

M i s c e l l e n .

Zur Denkmälertunde.

Der im Winter 1849 in Trastevere gefundene Lysippische Apoxyomenos hat eine Aufstellung erhalten, die seiner würdig ist, die ausgezeichnetste im ganzen Vaticanischen Museum. Denn er steht dem Eingang gegenüber an der Hinterwand des langen, prächtigen und schönen, an Kunstschätzen überreichen Braccio nuovo. Als eine vortreffliche, wenn gleich nicht ganz tadellose Nachbildung eines der berühmtesten Werke des Sikyonischen Erzbildners schließt sie sich an den Myronischen Diskobolos im Haus Massimi alle Colonne in manchem Betracht als das zweitwichtigste Werk in Rom aus den besten Zeiten der griechischen Kunst an; und sie hat vor diesem noch für uns den Vorzug, daß, während wir den Myron aus andern, auch sehr preiswürdigen Nachbildungen des Diskobolos würden beurtheilen können, sie zuerst Gelegenheit giebt, den Lysippischen Styl anschaulich einigermaßen kennen zu lernen. Wir sehen sie nun vor Augen die „Schlankheit der Lysippischen Proportionen, diese Schlankheit aller Glieder, woraus Leichtigkeit, Schnelligkeit, Geschmeidigkeit der Bewegung entspringt“, die *disinvoltura, portamento leggero, ma ben regolato, spontaneità con cui ogni parte del corpo ha raggiunta la specifica sua perfezione*, und was man sonst der Art sagen könnte. Das Wichtigste und worin sich auch die Meisterschaft der Nachbildung aus der Kaiserzeit erprobt, ist das dem geübteren Auge fühlbare, durch Worte nicht zu erklärende Geheimniß der Kunst. Wenn jenes Kunstgeheimniß großer Meister in dem dargestellten Moment einer bewegten Handlung zugleich den nächstfolgenden, den Uebergang aus dem einen in den andern gleichsam voraussehn zu lassen, sich nicht mit Worten ausschließen und

erklären läßt — anders als etwa durch Allgemeinheiten wie höchste Lebendigkeit, Wahrheit, Natur — so ist es eben so überraschend und wunderbar einer Figur in ruhigem Stande die Agilität, die in ihr liegt, anzusehn, nicht bloß den natürlichen Formen beobachtend nachzugehen, sondern auch das Leben, die Kraft und Kunst, welche die Gymnastik ihnen verliehen hat, ausgedrückt zu sehen, die man wie die Seele in diesem schönen Körper lebendig regsam zu fühlen glaubt.

Jetzt läßt sich bestimmter sagen, was ich zu Müllers Archäol. S. 129, 2 vermuthungsweise bemerkte, daß der Hercules im Capitol aus vergoldetem Erz Lyssippischen Styl verrathe. Nur muß ich den dort eingeflossenen Tadel zurücknehmen, in so fern er hauptsächlich aus der Haltung der Keule entsprang. Aber die Art, wie diese gleich einem Stöckchen in die Luft gehalten wird, entspringt nicht aus Affectation der Leichtigkeit und Kraft, sondern ist wohl motivirt. Die Aepfel in der Hand hat Herakles eben gepflückt, denn der umgewandte Hals zeigt an, daß er im Abgehen begriffen ist nach vollendeter That, und es spricht sich also in der leicht hingeschlenkerten Keule Siegesfreude aus. Dieß wird noch deutlicher durch die schöne, nur etwa dritthalb Fuß hohe Erzfigur (aus Byblos) im Britischen Museum (III Taf. 2 und Specimens II, 29), mit dem Hesperidenbaum hinter sich, an welchem die getödete Schlange hängt. Die Keule, wovon nur wenig erhalten ist, war nach unten gehalten, aber der Held steht siegesfroh und stolz, wie auch der Herausgeber bemerkt. Ich muß vermuthen, daß auch Platners auffallendes Urtheil über dieß höchst bedeutende Werk, dem er einen an einem Werke des Alterthums höchst auffallend manierirten Styl zuschreibt (Beschr. der Stadt Rom III, 1 S. 235), vorzüglich durch die nicht in ihrem wahren Zusammenhang gefasste Haltung der Keule veranlaßt worden ist. Denn obgleich die Statue, besonders im oberen Theil, von Fehlern nicht frei zu sprechen ist, so verdient sie doch nicht bloß durch die überraschende Leichtigkeit, sondern auch durch die ganze Ausführung großes Lob. Die durch die Schlankheit erreichte Leichtigkeit und Beweglichkeit thut der Kraft keinen Abbruch, weil diese in den Theilen, worin sie liegt, stark hervorgehoben ist: der Kopf ist klein nach dem Lyssippischen Grundsatz. Die

Composition selbst, wie ich jetzt vermuthen möchte, rührt wahrscheinlich von Eustippus her, dessen Heraklesstatuen zahlreich genug waren und in ihren Besonderheiten uns nur wenig bekannt sind. Diese Vermuthung gründet sich mit auf die große Anzahl der noch vorfindlichen Nachbildungen. Solche finden wir nicht bloß in Münzen von Berytos u. a., sondern auch in Marmor. Der berühmte Schwedische Bildhauer Fogelberg in Rom hat im Museum zu Neapel einen Torso (den ich dort mich nicht erinnere bemerkt zu haben, auch in den Beschreibungen des Museums nicht erwähnt finde) entdeckt und einen Abguß davon nehmen lassen, den man in seiner Werkstätte sieht; einen Marmortorso völlig übereinstimmend (die Wendung des Kopfes noch sichtbar) und besser als derselbe Theil in der vergoldeten Statue. Als freiere Nachbildungen in Rom sind mir sodann erschienen 1) die Statue im Palast Barberini über der ersten Abtheilung der großen Treppe, nach der leichten Haltung und jugendlichen Form und nach den Aepfeln in der Linken und der Haltung der Keule in der Rechten, gleich einem geschwungenen Stöckchen, die auf den Thron schräg zu ruhen kommt und als richtig gelten muß, selbst wenn sie neu hinzugesetzt wäre, da der rechte Arm, so weit er alt ist, ausgestreckt ist. 2) Die im Hof des Palastes Torlonia, die dritte links vom Eingang (in den Marmi di — Torlonia III tav. 32, Clarac pl. 790 n. 1970, wo die Capitolinische Statue, pl. 802 E n. 1969 B im Charakter durchaus verfehlt ist). In dieser beweisen der Styl und die Aepfel die Einerleiheit des Vorbilds, wengleich der rechte Arm ziemlich gerade herabhängt, so daß die Keule auf den Boden zu stehen kommt. 3) Eine im Hof des Palastes Giustiniani, vor der Treppe auf der linken Seite, die Keule schräg geschwungen wie ein Stöckchen, die Gestalt schlank und beweglich, das Gesicht jung und schön, die Schulter ganz bloß und die Löwenhaut als Chlamys tief und leicht über den Arm gehalten; die Aepfel fehlen nicht (Clarac pl. 794 n. 1969 A). Gegenüber steht eine ähnliche Statue, aber ein robuster, rauherer Hercules, die Löwenhaut über dem Kopf. 4) Eine in Villa Ludovisi, in der Vorhalle, links vom Eingang, die Keule leicht wie ein Stöckchen schräg gehalten, die auf einem Steine ruht, der Blick in die Ferne

gerichtet wie eines Wanderers, die Formen der Lysippischen Art. 5) In der Villa Albani sind unten in dem Zimmer mit der großen Vase mit den zwölf Arbeiten des Hercules drei Statuen desselben, wovon die eine, mittlerer Größe, handwerksmäßiger Arbeit, durch die Lysippische Schlankheit und die Aepfel in der Linken, noch an das Lysippische Vorbild erinnert, obgleich der Charakter des Moments verschwunden und die Keule aufgesetzt ist. Der Lysippische Charakter des Herakles fällt außerdem auf in dem der den kleinen Mars im Arm hält im runden Saal des Vaticanischen Museums: aber auch in zwei Statuen weiten Abstandes von dieser, in Villa Borghese, unter denen des Herculessaales. In beiden steht der Halbgott ruhig da, ziemlich schlank und leicht, mit der Linken auf die Keule gestützt und die Rechte an die Hüfte gesetzt in der einen, auf den Rücken gelegt in der andern. Der von Christodor erwähnte Herakles mit den Aepfeln mag leicht ein Lysippisches Original gewesen seyn. Aber über den Herakles hinaus wird man den Einfluß Lysipps leicht wahrnehmen oder wahrzunehmen glauben, im Vaticanischen Apollo, Meleager, in dem Mars Ludovisi u. s. w.

Die mit dem sogenannten *Germanicus*, einem Römer als Mercur, übereinkommende Statue in Villa Ludovisi ist sehr vorzüglich in ihrer Art *). Der restaurirte rechte Arm steht weiter ab als an jenem (der doch in der That den Arm und die Hand nicht so hält, als ob er rechnete, wie der *digitis computans* des *Cubulides*), doch ist die Geberde des Zuredens noch erhalten. Die linke Hand, die einen Beutel hält, ist angelegt wo sie aus der über den Arm fallenden Chlamys herausreicht; daß sie modern sey, ist höchstens zu vermuthen, nicht zu erkennen. An einem ähnlichen Mercur, der vor einigen Jahren von dem Bildhauer Wolff für Berlin restaurirt wurde, soll der Beutel an der linken Hand erhalten und die Naht im Leder kenntlich gewesen seyn. Dieselbe Composition aber, die auch in kleinen Bronzen vorkommt, findet sich auch im gro-

*) In der Abbildung aus Nassei in Müllers Denkm. II Taf. 29, 318 sind die Seiten vertauscht.

fen Saal des Palastes Colonna. Die Haltung der rechten Hand ist auch hier die der Pariser Statue, die linke aber hält drei Äpfel, am Zweig, denn der vordere ist mit Blättern umlegt. Die Hand war auch hier an der Chlamys, unter der sie ganz wie in den andern Wiederholungen hervorragt, abgebrochen, scheint aber ächt, theils weil im Marmor und in der Arbeit kein Grund ist daran zu zweifeln, theils auch weil einem Ergänzter dieß Merkmal nicht leicht einfallen konnte. Die Stütze selbst, auf welche die Chlamys über den Arm her herunterhängt, ist ungetrennt mit der Basis erhalten, die Hand im Fallen abgebrochen gewesen. Bei dieser Statue für sich allein muß man an Hermes denken, welcher vor Paris stehend ihm zuredete, die Venus zu wählen und zu dem Ende den Apfelzweig (der statt des Apfels nur eine Verschönerung seyn würde), wie er in alten Vasengemälden in verschiedener Weise, zum Theil plump drängend, ihn zu bestimmen sucht. Den Kopf der Figur genau zu untersuchen ist nicht leicht, da sie ganz schlechtes Licht hat. Jedenfalls Hermes von doppelter Bedeutung in derselben Composition. Dazu unter dieser Figur auch ein Römer dargestellt, dem die verschiedensten Namen gegeben worden sind. Hier bleibt mancherlei Aufklärung zu wünschen übrig.

Eines der hinsichtlich des Styls und der Zeit wichtigsten Werke, welche Rom bewahrt, möchte der so gut wie ganz übersehene, durch die Art seiner Aufstellung der Aufmerksamkeit entzogene Torso einer Amazone im Hof des Palastes Borghese seyn. Sie hielt, wie es scheint, in der rechten Faust den Zügel ihres Rosses noch fest, dem sie verwundet entsunken war, und! darauf ist ihr Blick gerichtet. Der linke Arm hängt herab, die untere Hälfte fehlt. Auf dieser Seite ist sichtbar, daß der Unterschenkel horizontale Lage hatte, sie also schon halb geschleift wurde, wie denn die Figur, bei der gewaltsamen, vorgelehnten Beugung nach vorn, zu stehen kaum fähig war. Der aufgerichtete und etwas zurückfallende Kopf ist behelmt, die schöne linke Brust bloß; ein Band das sich von der rechten Schulter unter dem linken Arm hinzieht, geht nur den Chiton an,

wie ein anderes um die Mitte des Leibes; von Waffen ist keine Spur erhalten. Das Gewand ist aufgeschürzt unter dem Band, so daß es über dieß wie ein Diploidion herabfällt. Die Falten höchst einfach, großartig. Eine ähnliche Gruppe wird sich in Relief oder Gemälde wiederfinden. Das Werk scheint nach dem hohen und kräftigen Styl und der einfach kühnen und doch höchst ausgesuchten Stellung Schule des Skopas zu verrathen.

Die herrliche Niobide im Museum Chiamonti, die vom heftigsten Sturm angeweht ist, wie das Gewand um die Beine, indem sie mit Gewalt gegen den Wind angeht, und die flatternden Theile des Peplos um die Brust hinlänglich zeigen, hat über dem Rücken ganz den hauchigen Bogen des Gewandes, wonach ich unter den Figuren im vorderen Giebelfelde des Parthenon Dreithyia vermuthet habe (N. Denkm. I. 84.).

Ein Kopf der Niobe, sehr mittelmäßig und dabei verdorben, ist im Palast des Duca Massimo a Traceti unter mehr als zwanzig antiken Büsten, die an den Treppen hinauf stehen, die unterste.

Ueber die berühmte Gruppe von Elektra und Orestes in Villa Ludovisi macht Heinrich Brunn in seiner Geschichte der Griechischen Künstler I S. 563—600 Bemerkungen, wonach dieß Werk des Menelaos, in Verbindung mit einem von dessen Meister Stephanos, eine gewisse neue Richtung, welche Pasiteles aus Großgriechenland, der Meister des Stephanos, der Kunst in Rom vor und noch in der Zeit des Augustus gegeben habe, erkennen lassen soll; eine Richtung, unterscheidbar von den gleichzeitigen Attikern sowohl als Kleinasien und mit keiner früheren in unmittelbarem Zusammenhange stehend, die der Kunst also eine wesentlich neue Bahn gebrochen habe. Diese Charakteristik ist innerlich zusammenhängend und wird bei Prüfung mancher einzelnen Werke im Auge zu behalten seyn. Die Zeit gab den verschiedensten Geschmacksbildungen Raum, wie am meisten an Horaz und Propertius in die Au-

gen fällt, von denen jener den alten Aeolischen Dichtern und der Attischen Bildung, dieser der Alexandrinischen vorzugsweise sich zu wandte. In der Kunst mußten ähnliche Verschiedenheiten innerhalb einer allgemeinen großen Gleichmäßigkeit der Grundsätze und Forderungen um so mehr hervortreten, als deren Meisterwerke und Vorbilder einen noch unmittelbareren und entschiedneren Eindruck durch das Auge und die leichtere Totalwirkung zu machen geeignet sind. Es scheint mir daher, obgleich ich die Erfindung der Gruppe dem Menelaos abzuspochen keinen Grund habe, doch eben so denkbar, daß sie einem älteren Werk vor der Rhodischen Schule nachgebildet sey und nur in der Ausführung diejenige Eigenthümlichkeit erhalten habe, welche Brunn fein eindringend herausfindet. Denn dem was er über die Erfindung oder die Composition sagt, kann ich nicht bestimmen. Er giebt dem Künstler, wenigstens zum Theil die Schuld, daß verschiedene Erklärungen vorgeschlagen worden sind, „in so fern er eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniß zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht habe.“ Mir dagegen scheint die gewöhnlich angenommene Benennung die einzig richtige, jede andre unberechtigt, nach jener aber der Augenblick auf das glücklichste ausgedrückt zu seyn. Mag die Bemerkung Winkelmanns (XI, 2, 33), „die Augen des Drestes seyen gleichsam voll von Thränen und die Augenlieder scheinen vom Weinen geschwollen, so wie an der Elektra, in deren Zügen aber zugleich die Freude sich mit Thränen vermische und die Liebe mit dem Kummer“, auf sich beruhen. Von seinem tiefen Verständniß aber der alten Kunst gilt mir die Entdeckung der in dieser Gruppe dargestellten Scene als ein schöner Beleg mehr. Man braucht nicht auf einzelne Worte des Sophokles und des Aeschylus zurückzugehn, obgleich gewiß am meisten durch die Bühne Elektra allgemein bekannt war, um zu verstehen, daß auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung naturgemäß die ruhigere Freude folgt, worin man des Glückes genießt, indem man sich fragt: bist du es wirklich? Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äußere

Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie in völlig verschiedner und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliehen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus. Mit der Ehrfurcht eines Sohns blickt Orestes auf die welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Nührung ist Beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Ueberlegenheit der Unterschied des Alters, nach dem hier angenommenen Verhältniß, sichtbar werde. Ein sicheres Kennzeichen für Elektra ist das abgeschchnittene Haar. Winkelmann erklärt diesen Umstand aus der Elektra des Sophokles, wo sie ihre Schwester heißt, statt der Gaben der Rhytämnestra, zu dem Grab Agamemnons lieber, was sie in ihrer Armuth schenken können, ihrer Locken Spigen (*βοστρυχων ἄκρας πόβας* 449) und ihren Gürtel hinzutragen. Eine so zufällig herbeigeführte Aeußerung konnte der Künstler, wenn sie ihm zufällig bekannt war, nicht als allgemein bekannt voraussetzen; auch ist eine solche Spende einiger Locken und das Abschneiden alles Haars zweierlei. In Polygnots Lescheningemälde war Aethra als Sklavin *ἐν χροῖ κευαομένη* (Panf. X, 25, 3.) Allein es ist bekannt, wie dieses Abschneiden auch ein Gebrauch der Trauer war (Weckers Charikles II S. 200, Nisch zur Odyssee IV, 195) und es hat daher alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß Elektra unter den Augen ihrer Mutter durch diesen ihrem Gefühl so sehr gemäßen Gebrauch zugleich ihrer wahren Gesinnung Ausdruck gab. Langes und dann nothwendig schön aufgestecktes und geordnetes Haar hätte ihr, in Verbindung mit der voll und anmuthig gehaltenen Bekleidung, das Ansehn einer Fürstin gegeben: durch das kurz abgeschchnittne Haar wird sie zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen Elektra. Durch die noch kaum aus dem Knabenalter geschrittne Jugend des Orestes wird zugleich das fast mütterliche Verhältniß der Schwester zu ihm und seine schon im Knaben mannhafte Entschließung und Kühnheit hervorgehoben, und wenn solchen Gedanken zu Liebe die historische Wahrscheinlichkeit ein wenig verletzt seyn sollte, so scheint gerade diese künstlerische Freiheit einer Idee zu

Gefallen für eine ältere Erfindung zu sprechen. Denkt man eine von Telemachos Abschied nehmende Penelope oder an Acthira und Thefeus, so wüßte ich weder für die unausgewachsene Figur des angeblichen Sohns noch für das abgeschnittne Haar einen irgend haltbaren Grund zu finden: und wenn schon durch diese Aeufferlichkeiten jene Personen ausgeschlossen sind, so paßt auf sie eben so wenig der in der That äußerst glückliche Ausdruck eines Wiedererkennens. Unter diesem Gesichtspunkt eben so sehr als unter dem der Modellirung und des Meißels, im Ganzen betrachtet, erscheint das Werk als das bedeutendste aus der Augustischen Zeit.

Einem Urtheil Heinrich Brunn's will ich nicht zufällig widersprochen haben, ohne recht absichtlich die Freude auszudrücken, die mir sein gediegenes Buch macht. Wenn man die gelehrte Schriftstellerei sich gern in zwei, mehr oder weniger abgestufte und in einander übergehende Arten abtheilt, Gelehrte die vor Allem an die Sache und solche die vor Allem an sich denken, so kann Niemanden zweifelhaft sein, auf welche Seite sich der Verfasser dieser gewissenhaften, sorgsam geprüften, einsichtsvollen und fruchtbaren Zusammenstellungen und Untersuchungen gestellt hat.

Die unter dem Namen *Hecuba* seit Winkelmann noch jetzt im Capitolinischen Museum aufgeführte Statue stellt nichts Anders dar als ein leidendes Weib aus dem niedern Volk auf der Strafe, das vielleicht zu einer andern Figur in Bezug stand oder nach einer bestimmten anebotenartigen Scene gebildet ist. Ich hatte dieß keineswegs unbedeutende Werk in meinen *A. Denkm.* I S. 251 Not. eine unwillig klagende Barbarenfürstin genannt, verführt durch eine ziemlich ähnliche, die sich auf einem Sarkophag desselben Museums findet. Dieß war um einer sehr ungeschickten Auffassung zu begegnen, wonach sie als Amme zu den Töchtern der Niobe gehören sollte, wie sie auch in dem Capit. Mus. von Lorenzo Rê (oder Uibby) für eine Amme genommen ist. Mehrere Jahre vorher hatte ich mir in Rom aufgezeichnet (23. Jan. 1843): „Die sogenannte *Hecuba* ist eben so wohl zum genre gehörig wie die *Atte*, sitzend mit dem

großen bekränzten Weingefäß auf dem Schooße, das sie eben angelegt gehabt hat und noch festig davon ist“. So urtheilt man oft richtiger Angesichts eines Werkes selbst als nach der Erinnerung; denn für richtig muß ich dieß, was ich im Jahr 1849 vergessen hatte, nach dem wiederholten gleichen Eindruck halten. Daß das erwähnte Seitenstück der sogenannten Hecuba in demselben Museum, in der Gallerie eine freie Nachbildung der anus ebria von dem Erzbildner Myron seyn möge, vermuthete schon Visconti M. Piocl. VII tav. 24. Die Gattung, die man genre nennt, hat nach den einzelnsten Vorgängern in der guten Zeit der Kunst in der späteren sich nach und nach auch im Marmor gar sehr ausgebreitet, besonders in Großgriechenland, wie man zunächst im Museum von Neapel gewahr wird. Für eine Barbarenfürstin, nicht bloß für eine Amme im Königshaus, ist jenes Weib viel zu jämmerlich, zu häßlich in Gesicht, Brüsten, Stellung. Dieß stellt sich anders dar wenn man es als charakteristisch und absichtlich nimmt. G. Meyer urtheilt (zu Winkelmanns Werken VII S. 269), „die Statue sey zwar nicht von vorzüglicher Arbeit, aber ihre Geberde sey gut, lebhaft und geistreich; auch der Kopf habe viel Ausdruck: doch wäre es nicht unmöglich daß derselbe von einem wackern Meister des sechszehnten Jahrhunderts herrührte“. Dieser Verdacht fällt weg sobald man erwägt, wie sehr gerade der individuelle und scharfe Ausdruck in der Aufgabe lag. Die Alte beugt den Körper nach der einen Seite und schaut nach der andern mit dem Gesicht empor, schreiend oder nach oben hinauf scheltend, wie der geöffnete Mund, „als wollte sie ein lautes Geschrei erheben“, anzeigt. Auch das Tuch das sie über den Kopf gelegt trägt, hat etwas Wüßtes, Gemeines, und Winkelmann begreift mit Unrecht diese Kopfbedeckung unter die Art Hauben, welche betagten Weibern überhaupt, wie den Ammen, gegeben zu werden pflege (VI, 2, 3.). Man vergleiche z. B. die Amme an dem Niobidensarkophag Mon. ined. 89: eine Haube trägt diese, aber nicht ein Kopftuch; dieß hat die knieende Alte in Neapels Ant. Bildw. von Gerhard und Panofka S. 132 f. Ganz ähnlich der sogenannten Hecuba ist ein kleiner weiblicher Kopf in Villa Albani, in dem Zimmer worin jetzt der Aesop steht, mit off-

nem Mund und starken Falten des Halses und mit einem über den Kopf gelegten Tuch.

Das kleine Mädchen in demselben Museum, das eine Taube in seinem Busen hält, die es vor einer von unten nach ihr schnappenden Schlange schützt, und welches die Unschuld genannt wird (Bottari Mus. Capit. I, 63), stellt vielmehr nur eine der Belustigungen von Kindern mit Thieren vor, die wir in verschiedenen Gruppen, von Athen her, so naiv und schön dargestellt sehen. Die Schlange ist nemlich als eine der zahmen Hauschlangen zu denken, die man hielt, wie ich in meinen A. Denkw. II S. 264—66 nachwies. Denn wäre sie dieß nicht, so würde das Mädchen erschrocken seyn und seinen Vogel nicht so behaglich an sich halten. So aber neckt es vielmehr die Schlange, die mit dem Vogel zu spielen gewohnt war: wie man es zwischen je zwei andern Thieren in ausgesuchter Weise vorgestellt sieht.

Der sogenannte Capitolinische Antinous ist unbedenklich als ein Narcissus zu verstehn. Unläugbar ist es, daß das Bild, wenn die Neigung des Hauptes, bei einer übrigens ruhig hinstehenden Figur, nicht irgend etwas Bestimmtes sagen sollte, von dem Vorwurf des Gefüchten oder Seltsamen in der Haltung nicht freizusprechen wäre. Da Levezow den Antinous als Narcissus angenommen hatte, diese Art aber von Erhebung, Vergötterung oder Heroisirung nicht denkbar ist und zwischen jener historischen und dieser allegorischen Person mehr als ein Widerspruch besteht, so suchte ich ehemals aus der Sage von dem Tode des Antinous den Charakter der Statue zu erklären (in dem Verz. der hiesigen Gypsabgüsse Nr. 51 (15).) Als ich unlängst vor dem Original selbst stehend den Eindruck eines Narcissus erhielt, erinnerte ich mich Levezows nicht und ich ersehe jetzt erst aus der Beschreibung der Stadt Rom von Platner u. A. III, 1 S. 251 f., daß auch Andre in dem schönen Gesicht die Aehnlichkeit mit Antinous nicht haben finden können. Auf diesen scheint man verfallen zu seyn weil das Werk in der Villa Hadriani gefunden worden ist. Aber von dort gerade ist ein An-

tinous, der nicht entschieden dem Antinous gleiche, am wenigsten zu erwarten. Er gleicht ihm aber vielmehr gar nicht; Levezow hat sich, indem er in Zügen und Körperformen Aehnlichkeiten mit Antinous aufzuweisen suchte, vollständig getäuscht (Antinous S. 58—60. 132). Wir haben nicht ein idealisirtes Porträt vor uns, sondern ein Ideal so zu sagen, ein Musterbild des schönen, lieblichen Jungen der aller Jugend gefährlich ist, den Kopf bedeckt mit einer reizenden Fülle der geschmeidigsten Locken, die eben so sehr von dem dichten krausen Haar eines Heros, eines Hercules, als von den schlichten Haaren des Antinous verschieden sind. Das schöne Gesicht das so viele Andere verwirrt hatte, drückt Gefühl aus; man muß dieß in der Nähe sehn um den ganzen Werth einer Charakteristik zu erkennen, die mehr als alles Andre das Werk zu einem der wichtigsten seiner Zeit macht.

Aus den schönen Gemälden die den Narcissus darstellen, wissen wir wie die alten Künstler gewetteifert haben, seine Liebe in Abstufungen und in großer Verschiedenheit des Ausdrucks darzustellen; man kann davon aus der zu den Terniteschen Wandgemälden X (VII), 25 angestellten Vergleichung sich leicht überzeugen. Angenehm ist es daher nun auch in Marmor mit dem Narcissus des Capitols den des Vatican, der einen andern Moment oder eine ganz verschiedene Seelenstimmung ausdrückt, zusammenzustellen. Visconti ist eifrigst bemüht, diese Statue, die vorher immer Narcissus genannt worden war, als einen Adonis zu erklären, der im Schrecken über die ihm vom Eber beigebrachte Wunde außer sich gerathe (Mus. Pio-clem. II, 31). Was er von einem antiken Narcissus fodert, „tiefe und stumme Beschauung, ein gewisses Sichgehenlassen in allen Gliedern, wie wenn seine Seele in seine Blicke und ihre gespannte Aufmerksamkeit übergegangen wäre, wie etwa in den Hercul. Gem. V, 28. 29“, das ungefähr drückt der Capitolinische aus, der „mit etwas gesenktem, rechts gewandtem Haupt, in einer in sich gefehrten Gemüthsverfassung“, einer stillen, leicht und leise fesselnden Liebessonne sich zu überlassen scheint. Was wir in diesem Ton im Gemälde dargestellt sehen, das geziemte es dem Bildhauer zu noch größerer Ruhe und Zurückhaltung im Ausdruck zu ermäßigen. Dar-

aus aber folgt nicht, daß nicht ein anderer, eben so guter Meister den Narcissus könne dargestellt haben in der plötzlichen Ergriffenheit, welche der Vaticanische, auch er noch immer sehr gehalten, ausdrückt. Aber Visconti war, wie Andre durch den Namen Antinous, geküßelt durch eine Wunde am rechten Schenkel. Hätte er die beiden Personen, Abonis und Narcissus, in den so verschiedenen Situationen, mit aller Unbefangenheit unter einander verglichen, so würde er die Wunde für einen falschen Zusatz nach einer irrigen Vorstellung erklären haben: dieß um so mehr als nach seinem eignen feinen Gefühl die Figur als eine der ausdrucksvollsten von allen auf uns gekommenen ist, also auch richtig gedacht seyn und den Moment auf das unzweideutigste aussprechen muß. Sie thut dieß durch die Bewegung der Arme und den Ausdruck des Gesichts so geschickt, daß das Bild des staunend und entzückt vor dem Bild in der Quelle dastehenden Jünglings gar nicht zu verkennen ist und vor unsern Blicken sich zu beleben scheint. Visconti bemerkt selbst „bei der Wunde einige Spuren einer andern Arbeit“; und Gerhard möchte der älteren Benennung den Vorzug geben, da die Bewegung für einen Verwundeten nicht passend scheine, aber auch weil „die Wunde durch den Einschnitt des Marmors ohne die sonst gewöhnliche Andeutung von Blutstrahlen nicht gesichert“ sey (Beschr. der Stadt Rom II, 2 S. 172). Ihm stimmt D. Zahn bei *Annali d. J. XVII, 348*). Uebrigens sprach auch Hirt in den *Horen 1797 X, 22* von einem im rechten Schenkel verwundeten Abonis: „Er steht noch, aber in dem starren Blick, im Sträuben des Haars und in dem geöffneten Munde sieht man, daß die Sinne ihm entschwinden“. Die Lania um das Haar ist dem Narcissus sehr wohl angemessen. Nach Art der Modernen gesteigert und übertrieben, vielleicht nicht ohne Rücksicht auf die jetzt Vaticanische Statue, ist Narcissus dargestellt in einer in ihrer Art nicht geringzuschätzenden Erzstatue, welche jetzt in Villa Borghese in dem oberen Raum des Casino aufgestellt ist.

Im Museum Chiaramonti stellt eine kleine Gruppe, die dort irrig für Perseus genommen wird (Nr. 655), den Narcissus dar, dessen Spiegelbild unten auf dem Marmor erhalten ist. Dasselbe ist an einem Sarkophag neben der Thüre der Vaticanbiblio-

thet an beiden Enden vorgestellt. Hieraus ergibt sich, daß die Gruppe falsch restaurirt ist. Aus der Nymphe und dem Amor, aus der ganzen Composition ist zu schließen, daß sie von der Malerei entlehnt ist.

Eine Porträtfigur als streng bekleidete Venus im archaischen Styl im Casino der Villa Borghese (im Saal des Fauns) verräth, wie sehr dieser Styl unter und seit Hadrian sich ausgebreitet und beliebt gemacht hatte. Von dieser durch mancherlei Monumente zu begründenden Ueberzeugung ausgehend, wird man den Charakter mehrerer der bekanntesten hieratischen Reliefs und ihrer einzelnen Figuren künftig noch schärfer und richtiger zu beurtheilen haben. So ist z. B. an dem Capitolinischen Puteal mit den zwölf Göttern das Gesicht der Here ganz anders, als es H. Meyer mit großem Fleiß gezeichnet hat, weit plumper und weniger bedeutend, die Affectation in Gang und Haltung mehrerer Figuren von der natürlichen Steifigkeit alter Zeit sehr verschieden, mehr als ein Attribut unschicklich behandelt, wie der Dreizack des Poseidon, die Keule des Herakles.

Von der Composition der bekannten Venus in Syrakus findet sich eine Wiederholung im Kleinen im Vatican, ehe man zum Braccio nuovo kommt, und nach Aussage des Bildhauers Meyer, welcher mit einer Copie des Werks für den König von Würtemberg beschäftigt ist, noch eine andre in Rom. Die Hand des rechten Arms, welcher von nicht weit unter der Schulter an fehlt, reicht nach der Brust. Das Gewand, das hinten von der Mitte des Leibes an abfällt und vorn mit der Linken zusammengehalten wird, ist fast muschelartig, das Ganze malerisch. In der Ausführung ist Ungleichheit zu bemerken; so sind Kniee und Füße genau nach Modell gearbeitet und daher sehr absteckend von der Capitolinischen sowohl als der Mediceischen Venus.

In der Gallerie Corsini befindet sich eine kleine, etwa andert-halb Fuß hohe Gruppe, die, wie es scheint, wenig bekannt ist, Milon

von Kroton, der einen gewaltigen Stier aufgeladen hat. Das Werkchen, das wohl erhalten und von guter Arbeit ist, soll mit dem Etrurischen Stuhl, woran ein Menschenopfer dargestellt ist, und mehreren der dort befindlichen Büsten bei dem Bau der Capelle Corsini in der Laterankirche ausgegraben worden seyn.

In der Mitte eines großen Saals der erweiterten Gallerie Doria ist jetzt der im Jahr 1849 ausgegrabene Centaur aufgestellt, der mit den bekannten des Aristes und Papias im Capitol übereinstimmt. Das Gesicht ist aus Satyr und einem philisterhaft bäuerlichen Charakter gemischt. Das Pferd ist aus schwarzgrauem, der halbe menschliche Körper und der Schweif des Pferdes aus dem bekannten rothen Marmor. Auch jetzt noch findet vermuthlich bei Manchen solche grelle Buntheit Gefallen, die doch eigentlich so sehr wie irgend etwas den Mangel des Kunstsinns unter den Römern verräth. Wer den Saal des Museums in Neapel, worin solche buntschekig aus verschiedenfarbigen Marmorn zusammengesetzte Werke zusammengehäuft sind, gesehen hat ohne den Eindruck des Widerwärtigen zu erfahren, der wird nicht leicht je aufhören, das sinnlos Neue und das Auffallende mit künstlerischer Erfindung zu verwechseln. Wenn die treffliche Composition des Aristes und Papias in der Wiederholung in Villa Borghese reiner oder freier von aller Manier und Ueberladung erscheint, so steht dagegen auch in der Arbeit die durch die Buntheit entstellte nach.

Von einer andern sehr weit reichenden Art der Geschmacklosigkeit in der Composition selbst, die entstehen mußte, weil durch die unendliche Mannigfaltigkeit der Erfindungen innerhalb bestimmter Gränzen neue gute sehr schwer gemacht waren und daher dürftigere Köpfe zum Barocken und Gezwungenen gleichsam gezwungen wurden, bietet ein Werk dar, das an einer der Treppen des Palastes Giustiniani aufgestellt ist. Eine geflügelte Sphinx in vollem Lauf, faßt mit den Vorderklauen den Kopf eines bärtigen Alten, der das Maul maskenartig aufreißt im Schreien der Verzweiflung.

An der für Aeschylus gehaltenen Büste im Museum des Capitols senkt sich die Stirnhaut auffallend über die innern Augenwinkel herab, und die Furche über der Nasenwurzel, welche gespanntes Denken oder Aufmerken ausdrückt, wird durch die beiden Wulste in die sich die Stirnhaut gerade in dieser Mitte sondert, und die sie einschließen, noch merklicher und bezeichnender als das Runzeln des Stirnmuskels für sich allein. Dieser Zug ist so ungewöhnlich, daß es wohl der Mühe werth ist zu bemerken, wie dasselbe sich auch an dem schönen Kopf des Sokrates in Villa Albani, oben in dem Zimmer rechts vom Saale, wiederfindet, bei im Ganzen so verschiedenem geistigem Charakter. Genau so ist dieser physiognomische Zug schwerlich der Natur entlehnt, sondern ein wirklich vorkommender Zug ist zu einer technischen Formel von großer Wirkung gesteigert.

Die Statue des Sophokles im Lateran erscheint herrlicher bei jedem neuen Widersehn, geistiger, edler im Gesichtsausdruck, bei der größten Naturwahrheit. Die Höhe der Aufstellung ist gerade die rechte und einen großen Unterschied macht das gute und das noch bessere einfallende Licht. Wenn die Vermuthung gegründet ist, daß Sophokles als der Sieger über die beiden andern großen Dichter der alten Tragödie dargestellt werden sollte, so entspricht dieser Absicht sehr wohl der natürlich triumphirende oder doch froh bewusste Ausdruck, der sich in dem Auftreten und in der Haltung des linken Arms zu erkennen giebt.

An der schönen Erzbüste des Sophokles in Florenz, angeführt in meinen *N. Denkm.* I S. 459, ist die Spur deutlich, wo die Länia, die von anderm Metall gewesen ist, aufgelegt hat. Ein Kopf des Sophokles findet sich auch in Villa Albani, in der äußern Gallerie des Halbrunds, gegen die Mitte, nach Gesicht und Bart unverkennbar, auch nicht ohne die Länia; oberflächliche ausdruckslose Arbeit. Eigen, daß dieser Kopf hier Solon genannt wird (*Erma con strosio credulo di Solone*, n. 454 der *Indicaz.*), so wie der als Solon von Visconti auch edirte Sophokles in Florenz, welcher die falsche Inschrift trägt *Σόλων ἑρωμοθέτης*. Dagen muß ich die

§. 459 von mir gebilligte Vermuthung, daß die Büste im Saal der Musen des Vaticanus mit der Erzbüste des Sophokles im höchsten Alter im Britischen Museum übereinstimme, jetzt sehr bezweifeln. Freilich ist eben so schwer Homer anzuerkennen, dessen Name dieser Herme in dem Museo Pio-Clementino, Roma 1846 (von Visconti dem Neffen) p. 132 n. 196 gegeben wird.

Hinsichtlich des Euripides im Palast Corsini in Rom ist zu berichtigen, was in den A. Denkm. S. 484 Note 3 bemerkt ist: „nicht von den schlechtesten“. Denn der Ausdruck ist nicht fein; der Kopf gehört zu der Waare, woraus man schließen darf, wie gemein der Gebrauch solcher Büsten gewesen sey. Der Kopf ist am Hals abgebrochen, die Büste neu; außer der Nase ist über dem rechten Auge und hier und da im Haar ausgeflückt.

Ein Basrelief in der Sala Borgia bei der Vaticanbibliothek, das irgendwo als Neoptolemos und Thyse gedeutet worden ist, scheint vorzustellen Paris im Schiff zur Abfahrt und Helena, die ihm zu folgen bereit ist, indem sie auf das Schiff zuschreitet. Hinter diesem ist nur noch ein Alter, vielleicht Aeneas. So wie die Composition nur dürftig, so sind auch die Figuren in der Ausföhrung weder fein noch ausdrucksvoll, Helena sehr alterthümlich und nicht reizend.

Das in den Monumenten des archäologischen Instituts III, 39 abgebildete und in Gerhards Archäologischer Zeitung 1852 S. 504 —6 der Denkm. n. Forsch. anders als dort erklärte kleine Basrelief befindet sich noch immer in Rom, in D. Emil Brauns Händen. Dort untersuchte ich im vorigen Winter die Figur, von deren Ohren es abhängt, ob die eine oder die andre der von mir vorgeschlagenen Erklärungen einer schön erfundenen Composition, von sonst nirgends vorkommendem Inhalt, zu wählen sey, gemeinschaftlich mit dem Be-

figer. Es bedurfte keiner langen Untersuchung: denn es ist klar und entschieden, daß der vollkommen wohl erhaltene Kopf ohne eine Spur noch Schein von Satyrohren ist, so daß die Figur nur darum für die eines Satyrs genommen werden konnte, weil sie nach der vorgefaßten Meinung über die ganze Vorstellung freilich ein Satyr seyn mußte. Auch der durchaus wohl erhaltene und völlig sichtbare Rücken ist nicht der eines Satyrs. So fällt also die nur auf den Fall, daß gegen meine Vermuthung dennoch ein Satyr vorgestellt wäre, hinzugefügte „etwas verwickeltere Erklärung“, welche die Scene in das ideelle Gebiet des Satyrlebens versetzt, einfach hinweg. Wir erblicken demnach zwischen seinem Silen und einem aufwartenden Satyr sitzend Dionysos, welchem ein Landmann sein neugeborenes Knäbchen auf den Schoos legt, damit es im Heiligthum zum Hierodulen aufgeflegt werde. In der Villa Borghese ist in der Sala del Fauno ein sitzender Bacchus in großer Figur, neben welchem zu seiner linken Seite auf einem Postament eine kleine weibliche ganz bekleidete Figur steht, welcher der Gott die linke Hand auf die Schulter legt, während ihre rechte auf seinem Schooße ruht. In der *Indicazione delle opere antiche di scoltura esistenti nel primo piano del palazzo della Villa Borghese (von Canina)* ist dieß Werk sehr undeutlich so beschrieben: Gruppo di Libero sedente e Libera, collocato (wohl collocata) sopra base che pare sia destinata a ricevere una iscrizione: rappresentanza assai singolare e considerevole. Ein mit den Römischen Sculpturen vertrauterer Archäolog nahm unter besondrer Erklärung die kleine Figur für ein Kind, wozu ihn wohl nur deren ausdrucksloses Gesicht veranlassen konnte: denn von einem Kind hat sie nichts und untergeordnete Figuren, die nur eine besondere Beziehung der Hauptperson anzudeuten bestimmt sind, verkleinert gebildet, gehören zu dem Gewöhnlichsten. Mir kam der Gedanke, daß eine Hierodule gemeint sey, gegen welche der Gott als ihr Patron sich gnädig und freundlich bezeige, wie gegen das in dem Relief ihm dargebrachte Kind. Der Tempel für welchen oder seine Umgebung die Statue bestimmt war, würde durch eine Mehrzahl von Hierodulen, welche Reichthum und Glanz des Heiligthums bezeugen, sich ausgezeichnet

haben, oder die Statue von wohlhabenden Hierodulen geweiht worden seyn.

Auf dem Bruchstück eines Basreliefs von schlechter Arbeit im Lateranischen Museum, wohin es vermuthlich aus den Magazinen des Vaticanus, so wie viele andre Stücke, vor einiger Zeit zur Aufstellung gebracht wurde, ist, in Uebereinstimmung mit einem Vasengemälde in meinen Alten Denkmälern III, 27 S. 435, die Steinigung des Palamedes zu erkennen. Aus großen, unregelmäßig viereckten Steinen ragt der Heliß halb hervor und wendet sich wie in der Todesangst oder um zu sprechen nach der Seite. Ein Behelmtter tritt von der andern Seite hinzu, der nach der ganzen Stellung eben einen der großen Steine zum Einmauern herbeischleppt. Etwas höher als Palamedes steht neben ihm ein Andrer in Unthätigkeit, vielleicht als ein ihm Anhänglicher. Die Arbeit ist rauh. Eine Zeichnung wird man von diesem und andern nicht unbedeutenden Werken dieses schon reichen neugebildeten Museums so bald nicht zu sehen bekommen, da der Pater Secchi mit dessen Herausgabe (wenigstens schon seit 1847) beauftragt ist. Die Art wie der Künstler die Sache behandelt hat, wird Manchem nicht gefallen, nicht erfahrungsmäßig klar, leichtfaßlich und wahrscheinlich genug dünken, und diesen kann vielleicht geholfen werden mit einem mythisch-heroißchen Gegenstande — denn ein solcher muß verlangt werden — der mir nicht bekannt geworden ist und bei dem, was mir als Darstellung einer Steinigung gilt, etwas ganz Anderes, von mir nicht Geahntes bedeutet. Ein Gegenstück zur Vergleichung nach meiner Ansicht der Sache bietet indessen ein modernes Gemälde dar. In St. Stefano in Rotondo in Rom sind bekanntlich ringsumher zu Ehren des Protomartyr Martyrien gemalt, nicht von großen Malern, von Pomarancio und einige von Tempesta, doch hinreichend um bei Festen die Menge zu fesseln, die sich in dichten Reihen, wie bei Hinrichtungen, an sie herandrängt. Hier sieht man nun links vom Eingang, jenseit der Capelle, ein Gemälde mit der Unterschrift: Nero Vitalem in foveam injectum lapidibus ac terra obruit. Der

Märtyrer ist, indem der untere Theil des Körpers nicht sichtbar ist (in foveam injectus), von der Mitte des Leibes bis zur Brust mit großen Steinen ummauert, Schultern und Kopf noch frei und aufrecht. So ist der Anfang gemacht, mehr Steine können nachdem hinzugefügt, zugeschleudert, Erde darüber hoch aufgehäuft gedacht werden. Die Kunst hat das Ihrige gethan: eine die Glieder zerfchmetternde Steinigung ist am wenigsten von der alten Kunst zu erwarten. Was man ohne die Unterschrift bei dem beschriebenen Gemälde sich wohl denken möchte? was man bei dem beschriebenen Palamedes wohl an der Stelle einer Steinigung sich wohl noch ausfinden wird?

Noch in einem andern künstlerischen Motiv oder einer eigenthümlichen der Sache gegebenen Wendung trifft ein moderner Maler, und zwar der größten einer, mit einem antiken wunderbar zusammen. Dieß nemlich alsdann wenn meine Vermuthung gegründet ist, daß an der Base des Hauses Baglione in Perugia Jason in dem weiten aufgesperrten Rachen des Ungeheuers triumphirend verweile, indem er auf dessen unteres Ende den Fuß aufstemmt und sein Schwert einsteckt, nachdem er, geschützt durch Athenes ἀμφοῦρον τεύχος unversehrt aus dem Bauch des Thiers, das er inwendig getödtet hat, hervorgegangen ist, s. meine Alte Denkm. III S. 383 Taf. 24, 2. Der Jonas nach Rafaels Zeichnung und unter seiner Aufsicht ausgeführt von Lorenzetto in der Capelle Chigi in S. Maria del Popolo in Rom sitzt, nachdem er aus dem Bauch des Meerfisches hervorgegangen ist, ruhig triumphirend ihm auf dem Kopf und tritt dabei mit dem rechten Bein auf den Unterkiefer des weit aufgesperrten Rachens, indem er die allein sichtbaren Zähne des Oberkiefers meidet. So schön dieß nun zur Ver sinnlichung des Abenteuers oder zum Ausdruck des dazu erforderlichen Heldenthums erfunden ist, so übertrifft doch den Jonas noch an Uner schrockenheit und prägnantem Ausdruck der Jason des Griechischen Malers, der im Einstecken des Schwerts sich noch einmal umwendet nach der gefährlichen Pforte durch die er zurückgekehrt ist. Die schöne

Rafaelische Statue hat D. Braun formen lassen und er ist im Besitz der Form.

Unter den vielen merkwürdigen Darstellungen an den gemalten Vasen des Gregorischen Museums im Vatican ist eine welche die Geburt der Athene nicht als erfolgend, sondern als bevorstehend darstellt: ein ganz sinnreicher Gedanke. Statt der Athene ist nur die Eule sichtbar, die auf der linken Hand des Zeus neben dem Scepter sitzt, gewärtig der Göttin welcher sie dienen wird. Unter dem Sessel des Zeus ist ein Figürchen gemalt, worunter man Athene vermuthen möchte, an die erinnert werden sollte, wenn sie das Gesicht weiß hätte. Die Amphora, an der auch die andre Seite eine sehr eigenthümliche Composition enthält, ist abgebildet im Mus. Gregor. II tav. 48, 2, *) in Henzens Abhandlung aber über die Vasen mit der Geburt der Athene in den Annali d. I. XIV p. 99 noch nicht erwähnt.

Die Vase mit Odysseus Akanthopler in meinen A. Denkm. III Taf. 30 S. 459 ist nicht, wie ich glaubte, nach England gegangen und abhanden gekommen, sondern hat sich in Neapel wieder gefunden. Hr. Minervini, der mir dieß vor wenigen Monaten mittheilte, hat nach Beseitigung eines Firnisses bei allen drei Figuren Namen gefunden, *KAM . . PIS* bei der, über welcher der Vogel fliegt mit dem Rochen im Munde, dem *ρογγών* der einen Stachel am Schwanz hat. Dieser Fisch ist nicht gemalt, sondern in besonderer Weise durch eingeritzte Linien gezeichnet. Wenn nun dieser Vogel mit dem Fisch über dem Haupt eines Schiffenden ein unfehlbares Kennzeichen abgiebt für den Akanthopler, so kommt

*) In diesem Werk ist tav. 18, 2 bei den Pferden der *Γοσ* (*HEOΣ*) deutlich der Name *KAAIOPOS*, nebst einem unleserlichen, beige geschrieben. Der oben S. 186 bei Aeschylus vertheidigte Ausdruck *zálogos* stünde demnach nicht mehr ohne Beispiel allein: als Name bei dem Gespann der *Γοσ* ist er schon genug gewählt. In der Elite céramogr. II pl. 109 a ist er falsch geschrieben.

nun als eine Bestätigung der Deutung von aussen der Name *Κάμμορος* hinzu, nach der allein möglichen Ausfüllung der Lücke von zwei Buchstaben. Denn *κάμμορος* ist in der Odyssee ein stehendes Beiwort des Dulders Odysseus. Es gebrauchen es in der Anrede an ihn bedeutsam Kalypso, Leukothea, der Schatten seiner Mutter und Athene (V, 160 *κάμμορε, μή μοι ἔτ' ἐνθάδ' ὀδύρεο*, V, 339 *κάμμορε, τίπτε τοι ὦδε Ποσειδάων*, XI, 216 *ὦ μοι τέκνον ἐμόν, περὶ πάντων κάμμορε φωτῶν*, XX, 33 *τίπτ' αὐτ' ἐγρήσσεις, πάντων περὶ κάμμορε φωτῶν*) und Telemachos nennt ihn *κεῖνον* — *τὸν κάμμορον* (II, 351). Uncontractirt hat Arkadius *κατάμορος* (de acc. p. 71, 28), *κάμμορος* in *κάσμορος, δύστηνος*, verwandelt Hesychius, das in *κάμμορος* übergeht wie *κατὰ μὲν* in *κάμ μὲν* in der Odyssee selbst. Von *μοῖρα* im guten Sinn wird *ἄμμορος*, ohne Glück, und umgekehrt ist *κατάμορος* dem bösen Loos unterworfen, nach dem Gebrauch der Präposition in *κατάμομος, κατάμεμπτος*, oder vielmehr mit bloßer Verstärkung durch sie, unglücklich, wie in *κατάχωλος, κατάλαβρος, κάτισσχος, κάτισος, κατάδηλος, κατάθρυμος* und vielen andern ähnlichen Wörtern. Die Grammatiker welche *κακῶ μῶρον* zur Erklärung gebrauchen (Schol. Nicandr. Alex. 41, Schol. Odys. V, 160, Hesych. v. *κάμμορε* und *καμμορέων*) wollen schwerlich *κακὸς* etymologisch genommen wissen. Die Endsyllbe *ος* giebt dem Nominativ den Charakter eines Eigennamens. Sie ist nicht bloß sehr häufig als Contraction wie *Ἄσσις, Ἀσσίας, Ἄγισ, Ἀγίας*, oder für *εῖς*, wie *ὄρνις*, für *ἦς*, wie in *Λιμνόχαρις, Ἀπελλίς* (in einer Athenischen Inschrift, Osann. Inscr. p. 330), sondern auch gebräuchlich für *ος*, wie in *Μόλπις* und *Μόλπος, Λάμπις* und *Λάμπος, Φόρμις* und *Φόρμος, Ἀρχέδαμις* (auf einer Münze von Mitylene, Mionnet III p. 200, Denkschr. der Münchner Akad. 1813 S. 40) und *Ἀρχέδαμος*.

Gewiß in keinem Augenblick seiner Laufbahn fand der Beiname des Unglücklichen seine Anwendung mit mehr Grund als in diesem, wo Odysseus nach seinen letzten aus der Telegonee bekannten Abenteuern zu seiner Geburtsinsel nochmals zurückgekehrt,

schon zu landen im Begriff, dem Stachel eines Fisches vom hohen Himmel herab, wie einem Pfeilschuß unterliegen muß. Daß aber Odysseus auf dem Bilde durch diesen Beinamen *Kammoris* bezeichnet wird, zeigt von neuem wie die alten Maler die Personen oft lieber mit einem treffenden, und insbesondre mit einem ihnen in der dargestellten Handlung oder dem Augenblick angemessnen Beiwort oder Beinamen andeuteten als mit dem allgemein üblichen Namen ankündigten. Von diesem Gebrauch, der nach und nach klar geworden ist, nachdem er zuerst in der einzelnen Erscheinung Schwierigkeit gemacht hatte oder seltsam erschienen war, habe ich in dem Bande meiner *N. Denkm.* der auch den *Akanthoplex* enthält mehrere Beispiele zusammengestellt (S. 303 f. 351. 376). So ist über der von dem Adler entführten Hebe = *Ganymeda* in *Tischbeins Vasen* I, 26 geschrieben *ΘΑΙΑ*, und *ΑΙΔΟΣ* neben der feuschen Schwester des Apollon, welcher an *Lityos* seine Mutter rächt, in *Gerhards Auserles. Vasen* I, 22 und *Elite céramogr.* II, 561 wo der Name *ΑΙΔΟΣ* durch ein beigefügtes *sic* bestätigt wird von de Witte im *Catal. Beugnot* n. 4. p. 8. Herakles wird *ΑΙΟΣΠΛΙΣ* genannt an einer Vase bei *Willingen Anc. uned. mon. pl.* 38 und auf einem *Etrurischen Spiegel Kalanike, Καλλι-νικος*, *Ariadne* an einer Vase des *Brittischen Museums NYN-ΦΑΙΑ*, nach de Witte in den *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.* I p. 518.

Die am Uferande sitzende Figur wird *ΠΟΝΤΙΑ* genannt, mit einem allgemeinen Namen statt des eigentlichen, *Leukothea*, die dem *Odysseus* gegenüber im *Musée Blacas pl. 12 ΚΑΑΗ* genannt ist. So ist an dem einen der *Kästrygonenbilder*, die jetzt im *Museum des Capitols* aufgestellt sind, in *Gerhards Arch. Zeit.* X Taf. 46, über einem Pan geschrieben *ΝΟΜΑΙΣ* d. i. *Νομαῖος*, *Weidegott*. Wie *Leukothea* hier *Pontia*, so wird *Poseidon* von *Pindar* ὁ *Πόντιος* genannt, und *Glaucos* von *Anthebon* allgemein *Pontios*. Das künstlerische Motiv die *Leukothea* hier darzustellen kann kein andres gewesen seyn, als das Unglück des *Odysseus* noch mehr hervorzuheben, welcher aus den Gefahren des Meers durch ihren Beistand gerettet, noch im Angesichte des Ufers, unter ihren

Augen auf jene unerhörte Art umkommt, damit ein dunkler Dra-
kelspruch seine Erfüllung erhalte.

Da die Namen Kammoris und Pontia ihre klare Bedeutung haben, so wird auch der dritte, der dem Anker werfenden Begleiter des Odysseus beigeschrieben ist, *ΛΑΙΜΟΣ*, nicht ohne seinen bestimmten Sinn seyn. Welcher, ist schwer zu sagen, und die Buchstaben möchten nicht alle richtig geschrieben seyn, da sie deutlich so geschrieben seyn sollen.

Auffallend ist der Umstand daß sowohl Odysseus als sein Begleiter jung und glattbärtig dargestellt sind, auffallend noch mehr an einem Akanthoplex als es an einem Odysseus fast in irgend einer andern Lage seyn könnte. Ganz absichtlich und schicklich ist er so gemalt da wo er der Gattin des Antenor die ihm das Palladion ausliefert, eine Liebestänia entgegen hält, *Annali del Inst. archeol. II tav. D.* Dort aber möchte der Anlaß nicht aus einer der verlorenen Tragödien vom Akanthoplex geschöpft gewesen, sondern der Grund allein in einem Fehler, einer Unüberlegtheit des Malers zu suchen seyn.

Die Base befindet sich im Haus Porcinari in Neapel.

F. G. Welker.