben seines Herrn zu verlängern. In unserer Gruppe ist er dargestellt, wie er seinen aus Liebe gefassten Entschluss durch ein Opfer an die Hadesgöttin besiegelt und sich ihr zu eigen giebt. Der den Altar anzündende Jüngling ist Hermes psychopompos, welcher das Opfer vermittelt, und den Jüngling, der sich trauernd zwar, aber doch ganz ihm anheimgegeben hat, hinabgeleiten wird in den Hades. (Kein Genius Antinoi oder Hadriani). Zwar fehlen ihm aus leicht ersichtlichen Gründen seine Attribute, aber man braucht ihm nur den Kranz abzunehmen und einen Petasos aufzusetzen, um sofort einen freilich nicht besonders schönen Hermes zu erkennen, mit dessen Büste Saal VI, No. 245) namentlich die charakteristische Haarbildung an der

Stirne übereinstimmt. Die Zweizahl der Fackeln (die linke ist zum Theil restaurirt und zwar nicht ganz richtig) lässt sich durch die Analogie auf der „Apotheose Homers“ rechtfertigen und hat keinesfalls allegorische Bedeutung im Gegensatze von Leben und Tod. Die unleugbaren Schönheiten kommen nicht auf Rechnung des Künstlers, der frühestens zu Hadrians Zeit gelebt hat, es liegt zweifellos eine griechische Gruppe zu Grunde, auf welche der Künstler seine Tendenzen übertragen hat. Dagegen wird die auffallende Disharmonie der Figuren auf sein Conto zu setzen sein. Antinous ist ein zarter, schlanker Apollon Sauroktonos, Hermes dagegen eine wenig markirte, fast unbedeutende Figur. Die Gruppe sieht wie eine Compilation aus.

325. Dreigestaltige Hekate, Bronzestatuette, früher vergoldet, im capitolinischen Museum, der Fuss sichtlich neu. Aus der Mitte, wo die Vertiefung bemerkbar, erhob sich eine Säule wie an anderen Hekatebildern. Die Voraussetzung für die Composition und den erhaben ernsten, fast düsteren Charakter dieser gross gedachten Gruppe gab die Kolossalstatue des Alkamenes, im Uebrigen namentlich in der Symbolik freie Umwandlung im Geiste des religiösen Syncretismus und der allegorisirenden Symbolik römischer Zeit. Die Symbole verschieden aufgefasst, zum Theil nicht erklärt. Auffassung des Ganzen bisher schwankend. Hekate ist wie in der hesiodeischen Theogonie als eine in allen Reichen waltende, Leben und Tod beherrschende, Finsterniss und Licht vermittelnde Gottheit in ihren geheimnissvollen, gegensätzlichen Wirkungen dargestellt, ohne dass jedoch die drei Gestalten auf ein scharf geschiedenes Wirken der einen Göttin in drei Naturreichen (Aether, Erde und Unterwelt oder nach Hesiod Himmel, Erde und Meer) bezogen werden könnten. Erste Figur mit zwei Fackeln in den Händen, über der Stirne die Mondsichel und über dieser die Lotosblume, Hekate als Artemis-Selene mit Isis identificirt, welche als Selene galt. Die beiden anderen Figuren stehen im Gegensatze — die eine mit Vollmondscheibe (in der Form eines in der Mitte mit einem Knopfe versehenen Discus) und mit einem breiten Myrthen- (nicht Eichen-) Kranze, dem heiligen Zweige der Persephone, in der Rechten ein Schlüssel, wovon der obere Theil abgebrochen, in der Linken Stricke (an dem Abgusse verstümmelt), beide zum Verschliessen, Hekate als Pförtnerin des Hades das Leben verschliessend und bindend, — die andere mit phrygischer Mütze und Strahlenkranz, in der Rechten ein Messer, von dem nur der Griff erhalten, in der Linken eine verstümmelte Schlange, Hekate als Mittlerin von Tag und Nacht, die Finsterniss, aus welcher die Sonnenstrahlen hervorbrechen, identificirt mit der Dea

Syria. Die Schlange ist das Symbol des am Morgen wiedererwachenden, überhaupt des sich verjüngenden Lebens, das Messer der Gegensatz zu den Stricken und dem Schlüssel, diese binden und verschliessen, jenes löst. Die Göttin hat die Macht, das Leben in Schlaf und Tod zu versenken und den Bann wieder von ihm zu nehmen. Von Anderen sind die der späteren Zeit geläufigen Symbole dieser Figur auf Mithras und die Taurobolien bezogen, mit denen Hekate keinen Zusammenhang hat, während sie sich mit der Dea Syria nahe berührt.

326. Knöchelspielerin, Marmorstatue in Berlin. Der Kopf ist Porträt eines vornehmen Kindes, das Uebrige Typus der oft wiederholten ἀστραγαλίζουσα, einer im Alterthum jedenfalls berühmten Statue.

327. Angebliche Muse oder Sibylle sitzend, Marmorstatue in Berlin, neu Kopf, rechter Arm mit der Rolle u. s. w. Rohe Arbeit, Gewand wie von Leder.

328. Xantener Bronzestatue in Berlin, gefunden bei Lüttingen unweit Xanten im Rhein. Knabe mit ausgestreckten Armen lebhaft vorschreitend, Haupt bekränzt, Augen eingesetzt, — Bonus Eratus oder Novus Annus (Genius des Jahressegens).

329. Knabenkörper, Marmortorso in Dresden, kein Eros.

b) Marmorbüsten und -Köpfe,

wo nicht etwas Anderes bemerkt ist.

(Auf dem linken Schränkchen stehen:)

330. Cicero in Madrid, neu die rechte Schulter, mit Inschrift, nach welcher das Porträt in dem vier und sechzigsten Lebensjahre abgenommen ist. Bei weitem die individuellste und lebenswahrste der Cicerobüsten, von denen viele unächt.

331. Cicero, ungewissen Standortes, Abguss angeblich aus Berlin gekommen.

332. Agrippa, im Louvre. — (Auf dem Säulenpostamente links:)

333. Seneca philosophus. S. Mongez, pl. 14, nach dem Inventar unrichtig Hippocrates.

334. Commodus im Louvre, zweifelhaft.

335. Angeblich Maske des Commodus (Inventar), ist die Maske des L. Verus aus Villa Borghese im Louvre.

336. M. Aurelius in Berlin.

337. M. Aurelius, kleine Copie der Marmorstatue des Capitols.

338. Alexander Severus, in Berlin, angeblich Adonis. S. Mongez. pl. 52.

(Auf dem Postamente vor der columna Trajani.)

339. Caesar, Kopf von der Marmorstatue in Berlin.

340. Caesar mit Gewandstück, Büste von grünem Basalt in Berlin.

341. Angeblich Augustus als Jüngling, ist die Büste des jungen Caligula im Louvre. Mongez pl. 25. No. 1, 2, (nicht im Vatican, Mus. Chiar. II, t. 26.)

342. Sitzende Agrippina, die ältere Tochter des M. Agrippa und der Julia, Gemahlin des Germanicus, kleine Copie der Marmorstatue im capitolinischen Museum, neu nur die Finger der linken und drei der rechten Hand.

343. Angeblich sitzende Fortuna mit Füllhorn, aus Rom gekommen, wahrscheinlich verkleinerte Copie einer Marmorstatue, welche eine Kaiserin oder kaiserliche Prinzessin unter dem Bilde einer Göttin darstellt. — (Rechts am Eingange:)

344. Dionysischer Antinous von Mondragone, Kolossalkopf von röthlichem Marmor, sonst in Villa Mondragone bei Frascati, jetzt im Louvre. Auf dem Kopfe ein Pinienapfel und Kranz von Weinlaub und Trauben aus Metall, Augen waren eingesetzt. — (Auf dem rechten Schränkchen:)

345. Antinous-Narcissus, Kopf der Marmorstatue im capitolinischen Museum.

345a. Verkleinerte Copie dieser Statue, neu der rechte Fuss, der linke vom Knie abwärts und der linke Vorderarm. Wieseler Narkissos p. 48. Das Narkissosideal überwiegt so stark, dass Antinous fast ganz zurücktritt.

346. Antinous als Dionysos mit Weinlaubkranz (kam unter dem Namen Amazone von Vanni aus Frankfurt a/M.), Marmorbüste des Louvre, abgebildet Mongez pl. 39, 3. Text III, p. 54.

347. Antinous im ägyptischen Stile mit der Kalantika, worauf Schlange und Frosch, Kopf von rothem, ägyptischem Granit in Dresden. Nach Anderen Kopf einer Sphinx oder einer Isis.

348. Antinous, im ägyptischen Stil, kleine Copie einer Marmorstatue im capitolinischen Museum.

c) Reliefs.

349. Kleine Copie der Trajanssäule in Rom, zu klein als dass sie mehr als eine allgemeine Vorstellung geben könnte. Gute Abbildungen sind vorzuziehen.

350. Neun Köpfe von der Trajanssäule in Originalgrösse in Rom. (Drei andere sind bei dem Umbau des Museums verloren gegangen.)

a) Kopf eines römischen Signifer mit der Löwenhaut. Bartoli Taf. 4, No. 47. Aehnliche Figuren auf Tafel 5 und 15.

b) Kopf eines behelmten, vor dem Feldherrnzelte wachthabenden römischen Soldaten nach rechts gewendet. Bartoli Taf. 42, erste Figur rechts.

c) Kopf eines behelmten römischen Reiters vor der porta praetoria nach links gewendet. Er hält mit der linken Hand den Zügel seines Pferdes und steht an der Mauer des Lagers, wie die Fugen des Steinschnittes zeigen. Bart. 14, 122 die dritte Figur von rechts an.

e) Kopf eines Sarmaten, der als römischer Bundesgenosse gegen die Germanen kämpft, mit hohem konisch gebautem Helm. Der Schuppenpanzer auf der Grundfläche gehört einer höher stehenden gleichartigen Figur an. Bartoli Taf. 46, No. 204.

f) Kopf eines Germanen, unbedeckt. Bart. 68, 250.

g) und h) Köpfe zweier römischer Soldaten einander abgewendet, der eine mit Helm wendet sich nach rechts, der andere unbedeckt wendet sich nach links. Bart. 87, 285.

i) Kopf eines römischen Soldaten mit starkmännlichem Gesichte und bedeutendem Barte, unbedeckt. Der linke, starkgehobene Arm hat vier Abtheilungen eines Schuppenpanzers. Wie die ähnlichen Darstellungen bei Bartoli zeigen, ist es ein römischer Soldat, der bei dem Bau des Lagers beschäftigt ist. Bart. 13, 117 und 14.

m) Kopf eines jugendlichen Kriegers mit Helm, aber ohne Sturmband. Aus Bartoli meines Wissens nicht nachzuweisen.

351 und **352.** Vier Paare tragischer und komischer **Masken,** darunter zwei Pansmasken von einer Marmorvase in Villa Albani. (Angebracht an den beiden Kurzseiten des Postamentes von der Trajanssäule.)

353. Silenskopf, vor ihm ein Korb, welchem eine Schlange entschlüpft, im Vatican. (Angebracht ebendaselbst.)

354. Römische Braut durch die Pronuba, welche als Juno mit der Stephane gebildet ist, dem Bräutigam zugeführt (dextrarum junctio). Discus angeblich aus Neapel, sehr ähnlich dem Terracottenrelief abgebildet Campana Opere in plastica II, 33. Wohl derselbe Abguss wie Kekulé akadem. Kunstm. 456. Wahrscheinlich im Vatican M. Pio-Cl. IV, 25.

355. Laodameia, dastehend in Sehnsucht nach ihrem Gemahle. Im Vatican. S. Gerhard Beschr. d. St. R. II, p. 184, No. 66. Die Figur des Protesilaos, welche an unserem Abgusse fehlt, ist stark restaurirt. Von einem Grabmonumente, das Abschiednehmen der Gattin

bei dem frühen Tode des Mannes in mythischem Bilde dargestellt. (Angebracht an dem Postamente des Antinous von Mondragone No. 344).

356. „Arabasis der Grazien“, im Braccio nuovo des Vatican, Sarkophagrelief, allegorisch-symbolisch:

a) Lange Vorderseite: Dionysos' Einkehr bei Ikarios.
b) Lange Rückseite: Reinigung der Psyche.
c) Querseite: Landleben.

cf. Gerhard Beschr. St. R. II, 2, p. 88 ff. mit Anmerkung.

357. Endymion, verkleinerte Copie eines Sarkophagreliefs im capitolinischen Museum, oft wiederholter Typus von allegorisch-symbolischer Bedeutung. Der schöne Jäger ist in tiefen Schlaf gesunken, aus welchem der Kuss der Selene ihn wecken wird. Der Jagdhund bellt nach der Richtung hin, woher die Göttin herannaht.

358. Dionysos auf eine von Panthern gezogene Biga tretend, von zwei Begleitern gestützt, voraus und hinterher Thiasoten. Im Vatican, verkleinerte Copie eines Sarkophagreliefs.

359 und **360. Zwei Terracottenreliefs** in der Form von Clypei in Dresden, unweit Xanten im Rhein gefunden, männlicher und weiblicher Porträtkopf, angeblich aus später Kaiserzeit, wahrscheinlich nicht antik.

III. Gefässe und Dreifuss.

Im Schränkchen links:

361. Silberbecher ohne Henkel aus Herculanum in Neapel: Apotheose Homers. Der Dichter, der als Seher (nicht als Schatten) am Hinterhaupte verhüllt ist, hat sinnend seine Rechte an das bärtige Kinn gelegt und wird von einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen zum Olymp emporgetragen. Zu beiden Seiten sitzen Ilias und Odyssee mit den bekannten Unterschieden in ihren Attributen, beide trauernd. Die Schwäne, welche den Dichter bei seinem Aufstiege begleiten, deuten die lyrische, die Masken die dramatische Poesie an, die beide in Homer ihre Quelle haben sollen, der Lorbeer mit Tänien erinnert an den Dichterkranz. Das Nebensächliche ebenso wie der Acanthus, auf dessen schwanken Ranken Ilias und Odyssee sitzen, zur Raumfüllung decorativ benutzt.

362. Silberbecher mit Henkeln (dionysischer Kantharos) aus Herculanum in Neapel, einer von einem Paare: Centaur und Centaurin auf dem Hinterkörper liegend und sich mit den Vorderfüssen hebend werden von Eros verlockt. Die Centaurin trägt im Schurze des Thierfelles Obst und in der Rechten ein Pedum, welches über die linke Schulter gelegt

ist. Eros auf dem Hinterkörper sitzend fasst sie an der über dem rechten Arme liegenden Binde und hebt das linke Händchen bittend hoch empor. Dasselbe thut ein zweiter Eros auf dem Rücken des Centauren mit starkem Barte, welcher in der Linken einen langen, über die Schulter gelegten Thyrsos, in der Rechten ein Trinkgefäss trägt. Beide wenden sich nach Eros um, man weiss nicht, ob ihm zustimmend oder ihn abweisend. Der Unterschied von der gleichen Darstellung auf dem zweiten Becher besteht in den verschiedenen Altersstufen, von welcher die eine mehr als die andere der Liebe ergeben ist. Die Eroten auf dem anderen Becher sind schon angenommen, der eine spielt Zither, der andere trinkt lustig wie die jünger gebildete Centaurin, welche in der hocherhobenen Rechten ein Trinkhorn trägt. Zwischen Centaur und Centaurin unseres Bechers im Hintergrunde auf einer Basis Statue des jugendlichen Dionysos mit Thyrsos, links von der Centaurin Baum mit angehängter Handpauke, hinter dem Centaur Gebäude mit runden Fenstern und Prachtgefässen.

363. Trinkhorn von Bronze aus Herculanum in Neapel, Rhyton in Gestalt eines Hirschkopfes, dessen Geweihe als Handhabe dient. Die Augen in Silber eingelegt.

364. Fuss eines angeblich bei Taranto gefundenen Bronzecandelabers in Neapel, mit geschweiften Füssen, sehr verziert.

365—373. Neun Gefässe des Hildesheimer Silberfundes im Museum in Berlin, Geschenke des Geh. Bergrathes Prof. Dr. Römer an der Universität dahier. Aufgefunden den 7. Oktober 1869 am südwestlichen Abhange des Galgenberges bei Hildesheim im ehemaligen Cheruskerlande, aus der römischen Kaiserzeit. Unsere Abgüsse nicht ganz zuverlässig:

368. Schale der Athena. Die Göttin sitzt auf einem Felsen, Kopf nach links gewendet, Helm in der Mitte mit Sphinx, an den beiden Seiten mit Greifen verziert, von denen Rossschweife herabwallen, Aegis an der rechten Seite zurückgeschlagen. Mit dem linken Arm hält sie den Schild, in dessen Mitte sich ein Medusenhaupt befindet, in der Hand des weit vorgestreckten rechten Armes einen an Athenenbildern sonst nicht vorkommenden Gegenstand, ein Steuerruder oder einen Pflug, als deren Erfinderin sie galt (Wieseler). Gegenüber sitzt auf einem mit einem Kranze geschmückten Felsen eine Eule. Ornamente vergoldete Anthemien.

367. Schale der Cybele mit Mauerkrone auf dem Haupte und Tympanon hinter der linken Schulter.

366. Schale des Attis, Jüngling mit phrygischer Mütze, die mit Sternen verziert ist, hinter den Schultern ein Halbmond, um den Hals ein Kranz, meist für Attis gehalten, nach Wieseler Deus Lunus.

365. Schale des Herakles. Lachend und voll Behagen erwürgt der Heros als Kind mit dicken Pausbacken wie spielend die beiden Schlangen, welche er unter den Köpfen fest mit seinen Fäusten gefasst hat, in derbem und treuem Naturalismus aufgefasstes Genrebild.

369. Becher mit sechs Masken. Zwei ausgebreitete Löwenfelle mit Köpfen und Klauen, an den Enden mit einander verbunden, über jedem drei Masken und zwar an der einen Seite in der Mitte die Maske des Dionysos, links eines älteren, rechts eines jüngeren Satyr, an der anderen Seite in der Mitte Maske des Silen, rechts eines älteren Satyr, links einer Mänade. Thyrsos, Fackel, Trinkhorn u. s. w.

370. Becher mit zehn Masken, mit Ornamenten überladen. An beiden Seiten ein grosser Altar mit Fruchtschnüren, Masken und anderen Gegenständen des dionysischen Cultus verziert, rechts und links von jedem Altar Bäume und Satyrstatuen. Reminiscenzen an dionysische Feste; ob mit Bezug auf Frühjahr und Herbst, von denen der letztere durch Früchte auf einem Altar und durch einen fast blätterlosen Baum angedeutet scheint, lässt sich an dem Abgusse nicht entscheiden, jedenfalls aber ist die Deutung auf bestimmte römische Feste (Faunus, Pales, — Vertumnus, Pomona) auszuschliessen.

371. Becher mit vier Masken. Zwischen den Masken des Dionysos, Silen, Pan und eines älteren Satyr (Marsyas?) Epheu- und Weinzweige mit Früchten, Thyrsosstäbe mit musikalischen Instrumenten.

372. Becher mit Lorbeerzweigen, je zwei kreuzen sich an den Stielen, naturalistisch, aber sehr elegant und fein.

373. Becher mit einem (an unserem Abgusse nicht wiedergegebenen) **Henkel,** welcher aus Lorbeer- oder ähnlichen Blättern herauszuwachsen scheint, oben in zwei Zweige auseinandergehend herzblattförmig sich umbiegt und am obersten Rande des Gefässes befestigt ist. Zu beiden Seiten in der Mitte ein Akanthusblatt, ihm gegenüber ein Lorbeerblatt, zwischen ihnen Acanthusranken, auf welchen Vögel nach Früchten picken.

IV. Thierbilder.

374. Molossischer Hund, Marmorstatue in Florenz, sehr ausdrucksvolle Darstellung des Amtseifers in seiner Eigenschaft als Hauswächter, er hält den Kopf nach oben, spitzt die Ohren und lauscht nach einem Geräusche, ist auch wohl im Begriffe anzuschlagen.

375. Stier, gravitätisch einherschreitend, Marmorstatue im Vatican.

376. Ziege, Marmorstatue im Vatican. Sie ist im Begriffe gegen eine andere anzurennen und gehört einer Gruppe an, von welcher mehrere Repliken vorhanden.

377. Löwe, verkleinerte Copie des Reliefs im Palazzo Barberini in Rom, gefunden an einem Grabmal bei Tivoli.

378. Stier von einem Löwen geworfen, Relief aus Lycien im Louvre.

379. Käuzchen, Bronzestatuette in Braunschweig. Der Kopf, auf welchem das Thierchen sitzt, ist zwar antik, aber nicht dazu gehörig und nur scherzweise von dem Bildhauer Rauch mit ihm verbunden, die Korallen sind restaurirt. Ursprünglich eine γλαῦξ μυοκτόνος. S. Amalthea III, Taf. VII, wo ein besseres Exemplar drei Mäuse unter den Krallen hat und die eine Kralle hebt, um eine Maus zu verspeisen.

V. Zwei Proben etruskischer Kunst.

In dem Schränkchen rechts:

380. Krieger, Bronzestatuette in Florenz (im Inventar „äginetischer Krieger").

381. Herakles die Dejaneira auf den Schultern tragend, Relief eines Spiegels ohne Griff, früher im Museo Grimani, jetzt in Berlin? (im Inventar „Opferschale"). Die getragene Figur verschieden gedeutet, Antaios, Athena, Hippolyte.

VI. Griechische Reliefs, meist Grab- und Votivreliefs.

Zu beiden Seiten des mittleren Schrankes links von oben an gezählt:

382. Eine sitzende Frau reicht einer vor ihr stehenden die Hand, beide am Hinterkopfe verhüllt, die stehende schmerzhaft bewegt, neben der ersteren ein Mädchen mit einem Kästchen. Darunter Inschrift: Φίλα Ἀπολλωνίου, Εὐτέρπη Πρωτογένου. Epithem einer griechischen Grabstele in Antis mit Bogenabschluss in Berlin.

383. Eine sitzende Frau reicht einem vor ihr stehenden bärtigen Manne die Hand, links von ihr steht ein zweiter Mann. Darüber Inschrift leicht leserlich. Grabstele mit Giebelform in Athen.

384. Auf einer Kline ruht ein Mann mit zeusähnlichem Kopfe, auf dem sich ein Modius erhebt (Serapis), in der Rechten eine Patera. Vor ihm steht ein langer Tisch mit Speisen und links hebt ein Sklave einen Krater empor. Zu den Füssen des Mannes sitzt die Frau, welche

mit ihrer Rechten den Speisen nahe kommt. Links stehen die Kinder, zwei grössere und zwei kleinere, zum Theil, wie es scheint, mit dem Gestus der Adoration. Durch ein Fenster links ist ein Pferd, (wahrscheinlich zur Andeutung des Ritterstandes des Mannes) sichtbar. Votivstein an Serapis in Berlin.

385. Eine auf einem Sessel sitzende Frau, neben welcher ein Arbeitskorb steht, betrachtet ein Band, das sie mit beiden Händen hält, vor ihr steht eine Figur (Tochter) mit der sichtbarsten Geberde des Schmerzes oder des Weinens, sie hat ihre Rechte nahe dem rechten Auge erhoben, in der Linken trägt sie ein Kästchen, zu den Füssen der Frau spielt ein Kind harmlos mit einem Hündchen, — Scene aus dem Leben bei herannahendem Ende. Das Band ist wahrscheinlich ein Schmuckband, keine Tänie für das Grab, das Kästchen ein Schmuckkästchen, aus welchem das Band genommen ist, keine Opfercista. Die Frau betrachtet das theure Kleinod noch einmal, um es der weinenden Tochter als Andenken zu geben. Das mit dem Hündchen spielende Kind, welches keine Ahnung davon hat, dass es sobald seine Mutter verlieren soll, erhöht den Eindruck dieses kleinen rührenden Denkmals. Fragment einer Grabstele in Berlin.

386. Familienmal, griechisches Grabrelief von besserer Arbeit als gewöhnlich, in Athen, zur Schaubertschen Sammlung gehörig. Auf einer Klisia ruht der Hausherr und reicht die Patera seiner vor ihm sitzenden Frau, welche sie entgegennimmt, hinter ihr steht ein nackter Sklave mit der Kanne, bereit dieselbe aus dem neben stehenden Krater zu füllen, hinter dem Hausherrn ein bärtiger Mann in Gewandung, aus welcher die Finger der Rechten heraussehen, fraglich, ob dies Gestus der Adoration. Unter der Kline nagt ein Hund an den Resten des Males, ein Tisch fehlt. Nichts erinnert hier an ein Todtenopfer, dem die Haltung des Sklaven und der nagende Hund geradezu widerspricht, es müsste denn etwa der Todte noch an dem Familienmale seiner Hinterlassenen, von dem den Todten gespendet zu werden pflegte, nach wie vor theilnehmend gedacht sein. In letzterem Sinne kann auch das angebliche Votivrelief an Serapis aufgefasst werden.

387. Familienmal, Grabrelief in Berlin. Wesentlich dieselben Gestalten wie auf dem vorigen, aber rohe Arbeit.

388. Todesgottheiten, Relief in Berlin. In der Mitte zeusähnliche Gestalt, aber ohne Polos, wahrscheinlich Hades mit der Rechten eine Patera dem Feuer eines Altares nahe bringend, in der Linken Scepter, rechts Hekate kurz geschürzt in derselben Situation, links Hermes mit Kerykion und Beutel.

389. Auf einer Steinbank sitzt eine Frau von edeln Formen die abgebrochene Rechte ausstreckend, neben welcher der Rest eines Thrones sichtbar ist, zu ihrer Linken sucht ein Windspiel etwas auf dem Boden. Relieffragment in Berlin.

390. Ein Mann mit unverkennbar trauriger Geberde nimmt von einer sitzenden Frau mit den Worten Abschied: Διοδώρα χρηστὴ χαῖρε καὶ σύγε . . Inschrift am Schlusse unvollständig, rechte Ecke restaurirt. Epithem einer griechischen Grabstele in Antis mit Bogenabschluss in Berlin.

391. Eine Frau am Hinterhaupte verhüllt, die linke Hand an das Kinn angelegt, sitzt mit dem bestimmtesten Ausdrucke des Sinnens und Trauerns da, in der Rechten vielleicht ein Alabastros. Relief in Athen, Fragment, zur Schaubertschen Sammlung gehörig.

392. Schöne männliche Gestalt mit prächtigem Vollbarte, Gewand bis unter den Nabel herabgefallen, daneben ein grosser Dreifuss, innerhalb einer Umrahmung mit Antis und darüber aufsteigendem Gebälk und Giebel. Votiv-Relieffragment in Berlin.

393. Athena mit Helm auf dem Haupt und Schild zur Linken auf dem Boden, hält in der Linken eine Nike, welche eine in dem Gestus der Adoration vor ihr stehende Gestalt bekränzt. Votivrelief in Berlin.

394. Apollon als Kitharode, nur Kopf mit Fingern, welche die Saiten berühren, Fragment eines Reliefs in Athen, zur Schaubertschen Sammlung gehörig.

395. In der Mitte schreitet ein Ephebe langsam einher mit der Linken sein Ross am Zügel haltend und die Rechte mit einem unkenntlichen Gegenstande (Zweig oder Patera) vorstreckend, hinter ihm folgt gleichfalls langsam schreitend eine verschleierte Frau, vor ihm steht ruhig eine kleinere männnliche Gestalt mit dem Gestus der Adoration. Relief in Berlin.

396. Zwei einander zugekehrte Männer halten ihre hinter ihnen befindlichen, gleichfalls einander zugekehrten Rosse am Zügel, zwischen ihnen befindet sich ein Altar mit flammendem Feuer, — wahrscheinlich die Dioscuren. Unvollendetes Relief in Berlin.

397. Eine Frau sitzt auf einem mit Greifen geschmückten Sessel, auf der rechten Schulter Finger einer verlorenen Figur. Fragment wahrscheinlich einer Grabstele in Berlin.

VII. Architekturstücke.

Die Zählung beginnt rechts vom Eingange neben dem Schranke.

An der Wand der Hofseite:

398. Dorische Palmette, Akroterion vom Parthenon.

399—401. Drei Stück dorische Kymatien und Astragalen, die beiden ersten vom Parthenon, das dritte vom Erechtheum.

402. Regula mit zwei Tropfen vom Parthenon, zur Schaubertschen Sammlung gehörig.

403. Karnies vom Theseion mit Mäanderresten, desgleichen. Dieses und die drei folgenden Stücke, welche Schaubert aus Athen mitgebracht hatte, beziehen sich auf die Frage über die Polychromie, für welche er sich sehr interessirte.

404. Lesbisches Kymation von den Propyläen, vorgerissen, damit die Farbe besser haften sollte.

405. Karnies mit Spuren des Meissels oder Zahneisens.

406. Anthemion vorgerissen, aus dem Theseion.

407. Stück von dem Pilastercapitell des Erechtheum: Anthemion, dorische und lesbische Kymatien, Astragaloi.

Auf dem Schranke rechts vom Eingang:

408. Fragment eines korinthischen Capitells, aus Athen von Schaubert mitgebracht.

409. Capitell des choragischen Denkmals des Lysikrates in Athen. Schaubert. S. auch No. 424.

410. Tischfuss aus einem Greifenkopfe und einer Löwenklaue gebildet, in Berlin.

Ueber der rechten Eingangsthüre:

411. Eckstück von der Thüre des Erechtheums in Athen.

412—414. Lesbische Kymatien zweier Eckstücke des Erechtheums und eines Gefässes in Rom.

415. Abschnitt des Zophoros vom Denkmal des Thrasyllos und Thrasykles, in Athen.

416. Epithem einer Grabstele in Giebelform, im Tympanon eine Rosette, auf den Akroterien Sphinxe. Inschrift: Ἡδυλίνη Ἀμεινονίκου Ἀφιδναίου θυγάτηρ. In Athen. Schaubert.

417. Eckstück, ein Greif, Standort unbekannt.

418. Palmettenepithem einer Grabstele mit Inschrift Σωκλῆς, in Athen. Schaubert.

419. Sphinx, Eckstück einer Grabstele in Athen. Schaubert.

420. Palmettenepithem einer Grabstele mit der Inschrift Φίλιππος in Athen. Schaubert.

421. Geschweifte Candelaberbasis mit Sphinxen verziert. Aus Rom.

422. Ein Greif. Aus Rom. Antik?

Auf dem mittleren Schranke:

423. Korinthische Palmette in Berlin.

424. Theil der Bekrönung des choragischen Denkmals des Lysikrates. Schaubert. Capitell s. No. 409.

425. Jonisches Capitell vom Erechtheum.

Ueber der linken Eingangsthüre:

Meist Reste einer unter Ambroschs Direction verunglückten Anschaffung aus Rom:

426. Schnecke und Krabbe aus Villa Poniatowski. — Löwenköpfchen. — Kopf eines Greifen. — Storch Schlangen fressend, Scherbe eines Gefässes. — Knabe mit Fruchtkorb in Acanthusranken. Antik? — Bruststück eines Harnisch. — Scherbe eines grossen Gefässes mit Acanthus. — Scherbe: Tritonen auf Muscheln blasend. — Scherbe zu den vorigen gehörig: Poseidon auf Meereswogen. — Theil des Brustharnisch einer weiblichen Statue. — Acanthus von der Trajanssäule. — Eckstück: Jupiter Ammon. — Löwenköpfchen. — Panther zwischen Acanthus.

427 und **428.** Acanthusgeranke in Athen zur Schaubertschen Sammlung gehörig und nur der Symmetrie wegen hier angebracht.

Auf dem Schranke links vom Eingang:

429. Jonisches Capitell aus Athen, angeblich aus dem Theseion.

430. Korinthische Palmette in Berlin.

431. Console über der Thür des Erechtheum in der Bauinschrift οὗς genannt.

An der Wand der Gartenseite:

432. Stuhlfuss aus Pompeji in Neapel.

433. Fruchtschnur aus Rom. Antik?

434. Rosette aus Rom.

435. Acanthuspflanze mit niedergelegten unteren Blättern aus Rom.

436. Acanthus mit zwei Adlern mit der darunter befindlichen Angabe: Fregio antico ossia frammento trovato negli scavi di Pompeji ora in Napoli. Kleine Copie, gewiss arg restaurirt.

437. Theil eines Weinstockes aus Rom. Antik?

438. Acanthus in einer Vase aus Rom. Antik?

439. Vierseitige Ara von parischem Marmor in Dresden, Hinterseite unbearbeitet, vortreffliches Stück für die Illustration des üppigen Prunkstils der Kaiserzeit in der Weise der Bauten von Palmyra und Heliopolis. Von vier Greifen getragen erhebt sich der nach Innen zu

ausgeschweifte und durch die Vorsprünge des Untertheiles reich und bewegt gegliederte Bau, dessen vier Ecken oben in Voluten endigen, die drei Nischen waren für Statuetten, die runden Postamente der vier nach Innen abgestumpften Ecken gleichfalls für Einsätze bestimmt. Ecken und Umrahmung der Nischen bis zur Ueberladung mit tektonischem und plastischem Bildwerke geziert. Auf der Platte erheben sich vier kleine, nach Innen sich neigende Voluten, von denen nur eine gut erhalten ist. Das Loch in der Mitte ist durch das Ausbrechen eines Gegenstandes, wahrscheinlich eines metallenen Zapfens entstanden. An eine Candelaberbasis ist schwerlich zu denken, da die Candelaber, sowie auch ihre Basen dreifüssig sind, wahrscheinlich an einen Räucheraltar, auf welchen oben der metallene (gewiss gleichfalls verzierte) Aschenkasten mit dem Roste eingesetzt war. Derselbe war überspringend gebildet und auf allen vier Seiten mit hohen Rändern versehen.

VIII. Gemmensammlung.

I. **Dreizehn grosse Cameen** des K. K. Münz- und Antiken-Kabinets zu Wien:

a. **Brustbild des** lorbeerbekränzten **Augustus** mit der Aegis, in der weissen Lage des Onyx. Aecht?

b. **Brustbild Hadrians** mit Lorbeer- bekränzt und mit der Aegis gepanzert, wahrscheinlicher des Tiberius, Onyx.

c. **Adler** mit Palme und Eichenkranz, Rückseite von Gemme **a.**, Onyx.

d. **Brustbild des Tiberius** mit Lorbeer bekränzt, in der Rechten das Scepter haltend. Chalcedon.

e. **Juppiter tonans** auf der Quadriga im Kampfe gegen die Giganten. Onyx. Das äusserste rechte Pferd grösstentheils dunkelbraun, das zweite hellbraun, die übrigen weiss. Auf einem ganz ähnlichen Steine im Museo borb. in Neapel sind die Giganten mit Schlangenleibern dargestellt und der Name ΛΘΗΝΙΩΝ beigeschrieben.

f. **Augustus** mit doppeltem Füllhorn und Scepter, auf einem mit Sphinxen geschmückten Throne, neben ihm Roma; als θεοὶ σύνθρονοί. Chalcedon.

g. **Augustus** als Herrscher des Erdkreises bei dem Triumphe des Tiberius und Germanicus präsidirend dargestellt. Augustus sitzend, in der Rechten den Lituus, in der Linken das

Scepter haltend, über ihm der Capricornus, unter welchem er geboren, neben ihm Roma. Die Oikumene mit Thurmkrone und Schleier (nicht Cymbeln) legt ihm den Kranz auf das Haupt, während Okeanos die Hand auf die Thronlehne legend zuschaut, zu Füssen Agrippina mit zwei Kindern als Abundantia mit Epheu in den Haaren und Füllhorn. Rechts von Roma der gepanzerte Germanicus neben einem von einer Victoria gelenkten Triumphwagen, von welchem der lorbeerbekränzte und togabekleidete Tiberius in der einen Hand einen Stab, in der andern eine Rolle haltend abzusteigen im Begriffe ist (Suet. priusquam in Capitolium verteret, descendit a curru seque praesidenti patri ad genua submisit). Im unteren Felde Trophäen von Soldaten errichtet und Gefangene. Onyx, Grund braun, Figuren weiss.

h. **Brustbilder des Claudius** und **der Agrippina** (Messalina?), gegenüber die **des Drusus** und **der Antonia** (Tiberius und Livia), zwischen den Paaren ein Adler. Onyx.

i. **Brustbild einer** behelmten und gepanzerten **Minerva.** Onyx.

k. **Minerva** setzt Juppiter (nicht Bacchus) einen Kranz auf, von welchem lange Bänder herabwallen. Onyx. Aehnliche Darstellung auf Münzen der gens Cornelia.

l. **Venus Verticordia** (auf ihrer linken Schulter Amor) legt die Hand auf die Schulter des sitzenden Mars. Rückseite des vorigen Cameo.

m. **Poseidon** auf dem Isthmos, umgeben von mythischen Personen und Symbolen der isthmischen Spiele. Der Gott in der Rechten mit Dreizack, den linken Fuss auf den Isthmos setzend. Ueber ihm auf dem Postamente ein Eros, zur Linken reicht Nereus oder der personificirte Isthmos das gerettete Melikertes-Kind nach Eros hin, zu dessen Rechten Aphrodite Euploia dem neuen Meergotte ein Segel entgegenhält. Zu Poseidons Füssen Meergötter (Leucothea und Melikertes oder Amphitrite und Glaukos). Das Laubwerk besteht aus Pinien, dem Baume des Poseidon, das der Basis aus Eppich. Die vier Rosse (Symbole der isthmischen Spiele) deuten auf Herodes Atticus, welcher vier Rosse dem Gotte auf dem Isthmos geweiht hatte. Onyx, die braune Lage ist zu den Haaren, der Eppichbasis und den Pferden benutzt. Müller-Wieseler II, VI, 75.

n. Brustbilder des Ptolemaeus Philadelphus und **der Arsinoe.** Onyx. S. Röm. Hochz. u. Ehed. p. 29. Der Cameo ist die Replik eines alexandrinischen Originals von einem vorzüglichen Künstler, welches seinen Ruhm noch in der römischen Zeit behauptete. Die beiden Köpfe sind ohne Verwischung der Porträtzüge in der Weise der klassischen Zeit streng stilisirt. Ptolemäus ist unter dem Bilde eines Ares oder Achilleus dargestellt im edelsten Profile mit starken Protuberanzen über der Stirne und mit sparsamem, wenig geordnetem Haare, das unter dem Helme hervortritt. Der Helm hat einen wallenden Busch und ist mit den Bildern einer züngelnden Schlange und eines Ammonkopfes, die auf den ägyptischen Herrscher hinweisen, und auf den Wangenklappen mit dem Donnerkeile, der die Zeus gleiche Macht des Herrschers bekundet, geziert. Dem Porträt der Arsinoe scheint der Heratypus zu Grunde zu liegen. Ihre Stirne umgibt eine hohe Stephane mit lesbischem Kymation und anderen tektonischen Ornamenten, am Hinterhaupte und zu den beiden Seiten fällt der Schleier herab. Das Ganze trägt den Charakter edler und ernster Schönheit und der feinsten Harmonie der Linien.

II. Die ältere (sog. Stoschische) Sammlung geschnittener Steine des Berliner Museums in fünf Kästchen, im Ganzen 3444 Steine, nach folgenden 8 Abtheilungen geordnet:

a. Aegyptische oder den Cultus dieses Volkes betreffende Steine, No. 1—139.

b. Göttersagen der Griechen, Etrusker und Römer, oder ihren Cultus betreffende Steine, No. 1—1879.

c. Heroen, Mythen und mythische Geschichte, No. 1—364.

d. Alte Geschichte, No. 1—351.

e. Feste, Spiele, Vasen, symbolische Ringe, No. 1—251.

f. Schiffswesen der Alten, No. 1—86.

g. Thiere, No. 1—253.

h. Abraxas und andere orientalische Charaktere verschiedener Art. Steine aus neuerer Zeit, No. 1—121. Das gedruckte Verzeichniss (No. 88 der Bibliothek) ist beigelegt: Verzeichniss der geschnittenen Steine in dem Königl. Museum zu Berlin. Berlin 1827.

III. Neuere Erwerbungen des Berliner Museums in zwei Kästchen, zusammen 968 Steine, d. h. 39 Cameen und 929 Gemmen.

Beigelegt ist: Tölken, erklärendes Verzeichniss, Berlin 1835 und der geschriebene Katalog: Nachträge etc., wo die Anmerkung auf der ersten Seite zu beachten ist.

IV. a.—b. c.—d. e.—f. **Impromte gemmarie publicate dall' Instituto di correspondenza archeologica.** Centurie I—VI. In sechs bücherähnlichen Kästchen. Beigelegt ist der Katalog, welcher sich jedoch nur auf die vier ersten Centurien erstreckt: Impromte Gemmarie etc. (broschirt). cf. Bullet. Inst. Arch. 1831, p. 105. 1834, p. 113.

IX. Schaubertsche Sammlung.

Griechische Originalien

aus der Nachlassenschaft des aus Breslau gebürtigen und dahier am 30. März 1860 verstorbenen Ministerialrathes und Baudirectors des Königs Otto von Griechenland, Eduard Gustav Schaubert, welcher nach der Befreiung Griechenlands von dem Türkenjoche das eingeäscherte Athen wieder erbaute, mit Hansen und Ross den Niketempel wieder aufrichtete und zwanzig Jahre hindurch ein einflussreicher Vermittler für die deutschen Archäologen in Athen war. Die Sammlung wurde mittelst Urkunde vom 13. Juli 1861 nebst vormundschaftlicher Ergänzung vom 14. September 1861 durch Vermittelung des Rittergutsbesitzers, Königlichen Justizrathes und Landrathes a. D., Herrn von Schaubert auf Obernigk bei Breslau, dem archäologischen Museum von den Erben geschenkt. Ein Verzeichniss sowie Nachrichten über die Fundörter waren nicht vorhanden, eine Anzahl von Stücken musste aus ihren Trümmern erst zusammengesucht und vorsichtig zusammengesetzt werden. Die Alterthümer stammen mit sehr geringen Ausnahmen aus Griechenland. Ein Neffe des verstorbenen Schaubert, Herr Otto Adolph Wilhelm Schaubert, theilte jedoch dem gegenwärtigen Director mit, dass sein Oheim bei seiner Rückkehr aus Griechenland Italien besucht und von hier Einiges mitgebracht habe. Dies scheint durch einige Vasen und römische Fabrikstempel bestätigt zu werden. Eben derselbe machte auch nach den Mittheilungen seines Oheims Angaben über die Fundörter einiger Stücke, die ihres Ortes erwähnt werden sollen. Diejenigen Gegenstände, welche sich in Schachteln befanden oder sonst in augenfälliger Weise von Schaubert geordnet waren, sind in diesem Zusammenhange belassen worden. Die aus dem Keller an das Licht hervorgezogenen, zum Theil recht werthvollen Gypsabgüsse sind schon im Vorausgehenden erwähnt worden, der Sammlung griechischer Münzen wird später gedacht

werden. Die Papiere, unter denen sich ein grosser Plan von Athen in einer Blechkapsel befindet, wahrscheinlich der von Welcker in Müllers Handbuch § 252, Anm. 3 erwähnte, sind nach vorgenommener Ausscheidung der blos persönlichen gleichfalls dem Museum als Geschenk übergeben worden. Der Plan von Athen steht in dem Münzkabinet, die Papiere (7 Mappen) liegen in dem Untersatze des zweiten Schaubertschen Schrankes in diesem Saale links vom Eingange.

A. Architektur-Stücke.

Sie befinden sich in dem Schranke rechts vom Eingange an der Hofseite:

1. Palmetten-Epithem. Unten Akanthusblätter mit Ranken, in der Mitte dem Anscheine nach eine kleine Blume, zu den Seiten zwei rosettenartige Blüthen, über welchen sich die Spitze erhob. Schadhaft, gebrannter Ziegel wie die folgenden Stücke.

2. Desgleichen, in der Mitte eine Rundung mit einem schwer erkennbaren Gegenstande (Kopf), darüber eine Traube, darunter schwer zu entziffern die Inschrift: ΜΙΚΙΩΝ.

3. Desgleichen, in der Mitte Athenakopf mit Helm, unten einige Spuren von Inschrift.

4. Desgleichen, Fragment, in der Mitte ein Athenakopf mit Helm.

5. Desgleichen mit geflügeltem, schlangenumwundenem Gorgohaupt.

6. Desgleichen, mit Pflanzenornamenten ohne Attribut, oben abgebrochen.

7. Desgleichen ohne Attribut.

8. Desgleichen, schadhaft, in der Mitte eine Traube.

Alle vorgenannten Epitheme gehören erst der Zeit nach Entwickelung des korinthischen Stiles an und sassen horizontal auf, mit geringen Unterschieden 26 Centim. hoch.

9. Löwenkopf mit anstossendem Sima.

10. Desgleichen ohne Sima.

11. Akanthusranke, Fragment.

12. Fragment mit verstümmeltem Silenskopf.

13. Kleiner Astragalos, Marmor.

14. Bandverzierung und Anthemien-Ornament, zwei Fragmente eines schwarzgefärbten Gefässes, flach eingedrückt.

Die folgenden Nummern beziehen sich auf die Anwendung der Polychromie in der Architektur. Mittheilungen darüber hatte Schaubert an Bötticher gemacht, Tekt. d. Hell. erste Ausgabe I, p. 88. Taf. 1. No. 8, α—λ. S. auch die zur Schaubertschen Sammlung gehörigen Abgüsse in diesem Saale No. 403—406.

15. Gebrannter Ziegel mit darauf gemaltem Geisblatt, Fragment. Grund gelblich, Bemalung schwarz, in der Mitte des Blattes Spuren von Roth.

16. Kalkstück ebenfalls mit Geisblatt, Grund blassgelb, die Vertiefung der Blätter schwarz, Mitte röthlichgelb.

17. Kalkstück von einem Karnies mit roth- und schwarzgemaltem, lesbischem Kymation.

18. Ziegelstück mit schwarzen und weissen Farbenspuren.

19. Eckstück mit Mäander und Anthemion, schwarz gemalt, als secundäre Farbe Roth angewandt.

20. Ein Stück von einem Karnies mit gelbem Ueberzuge. (In der ersten Auflage nicht genannt, an seiner Stelle „Kalkstück mit ausgesparten schwarzen Ornamenten", Verwechselung mit 18).

21. Fünf Stückchen Stukk mit rothem (karminartigem), verblasstem Ueberzuge. Kalk.

22. Ein Stückchen Stukk mit bläulich-grauem Ueberzuge. Ebenfalls Kalk.

23. Zwei Stückchen, das eine Kalk stark mit Kies gemischt, das andere Marmor, beide mit gelbem Ueberzuge. Dazu in einer kleinen Pappschachtel („Wiener Streichhölzer") einige Farbenreste vom Theseustempel, dem Parthenon und den Propyläen.

B. Gefässe.

Meist sehr klein mit Ausnahme einer weissgrundigen Lekythos, Darstellungen mit sehr geringen Ausnahmen geläufig, die Formen sind nach O. Jahns Tafelnummern angegeben, so weit sie bei ihm vorkommen, was öfters nicht der Fall. Wo das Maass unter 8 Centim. beträgt, ist es nicht bemerkt.

1. Schwarzfigurige.

1. Neun Gefässe, ursprünglich schwarz gefirnisst, ohne alles Bildwerk, zum Theil beschädigt und Firniss an manchen ganz erloschen.

a) zwei, J. 5, das eine mit neuem Fuss.
b) vier sehr kleine, in die beiden vorigen hineingelegt.
c) J. 61 mit geriefeltem Bauche, Form sehr schön. 18 Centim.
d) zwei, J. 5 und 81, mit Deckel, aber in strengerer Form, das erste mit einer rohen Inschrift, beide mit Kreisen bezogen.

2. Sechs kleine Lekythoi, J. 77, mit Ornamenten auf blassgelbem Grunde.

3. Fünf Gefässe mit phantastischen Thierfiguren auf blassgelbem Grunde, zum Theil sehr erloschen, das grösste bis zum Ausguss 16 Centim., davon zwei J. 9, eins J. 5, die beiden anderen mit Deckel und zwar das eine ein Giessgefäss, das andere oben und unten gleich breit, büchsenförmig.

4. Drei kleine Lekythoi, zum Theil Scherben, J. 77, mit hintereinander hergehenden Schildträgern auf blassgelbem Grunde.

5. Kleine Lekythos aus Aegina (nach der Angabe Welckers, welcher sie von dem Besitzer erhalten), J. 77, Herakles und die Hydra auf blassgelbem Grunde, unter den Vasen das unvergleichlich beste Stück, abgebildet und erläutert von Welcker, Alte Denkmäler III, 256—267 und von ihm als Kleinod der ältesten Kunstgeschichte bezeichnet. Die Zeichnung bei Welcker nicht genau, die Inschriften zum Theil falsch gelesen, die Bemerkungen über die Technik und die Erklärung im Einzelnen nicht ausreichend. S. die beigelegte Abhandlung: „Herakles und die Hydra. Gruss zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums der Universität Breslau am 3. August 1861 im Namen der archäol. Gesellschaft dargebracht von Cl. Konitzer, Studiosus der Philologie."

Die folgenden Darstellungen auf rothem Grunde:

6. Trümmer, ein gepanzerter Krieger mit Schild, vor ihm zwei Figuren mit Speer, gute Arbeit.

7. J. 7, zwischen den Henkeln grosse Arabeske, zu beiden Seiten Satyr mit Ithyphallos. 12 Centim.

8. J. 11, mit etwas schlankerem Fusse. Eine bekleidete Frau von einem nackten Manne verfolgt, über dessen rechten Arm ein chlamysartiges Gewand hängt.

9. Acht Lekythoi, J. 70. Die vier ersten 18 Centim., sehr flüchtige Arbeiten.

a) Dreifussraub. Herakles mit dem Dreifusse die Keule schwingend, hinter ihm Apollo den Ring des Dreifusses anfassend, zu beiden Seiten Artemis und Athena.

b) Drei mit einigen geringen Abweichungen, sogenannte „Himmelfahrt der Semele."

c) Zwei ohne Figuren mit Ornamenten: Kreisen, Mäander, Herzblätter u. s. w.

2. Rothfigurige.

1. Lekythos, J. 70, weibliche Figur. welche weggehend nach einem Grabmal sich umwendet, nach welchem sie die Rechte mit einer Patera hingerichtet hat, in der Linken ein Korb. 22 Centim.

2. J. 70, Ephebe im lebhaftesten Schritt, Hut nach der Linken herabgesunken, linker Arm, über welchem die Chlamys liegt, weit vorgestreckt, rechter Arm zurückgebogen, aber ohne Schwert.

3. Sechs sehr kleine Gefässe, annähernd J. 73 und 48: Geflügelte weibliche Figur, welche flieht (Oreithyia verfolgt von Boreas), — verhältnissmässig grosser weiblicher Kopf mit Kekryphalos nach rechts gewendet, unmittelbar vor ihm eine gewandete männliche Figur, hinter ihm zwei dergleichen. cf. Welcker Alt. Denkm. III, p. 201, Taf. XV, 1. Stark Heidelb. Jahrbücher 1856 No. 44, p. 697, 1871, p. 15. Gerhard gesamm. Abh. II, p. 169. Froehner, Mus. d. Fr. 1. Lief. Pl. 22 —, weiblicher Kopf mit Kekryphalos, — Vogel sitzend mit gehobenen Flügeln (Schwan), — Sphinx geflügelt, — Vogel mit Menschenkopf, Flügel gehoben.

4. Drei kleine Gefässe J. 73, ohne Bildwerk nur mit Kreisen und einem rohen Anthemion.

5. J. 60, jedoch schlanker, nackte Flügelfigur mit Korb, fliegend, ihr gegenüber sitzend auf einem jonischen Capitell gewandete Frau, das Haupt bekränzt, mit Korb, Fächer, Gefäss. 13 Centim.

6. J. 64, nackte Flügelfigur sitzend mit Kranz in der Linken. 12 Centim. bis zur Höhe des Henkels.

7. J. 57, aber kürzer und Henkel anders gestaltet. Gewandete Frau sitzend mit „scalae symbolum", Korb, Schmuckkette, Tänie, hinter ihr nackte Flügelfigur mit ähnlichen Attributen, aber ohne scala. 14 Centim.

8. J. 12, aber mit Deckel, auf welchem eine ganz ähnliche Darstellung wie auf dem vorhergehenden Gefässe.

9. J. 72, eine Frau mit Kranz in der Rechten und Zweig in der Linken nach einem vor ihr befindlichen Grabmal (?) hineilend, hinter ihr eine nackte Flügelfigur mit scala.

10. J. 61, aber mit dickerem Halse. In der Mitte Altar, rechts nackte Flügelfigur, in der Linken Korb, die Rechte nach dem Altar gerichtet, links ein Mann, Haupt bekränzt, in der Rechten ein Gefäss, in der Linken ein runder Gegenstand mit dem Bilde einer kleinen geflügelten Figur (Spiegelbild).

3. Gefässe mit weissem Grunde.

1. Grosse beschädigte Lekythos, 48 Cent., J. 70, aber mit höherem Halse und Henkel, welcher ebenso wie der Fuss schwarz gefirnisst ist, rothe, sehr flüchtige, aber graziöse Linienzeichnungen: Grabmal mit Palmettenaufsatz, links weibliche Figur mit den Händen einen Schwan haltend, nach dem Grabmal zugewendet, rechts (wo ein bedeutendes

Loch) Obertheil eines Mannes mit hohem, bezipfeltem Hute (böotische Mütze) einen Speer haltend, beide sitzend.

2. Kleinere (21 Centim.) beschädigte Lekythos mit schwarzbrauner Linienzeichnung, eiförmiges Grabmal mit rothen Bändern behangen, rechts eine Frau mit Alabastros in der Rechten und Opferkorb in der Linken.

Die Trümmer einer dritten, sehr beschädigten Lekythos, deren Bildspuren einen ähnlichen Gegenstand verriethen (aufgeführt in der ersten Auflage No. 155) sind bei der Translocation der Sammlung behufs des Umbaues des Museums verschwunden.

4. Lampen.

Zwei und zwanzig Stück kleine Lampen in den gewöhnlichen Formen, zum Theil mit Spuren von Russ:

1. Zwei schwarze mit rothen Figuren: Silen kriechend und Silen sitzend mit dem Schlauch, weibliche Flügelfigur schwebend, beide Hände vorstreckend.

2. mit Athenakopf und Bruststück.

3. sehr länglich, Mündung beschädigt, mit Bruststück des Dionysos, Gewand auf der linken Schulter mit einer Rosette zusammengeheftet, in der Rechten Pedum oder Thyrsos, über der linken Schulter eine Traube. Hörner der Stirne unverkennbar.

4. Mündung ganz abgestossen, Masken des Silen, Pan mit hohen Hörnern und eine dritte verwischte.

5. drei Stück mit den Bildern eines Delphins, Stieres und Stierkopfes.

6. zwei Stück, beide in der Mitte geriefelt, auf der Kehrseite beider ΑΡΙΣΤΙΩΝΟΣ.

7. die übrigen zwölf Stück ohne Attribute, einige mit Ornamenten, eine in der Gestalt eines Schafknöchels.

5. Vasen-Miscellaneen.

1. Fünf Alabastren ohne Bildwerk und ungefirnisst, zwei von Stein, der grösste 20 Centim.

2. Drei sehr kleine und schmale Alabastren, wovon das kleinste zerbrochen.

3. Gläsernes Rhyton. Nicht antik.

4. Drei ungefärbte Gefässe, darunter eine Schöpfkelle und eine Anzahl kleiner Bauchstücke von ungefärbten Gefässen, auf welchen sich

fragmentarische, nicht gemalte, sondern mit dem Fabrikstempel eingedrückte Inschriften befinden. — In der obersten Reihe des zweiten Schrankes links vom Eingange —

C. Terracotta-Figuren.

Sämmlich kleine Stücke mit Ausnahme der reliefartigen Aphrodite.

Zweite Reihe des zweiten Schrankes von oben gezählt:

1. Kleine sehr verwitterte Zeus-Hadesbüste (Serapis) mit Polos. 5½ Centim.

2. Elf Köpfchen von Frauen (das eine vielleicht eines Mannes) mit Kopfverhüllung.

3. Vier Köpfchen ohne Kopfverhüllung, ein grösseres, stark beschädigtes 10 Centim.

4. Zehn Köpfchen mit Gefässen.

5. Tragische Maske mit ὄγκος, Wangen roth, Bart und Haare schwarz, ebenso Auge, nicht frei modellirt, sondern aus einer Form gedrückt, mit Sprossrissen.

6. Komischer Kopf (kein Silen) mit entsetzlich langer Nase und breitem Munde.

7. Krone mit Eselskopf.

8. Siegel, Brustbild einer Pallas-Athena. — Mit diesem zusammen lag in Papier gewickelt:

8. Kleine Scherbe eines rothgefirnissten Gefässes: sitzende Figur, vor welcher sich ein Thier befindet.

Dritte Reihe des zweiten Schrankes.

9. Aphrodite (Persephone Pheresphatta) mit Kalathos und polosartigem Aufsatz, in der Rechten eine Taube, Oberleib unverhüllt; flach und reliefartig gebildet, Höhe 34 Centim., grösste Breite 18 Centim.

10. Desgleichen, sehr ähnlich, aber ohne Attribute. 17½ Centim.

11. Kopf einer Gaia (?), archaisch, reliefartig.

12. Gaia mit Polos sitzend gedacht, reliefartig.

13. Aphrodite mit Polos sitzend, in der vorgestreckten Rechten ein Apfel, in der gleichfalls vorgestreckten Linken ist wohl eine Taube ausgefallen.

14. Desgleichen kleiner.

15. Aphrodite mit Polos stehend, in der Rechten Taube, in der Linken Apfel, an den Schultern und sonst Spuren von rother Farbe.

16. Weibliche Figur auf einem Sessel mit Polster sitzend, Oberleib ohne Gewandung, Kopf, Arme und Füsse fehlen.

17. Demeter aufrecht stehend mit Fackel in der Rechten, Ferkel in der Linken, Füsse fehlen. Vortrefflicher Typus.

18. Demeter mit dem Obstkorbe in der Rechten, Mutterschwein zu Füssen, Relief.

19. Zertrümmerte, aber schon von Schaubert wieder zusammengesetzte Gruppe, eine kleine Figur in einem Wagen, welcher von einem Bocke gezogen wird, nebenher läuft ein Papposilen. An der Brust ist nicht zu unterscheiden, ob die Figur männlich oder weiblich, doch ist das Letztere wahrscheinlicher, sie trägt ein Gewand, welches die rechte Brust frei lässt. Nach der Erinnerung des Herrn Otto Schaubert am Fusse der Akropolis in Athen gefunden. Ἀφροδίτη πάνδημος? Bedeutende Farbenreste: Die nackten Theile des Weibes roth, das Gewand gelb, das Rad des Wagens schwarz, der Wagen roth, Gewand des Silen blau. Der am Kopf des Silen befindliche, dreifache Pinienzapfen sitzt sehr auffallend, befand sich aber hier schon bei der Uebergabe an das Museum, ebenso ein Silensgesicht auf der Rückseite, welches gar nicht hierher zu gehören scheint. Im Museum ist nur das Köpfchen des Weibes und ein Theil der Plinthe wieder angefügt worden. 17 Centim.

20. Leda mit hohem Kopfputz und Ohrgehängen hält in der Linken unter dem Gewande den Schwan und hebt die Rechte mit dem Gewande hoch empor, wie wenn sie sich verhüllen wolle. Dazugehörig ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln, von welchem etwas abgebrochen ist. Spuren von rother und blauer Farbe. Beides gut erhalten, von graziös-leichtem Stile.

21. Liegende männliche Figur mit beiden Händen ein Gefäss umfassend, zu Füssen, wie es scheint, ein Delphin, Wassergottheit.

22. Kleine weibliche Figur, Arme und Beine fehlen.

23. Amazone auf einem Ross, zerbrochen, aber alle Theile erhalten.

24. Säugende Mutter (nicht Γαῖα κουροτρόφος), rohe Arbeit mit interessantem Kopfputz.

25. Matrone mit Chiton poderes und Himation tief verhüllt, ähnlich der „jüngeren Vestalin“ in Dresden.

26. Torso einer männlichen Figur, rechts mit einem Loche am Rücken; schwarz gefirnisst, Lampenfigur. In der davorstehenden blauen Pappschachtel liegen einige dazugehörige Reste.

27. Sehr kleiner Torso eines Knaben mit bewegter Haltung der Arme.

28. Aeffchen auf einem kleinen Postamente sitzend, welches ein Epithem bildete und ausgebrochen ist.

29. Kleines Relief einer weiblichen (Porträt-) Figur mit Ohrgehänge und breitem Ampyx, oben zwei kleine Löcher zum Aufhängen.

30. Gliederpuppe, Arme und Beine durch Schnüre verbunden, auf dem Kopf ein Polos, unter welchem Haarflechten herabhängen.

D. Marmor.

Kein Stück geht über 14 Centim. hinaus.

1. Plinthe mit zwei darauf stehenden männlichen Füssen, zur Rechten Stumpf eines Baumes mit dem Ende einer Schlange, Rest einer Statuette, vielleicht eines Apollon. Interessant durch Spuren, welche auf metallene Bewaffnung hindeuten und durch die sehr erkennbaren Züge der Instrumente.

2. Statuette einer sitzenden matronalen Göttin mit Polos, in der Rechten eine Phiale, auf dem Schoosse ein unklarer Gegenstand (Schwein, Löwe?). Demeter? — Hiermit lagen zusammen:

3. Zwei Köpfe ägyptischer Gottheiten, Rumpf einer weiblichen ägyptischen Gottheit mit Hieroglyphen und sehr kleiner Rest zweier ausschreitender Beine einer ägyptischen Figur. Diese Aegyptiaca nicht von Marmor, sondern von Terracotta mit blauer Glasur. — Dabei lag ferner: Kleiner sitzender Hund ohne Kopf von schwarzem Marmor und kleiner sitzender Vogel, beschädigt, wahrscheinlich auch ägyptisch.

4. Kopf in der ersten Auflage als Aphrodite bezeichnet, unzweifelhaft ein Dionysos, stark geneigt, schwärmerischer Ausdruck, Bänder des Diadems zu den Seiten des Halses herabfallend.

5. Kleiner weiblicher Torso, stark verstümmelt, vielleicht einer Charis, ganz ähnlich No. 242 der Gypsabgüsse. Hüften sehr beschränkt, rechter Arm gehoben, linker gesenkt, zu einer Gruppe gehörig.

6. Kleiner Torso eines Knaben, Kopf nach oben und zur Seite gewandt. Die Richtung der Arme, von denen der eine vorgestreckte theilweise erhalten ist, scheint auf Eros als Bogenschützen hinzudeuten, aber Flügellöcher nicht vorhanden.

7. Silenskopf von serpentinähnlichem Marmor, sehr beschädigt.

8. Sammlung geschliffener Marmorstückchen aus neuer Zeit:

a) Sechs Stücke weisser Marmor, verschiedener parischer, hymettischer, pentelischer, ferner ein Marmorei und eine schon gebraucht gewesene gräulichweisse Marmorplatte.

b) Vier Stücke gräulich-schwarzer Marmor, worunter das eine Serpentin zu sein scheint, ein anderes von buchartiger Form grün- und weissgesprenkelt ist wahrscheinlich aus dem Peloponnes, wo zu Schauberts Zeit Brüche grünen Marmors entdeckt wurden. Auf einem dieser Stücke findet sich in der Mitte ein Porträt Schauberts in Wachs.

c Drei Stücke bräunlicher geäderter Marmor, das eine buchartig geschliffen, auf dem Rücken die Goldinschrift ΕΚ ΛΟΦΟΥ ΤΩΝ ΝΥΜΦΩΝ.

E. Bronze und anderes Metall.

1. Helm, nach Angabe des Herrn Otto Schaubert auf der Stätte des alten Mykenä aufgefunden, in der älteren, sogenannten korinthischen Form wie an den Pallasköpfen der korinthischen Münzen und auf schwarzfigurigen Vasen, mit unbeweglichen Backenschirmen und Nasenbügel, so dass der ganze Kopf von dem Helm umschlossen war. Die ehemalige Existenz eines Lophos beweisen eine Bruchstelle und drei Stiftlöcher.

2. Runder, flacher Teller ohne Fuss mit etwas erhobenem Rande und Schlangenhenkeln, ursprünglich vergoldet, nach Angabe des Herrn Otto Schaubert aus Delphi, schadhaft, Mass von einem Henkel zum andern 55½ Centim.

3. Zwei Striegeln, die kleinere fragmentarisch, die grössere in der älteren Form mit einer Handhabe, durch welche die Hand durchgesteckt werden kann.

4. Rundes Dreifüsschen mit Greifenfüssen, von welchem etwas abgebrochen ist.

5. Senkblei mit zwei Löchern oben und unten, in Gestalt einer kleinen Pyramide, ein anderes von Ziegelerde zur Vergleichung daneben gesetzt, rund, nach oben spitz zulaufend mit einem Loche, unten flach.

6. Kleines Siegel, Emblem nicht sicher erkennbar, vielleicht ein Pallaskopf.

7. Ein Stück stark verrostetes Eisen, oben eine Fläche, nach unten spitz zugehend wie ein kleiner Ambos zum Einsetzen in einen kleinen Holzstock. Antik?

8. Fünf Schleuderbleie, zwei mit Inschrift, das grössere: ΔΕΞΑΙ, auf der Rückseite Donnerkeil, daneben liegen drei Abgüsse von denselben.

9. Unbekannter Gegenstand mit Inschrift, daneben ein Abguss, vielleicht Schlüssel?

10. Desgleichen, rund, in der Mitte ein Loch, mit verloschener Inschrift.

11. Pfeilspitzen, nach der Angabe des Herrn Otto Schaubert auf dem Felde von Marathon gefunden:

a) vier breite, von denen zwei unten mit einem Haken zum Einschlagen in den Holzschaft versehen waren,

b) zwei breite mit Tüllen zum Aufsetzen bestimmt,

c) sechs dreikantige mit Tüllen in verschiedenen, sehr interessanten Formen.

d) Sechs Obsidianstückchen, Steinspitzen für die Pfeile.

Sie scheinen verschiedenen Völkern anzugehören, welche auf verschiedenen Stufen der Civilisation standen.

12. Kleine Lekythos ohne Bildwerk, schadhaft und mit Schmutz überzogen.

13. Zwei Astragalen, ein grösserer und ein kleinerer, jener mit der Inschrift ΔΙΟΣ.

14. Instrument mit einem dünnen Griffe und oben breiter Fläche.

15. Runder Handspiegel mit Griff ohne Bildwerk.

16. Desgleichen mit zerbrochenem Griffe ohne Bildwerk.

17. Sehr schöner, schwerer Spiegelhalter im archaischen Stile. Aphrodite das Gewand mit der Linken hebend, in der Rechten Granatblüthe, abgebrochen, daneben gelegt, am Obertheil zwei umgekehrte Flügelrosse (zwei wegen der Symmetrie, zwar ohne Medusa, aber mit Reminiscenz an den Mythus als Apotropaion.) Auch die Rückseite sehr sorgfältig durchgearbeitet.

18. Spiegelhalter späteren Stils in bekannter Weise: Aphrodite. Rechte, in welcher sie eine Taube hielt, abgebrochen.

19. Büchse mit Deckel, in welcher das folgende Relief lag, vielleicht Spiegelbüchse, aber fraglich, ob zugehörig.

20. Spiegelrelief: Zeus und Hera sitzend, jener mit der Linken diese an der rechten Handwurzel fassend (χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ), Gesichter ganz zerstört. Daneben gelegt: „Die Hochzeit des Zeus und der Hera. Relief der Schaubertschen Sammlung. Programm zum Winckelmannsfeste etc. von Richard Foerster. Breslau 1867“ mit nicht genügender Abbildung.

21. Drei reliefartige, kleine Götterbilder, wahrscheinlich ägyptisch, das kleinste, wie es scheint, mit einem Katzenkopfe.

22. Kopf mit phrygischer Mütze.

23. Silensköpfchen.

24. Zwei unbestimmbare Köpfchen.

25. Komische Maske mit hohlem Mund, dessen Unterlippe sehr stark hervortritt, Ausguss an einem Gefässe.

26. Triton archaisch.

27. Delphin.

28. Hahn.

29. Zwei Füchse, wie die vorausgehende No. wahrscheinlich Spielzeug von Kindern, denen dasselbe in das Grab mitgegeben.

30. Hund lagernd, mit einer Vorrichtung, durch welche ein Riegel durchgehen kann, von einem Schlosse.

31. Löwe unten mit einem tektonischen Ansatz, in welchem sich zwei Löcher befinden, ein Beschlag.

32. Zwei Stiere, ein grösserer und ein kleinerer.

33. Thierfuss zum Aufsetzen, von einem Hahn oder einer Sirene.

34. Beschlag (Henkel) oben mit einem Ring und zwei Stiftlöchern, unten mit einem ithyphallischen Silen, welcher die Beine hochhebt, in den Beinen gleichfalls zwei Stiftlöcher, auffallend stark mit Patina überzogen.

35. Ein Widderkopf mit Blei, derselbe in Gyps, beide Abgüsse von einem unbekannten Original.

36. In einer Schachtel Trümmer eines goldenen Ohrringes, der sich grösstentheils noch zusammensetzen liess, bei dem Transport wegen des Umbaus bis auf einen kleinen Rest verschwunden, die Goldplättchen sind nicht antik, sondern wahrscheinlich byzantinisch.

37. Eine Flügelfigur mit Schaale auf dem Kopfe, welche sie mit beiden hochgehobenen Armen anfasst, byzantinisch.

F. Geschnittene Steine, Abgüsse und Siegelabdrücke.

1. In einer runden Schachtel sieben Steine: ein Scarabäus, ein brauner durchsichtiger mit einem sehr schönen Euripideskopfe, ein grüner undurchsichtiger: Apollon mit gekreuzten Beinen stehend vor einer Säule, auf welche er seine Lyra lehnt, die Linke stützt er an die Seite, an welcher die Chlamys zum Vorschein kommt, zwei sehr kleine rothe mit bartlosen Köpfen von interessantem Haarputz, ein dritter noch kleinerer rother mit einem Insect, ein braunschwarzer Rauchtopas ohne Bildwerk.

2. In einer länglich flachen, blauen Pappschachtel sechsundvierzig Steine (Glas und unedle Steine), zwei ohne Bildwerk, die übrigen vertieft geschnitten von durchweg rohem Schnitte, zum Theil byzantinisch, türkisch und modern, sämmtlich durchbohrt und an einer Schnur halsbandartig aufgereiht. Bilder fast nur Thiere in vielfacher Wiederholung, Esel, Hirsch, Stier, Löwe, Flügelross und geflügelter Greif, Bock, zwei Fische, Scarabäen, einer mit einer ägyptischen Gottheit, Symbole wie Cymbeln, Andeutung eines Hauses mit Palmzweig und Schlange.

3. In dem Deckel einer Schachtel fünfzehn Steine, zum Theil mit Bildwerk, mehrere blau glasirt, wohl sämmtlich nicht antik.

4. In einer runden Schachtel zehn Abgüsse, einer von Wachs, sämmtlich von Münzen, dabei eine Bronzemünze.

5. In einer länglich flachen Schachtel eine Anzahl von Siegelabdrücken vertieft geschnittener Steine, meist mit Angabe der Steinart und eines griechischen Ortes, einige aus Neapel, mehrere byzantinisch.

G. Miscellaneen.

1. Kleines Elfenbeinrelief von flüchtiger Arbeit sehr später Zeit mit zwei orgiastisch bewegten Figuren ohne Attribute, einem Manne und einem Weibe, von denen das letztere nur halb sichtbar ist.

2. Roh gearbeiteter kleiner weiblicher Körper ohne Kopf mit angelegten Armen, von Knochen oder Elfenbein.

3. Vier längliche Instrumente: ein Maurerbleistift zum Linienziehen, zwei von Knochen unten löffelartig, ein drittes unbestimmten Zweckes gleichfalls von Knochen.

3. In einem offenen Papierchen einige Stückchen Cedernholz nach der Angabe des Herrn Otto Schaubert aus dem Schutte des Parthenon.

X. Originalien und Abgüsse der K. Sammlung germanisch-slavischer Grabalterthümer.

aus dieser Sammlung, welche Professor Büsching mit rastloser Thätigkeit zusammengebracht und catalogisirt hatte, bei der Uebergabe an den schlesischen Alterthumsverein (demnächst schlesisches „Provinzialmuseum"), unter dessen Verwaltung sich die Sammlung jetzt befindet, ausgeschieden und für das archäologische Museum zurückbehalten, einige andere kleine Antiken z. B. ein Satyr mit der Schelle sind jedoch in die Verwaltung jenes Vereins übergegangen. Sie befinden sich in dem Untersatze des ersten Schrankes der Schaubertschen Sammlung rechts vom Eingange und tragen die Nummern des Büschingschen Catalogs, wo auch die Fundörter (Italien, Rhein, Lüneburg, Ungarn) angegeben sind: Römische Krüge, Schaalen, Lampen, einige Gläser, Metallabgüsse von kleinen Bronzen, vier griechische Terracottenköpfe u. A.

ACHTER RAUM.

Münzkabinet.

Auch die Münzsammlung hat seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Cataloges eine vollständige Umgestaltung erfahren. Die alte Sammlung enthielt fast nur römische Münzen, durch die Erwerbung der Schaubertschen Münzsammlung ist eine ungleich werthvollere Abtheilung von griechischen Münzen hinzugetreten. Da beide Sammlungen sich niemals unter den Händen eines fachmässigen Numismatikers befunden hatten, so wurden sie mit Bewilligung des K. Ministeriums dem Director des Königlichen Münzkabinets in Berlin, Herrn Dr. Julius Friedländer übersandt, welcher sich mit bereitwilligster Freundlichkeit der Mühe unterzog, die Schaubertsche Sammlung zu catalogisiren und die alte Sammlung zu revidiren und wissenschaftlich zu constituiren. Derselbe schied im Ganzen 954 Stück als schlechte, unechte oder ungeeignete Exemplare aus, übersandte am 11. Mai 1868 den von seiner Hand geschriebenen Catalog der griechischen Münzen und schickte zugleich die alte Sammlung in Packetchen geordnet und mit Bestimmungszetteln versehen zurück. Erst hiermit besitzt die hiesige Universität eine wissenschaftlich wohl geordnete Münzsammlung und einen Catalog der griechischen Münzen von der ausgezeichnetsten numismatischen Autorität Deutschlands. Die hiesige Universität ist hierfür Herrn Director Friedländer zu bleibendem Danke verpflichtet.

Die Schaubertsche Sammlung soll nach dem Willen des K. Justizrathes und Landrathes von Schubert getrennt von der alten Sammlnng gehalten werden. Um die hieraus hervorgehenden Unzuträglichkeiten

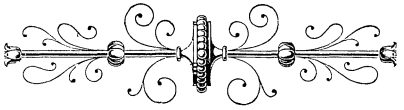
zu beseitigen, hat Herr Director Friedländer in dem Cataloge die Einrichtung getroffen, dass die griechischen Münzen der beiden Sammlungen einander gegenüberstehen. Der von Herrn Director Friedländer angefertigte Catalog ist sorgfältig copirt und ein neuer Catalog der römischen Münzen auf Grund der älteren Verzeichnisse mit Benutzung der von Herrn Friedländer gemachten Bemerkungen angefertigt worden. Das Nähere hierüber enthält das Vorwort zu dem „Catalog der Münzen. Inventare des archäologischen Museums etc. II.“

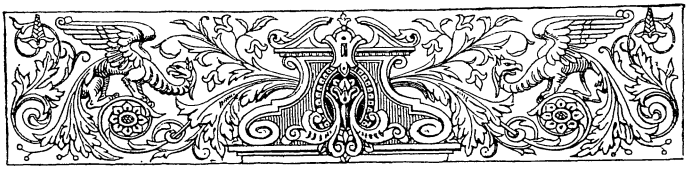
Das gegenwärtige Münzkabinet hat demnach drei Abtheilungen:

I. Schaubertsche Sammlung besonders griechischer Münzen in der linken Hälfte des grossen Münzschrankes.

II. Alte Sammlung besonders römischer Münzen in der rechten Hälfte des grossen Münzschrankes.

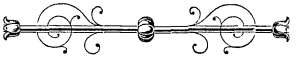
III. Mionnetsche Pastensammlung antiker Münzen in besonderem Schränkchen nebst gedrucktem Catalog, welcher in den untersten Schubkasten desselben gelegt ist: „Catalogue d'une collection d'empreintes en souffre des medailles grecques et romaines. Paris, l'an VIII.“ Die ausgestrichenen Zahlen dieses Cataloges zeigen die fehlenden Stücke an, die mit † bezeichneten die schadhaften. Die mit dem Cataloge correspondirenden Nummern sind auf die Pasten selbst beigeschrieben.





NEUNTER RAUM.

Der archäologische Bücher- und Bilder-Apparat hat am wenigsten gefördert werden können, da die vorhandenen Mittel möglichst auf die Vermehrung der Sammlung der Abgüsse und Münzen sowie auf die Neueinrichtung der Sammlungen concentrirt werden mussten. Sein Zweck kann nicht sein, eine grosse archäologische Bibliothek herzustellen, sondern die für die archäologischen Uebungen der Studirenden nothwendigen Hilfsmittel und zwar besonders diejenigen, welche zur Erklärung der Denkmäler dienen, in strenger Auswahl und wissenschaftlicher Ordnung darzubieten. Es ist daher zunächst mit Genehmigung des K. Ministeriums eine bedeutende Anzahl von ungeeigneten Büchern aus verschiedenen Fächern ausgeschieden worden, doch ist noch Manches zurückgeblieben, was desselben Schicksales würdig gewesen wäre; sodann ist eine Reihe von Bildwerken und Büchern für den oben erwähnten Zweck angeschafft worden, unter denen besonders die „Archäologischen Uebungsblätter“ von Prof. Brunn in München und die „Vorlegeblätter für archäologische Uebungen“ von Prof. Conze in Wien, sowie vergrösserte architektonische Zeichnungen und eine Anzahl musterhafter Monographieen über einzelne Denkmäler hervorzuheben sind. Die Theilnehmer an den archäologischen Uebungen und alle Studirenden, welche die Bücher und Bildwerke zu ernsten Studien benutzen wollen, haben mit Genehmigung des Directors freien Zutritt und können den Tag über an den hier aufgestellten Tischen arbeiten, auch steht ihnen der im Jahre 1871 neu angefertigte Catalog zur Disposition. „Catalog der Büchersammlung. Inventare etc. III.“



ÜBERSICHT
der
GYPSABGÜSSE
nach gegenständlichen Darstellungskreisen

namentlich für kunstmythologische Studien und archäologische Uebungen Das Nähere s. im Vorwort zu diesem Catalog. Aufführung des ganzen Details z. B. der Symbole, wie Fruchthorn u. s. w. oder der Waffen und anderer ähnlicher Gegenstände ist nicht beabsichtigt. Zur Vervollständigung sind die in dieser Beziehung ganz besonders wichtigen und nicht genug zu empfehlenden Sammlungen von Gemmen und Münzen, für welche besondere Cataloge vorliegen, (s. p. 111) und die Schaubertsche Sammlung (s. oben p. 114—127) herbeizuziehen. Für Gemälde, besonders Vasengemälde, steht die Büchersammlung des Museums zu Gebote. Bildwerke der K. Universitätsbibliothek entleiht auf besonderen Wunsch der Director und legt sie im Auditorium zur Benutzung auf, nach Hause mitgenommen dürfen dieselben nicht werden.

1. Götterversammlung 118. S. Tafeln an 104, viel bestritten.

2. Zeus 48. 220. 221. 222. 223. p. 111, VIIIc. Zeus-Hades und Zeus-Serapis 224. 225.

3. Hera und ihre Umgebung. Hera 119. 227. 228. 223. Hebe 118. Eilithyia 248.

4. Poseidon und sein Kreis. Poseidon 226. p. 112m. Tritonen 426. Nereiden 223. Flussgottheiten 115. 273.

5. Demeter 73. 118. 323, nicht sicher vertreten. S. dagegen Schaub. S. u. Gemmen. Gaia 44. Ihre Tochter Persephone s. unter No. 16.

6. Apollon und die Musen. Apollon 14. 50. 53. 54. 55. 56. 146. 147. 219. 229. 230. 231. 311. Die Musen 148. 149. 150. 153. 219. 327.

7. Artemis 52. 55. A. u. Leto 56. 57. 202. 232. 234. 300. 312. Hekate 325.

8. Hephaistos 60. 222.

9. Pallas Athena 12. 20. 44. 51. 59. 62. 97. 105. 299. 368. p. 112 k.

10. Ares 58. 64. 154. 155.

11. Aphrodite und ihr Kreis. Aphrodite 58. 63. 156—159. 210. 211. 217. 218. 235—239. 306. Eros 160. 307. Psyche 241. 356. Chariten 240. 242. Hermaphrodit 243. 244.

12. Hermes 55. 61. 245. 288. 324.

13. Hestia 72.

14. Dionysischer Kreis. Dionysos 65. 161—167. 172. 174. 175. 179. 246. 248. 256. 301. 313. 356. Satyrn und Silene 54. 55. 167. 171. 172. 174. 175. 249. 302. 304. 314. 351—353. 369—371. Marsyas 261. 262. Pan 259. 260. 305. 351 und 352. Bakchantin und Mänaden 55. 129. 172. 176. 250. 258. 270. Pyrrhichist 55. Ariadne 263. 264. Kentauren 49. 106. 107. 127. 362. Dionysischer Thiasos im Ganzen 172. 175. 178. 179 und 180. 356. 358.

15. Asklepios 265. 268. Hygieia 269. Telesphoros 267.

16. Hades 73. 224. 225. Persephone 73. 118. 324.

17. Moiren 270.

18. Horen 31. 65. 67.

19. Selene und Endymion 357.

20. Harpyien 30 (Seirenen?)

21. Medusa 12. 66. 271. An den Athenenstatuen.

22. Flora 272.

23. Land und Stadt 274—277.

24. Allegorisirende Gestalten. Nike 56. 57. 128. 130. 309. 315. Tyche 308. Horen 31. 65. 67. Arete, Mneme, Pistis, Sophia. Physis u. s. w. 119. Poiesis 219. 361. Eirene mit Plutos 132.

25. Fremde Götter 279. 280. Cybele und Attis 367. 366. Serapis 224. 225. Isis 278. 308. Abraxas-Steine und signa Panthea s. p. 113, IIh.

26. Heroen oder zu Heroen degradirte Götter. Herakles 11. 27. 54. 59. 77. 213. 214. 282. 283. 310 317. 365. 381. Omphale 284. 285. Hylas 297. Perseus 12. Theseus 114. Kekrops 44. Erichthonios 44. Triptolemos 73. Thauschwestern: Aglauros, Herse, Pandrosos 112. 113. 114. Narkissos 345. Meleager 286. 287. Pelops und Hippodameia 291. Dioskuren 118, 125 und 126. Helena 290. Agamemnon, Talthybios und Epeios 13. Iphigenia und trojanische Heroen 202. Achilleus 21. 154. Diomedes 187. Telamon 28. Ajas 22. Teukros 23. Laodamia 355. Aeneas 18. Laokoon 208. 209. Paris 17. 188. Odysseus 292. Niobe und die Niobiden 133—145. Amazonen 120. 127. 205. 293. 294. 316.

27. Porträts und historische Darstellungen. Homer 189. 219. 361. Aristion 42. Harmodios und Aristogeiton 46 und 47. Solon 196. Themistokles 123. Perikles 124. Sappho 190. Anakreon 191. Aeschylos 192. Sophokles 193. Euripides 194. Aesop 186. Herodot und Thukydides 195. Demosthenes 197. Aeschines 198. Sokrates 199. Plato 200. Alkibiades 201. Alexander 184. 185. Ptolemäus p 113, n. Berenike 320. Frauen aus Herculanum 321 und 322. Cicero 330. 331. Seneca 333. Kaiserliche Familien 212. 332. 334. 343—359. 360. p. 111 u. f. Antinous 324. 344—348. Knöchelspielerin 326. Gallier 204. 907. Perser 205. Trajanssäule 349. 350.

28. Cultushandlungen 30—41. 54. 55. 68—71. 73. 296. 324.

29. Agonen 118., gymnische 74. 75. 121. 122. 181. 182. 215. 216. 295. 296., hippische 43., musische 56. 57. Aufzüge 118. Karyatide 131. Symposien 13a. 240.

30. Landleben 356.

31. Genrebilder 146. 183. 297. 318. 319. 326. Hochzeit 354.

32. Grab- und Votivdenkmäler 30—41. 355—358. 382—397.

33. Thiere. Löwen 10. 30. 108. 118. 374—379 und A. zerstreut auf anderen Denkmälern.

Biblioteka Uniwersytecka
we Wrocławiu
397
Gabinet
Śląsko-Łużycki