

11  
R. C.  
im

ZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

---

# RÖMISCHES SKIZZENBUCH

AUS DEM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT

IM BESITZ DER FRAU GENERALIN VON BAUER GEB. RUHL ZU KASSEL.

VON

CARL ROBERT.

---

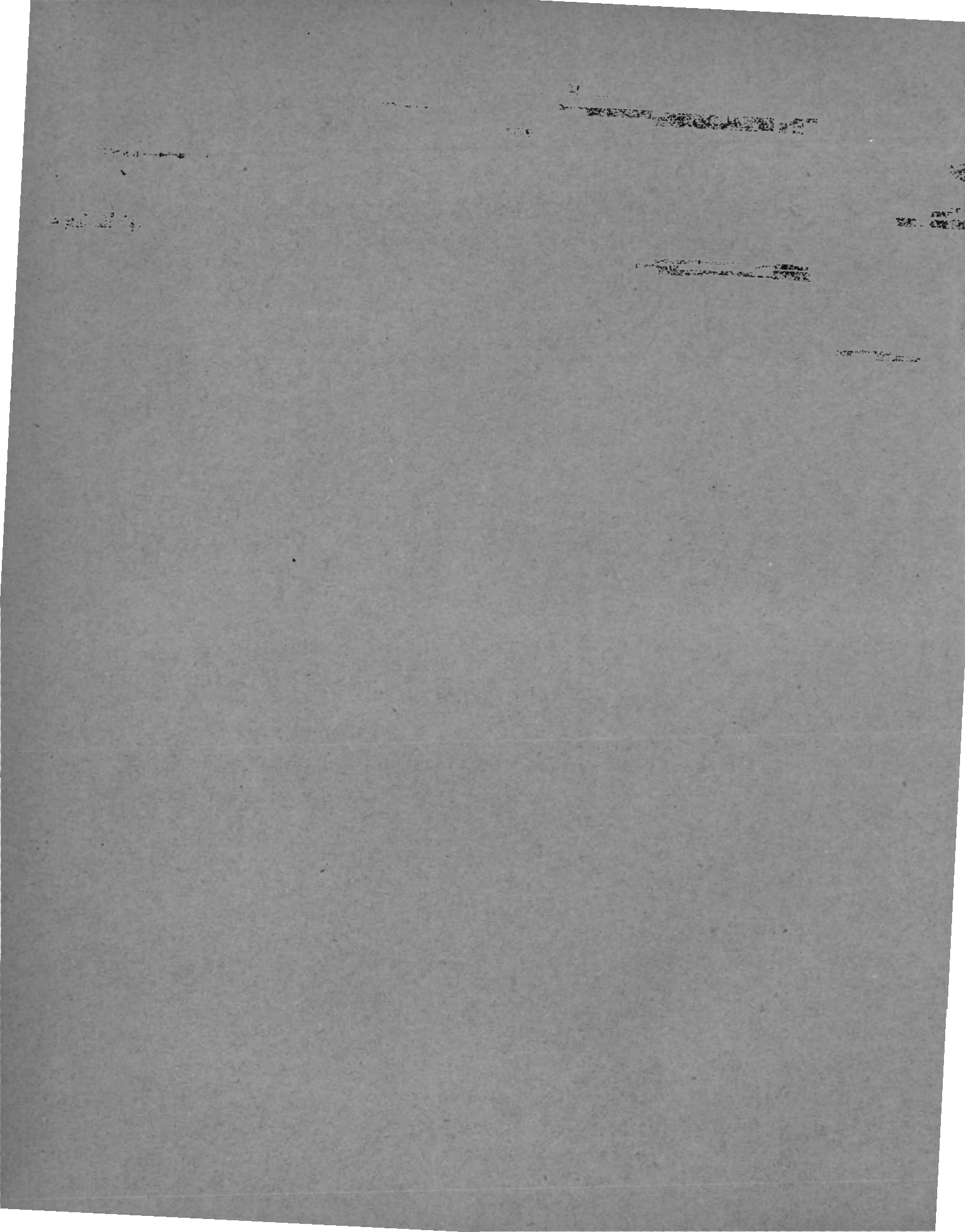
MIT EINUNDDREISSIG TEXTABBILDUNGEN.

---

HALLE A. S.  
MAX NIEMEYER.

1897.

Rezensions-Exemplar



77  
ZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

---

# RÖMISCHES SKIZZENBUCH

AUS DEM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT

IM BESITZ DER FRAU GENERALIN VON BAUER GEB. RUHL ZU KASSEL.

VON

CARL ROBERT.

---

MIT EINUNDDREISSIG TEXTABBILDUNGEN.

---

HALLE A. S.  
MAX NIEMEYER.

1897.





175 III 23.

Seit O. Jahns musterhafter Behandlung des Pighianus hat sich die Aufmerksamkeit den älteren Handzeichnungen nach römischen Antiken in verstärktem Maasse zugewandt und mancher schöner Erfolg den suchenden Eifer belohnt. Ist auch der unmittelbare Ertrag für die Forschung meist nur bescheiden und mit der fundamentalen Bedeutung der Handzeichnungen für die Parthenonforschung und die römische Topographie nicht entfernt zu vergleichen, so hat es doch einen besonderen Reiz, in diesen Skizzenbüchern das Interesse an der Antike in seinen verschiedenen Brechungen und Wandlungen sich spiegeln zu sehen. Wenn den Zeichner des Escorialensis — nach Hülsens ansprechender Vermuthung Giuliano da Sangallo<sup>1)</sup> — und seine zahlreichen Nachfolger, die Michaelis in einem schönen Aufsatz sorgfältig zusammengestellt hat,<sup>2)</sup> vor allem die Schönheit der Form und der Motive packt, tritt in dem Coburgensis neben dem künstlerischen bereits das antiquarische Interesse stark in den Vordergrund. Und im Gegensatz zu diesen der Schönheit huldigenden Cinquecentisten, wie charakteristisch für das nach grossen Sammelwerken begierige 17. Jahrhundert ist das in grossem Stil, aber ganz nach antiquarischen Gesichtspunkten angelegte Museo cartaceo des Cassiano dal Pozzo.<sup>3)</sup> Mit dieser imposanten Sammlung schien noch bis vor kurzem die Reihe der archäologisch wichtigen Zeichnungen abzubrechen; jetzt wissen wir, dass am Anfang des 18. Jahrhunderts im „goldenen Alter des klassischen Dilettantismus“ ein kunstliebender Engländer auf ähnlichen Bahnen wandelte wie ein halbes Jahrhundert vor ihm jener feingebildete Piemontese. Richard Topham hat durch eine Anzahl italienischer Künstler fast alle in den römischen Villen und Palästen in mannig-

<sup>1)</sup> Römische Mittheilungen VI 145.

<sup>2)</sup> Archäologisches Jahrbuch 1891 S. 125 ff. S. 218 ff. 1892 S. 82 ff.

<sup>3)</sup> Vgl. ausser der genannten Arbeit von Michaelis auch das XIV. dieser Winckelmanns-Programme und meine Vorrede zu dem II. Band der Sarkophag-Reliefs.

fachster Verwendung angebrachten Reliefs zeichnen lassen, und zwar nach ähnlichen Gesichtspunkten, wie einst der Besitzer des Coburgensis, mit genauer Festhaltung des Thatsächlichen und ohne jede Ergänzung durch den Zeichner. Seine reiche jetzt in Eton College befindliche Sammlung von Handzeichnungen, auf die zuerst hingewiesen zu haben das Verdienst von R. Lanciani ist,<sup>4)</sup> bildet bereits ein fast vollständiges Corpus der damals bekannten stadtrömischen Sarkophage. An diese Tophamiani schliesst sich als letzter Ring der Kette das Skizzenbuch an, dessen Besprechung ich, die Publikation der herculanensischen Marmorbilder für diesmal unterbrechend, zum diesjährigen Winckelmannstage vorlege. Es führt uns in die Jahre nach Winckelmanns Tod und zeigt uns deutlich die Einwirkung des Gründers unserer Wissenschaft auf den Geschmack und das Streben der damaligen Künstlerkreise, es führt uns in die Zeit von Goethes italienischer Reise, die Zeit der Gründung des vatikanischen Museums, die Zeit der römischen Wirksamkeit von E. Q. Visconti und des ersten Auftretens von G. Zoega. Unter Pius VI. hat der Künstler des Skizzenbuchs in Rom gelebt und gezeichnet.

Diese Handzeichnungen, auf die mich zuerst der Curator des hiesigen städtischen Museums, Herr F. Otto, aufmerksam gemacht hat, befinden sich im Besitze der Frau Generalin von Bauer zu Cassel, die sie von ihrem Oheim, dem auch in der archäologischen Litteratur wohlbekannten L. S. Ruhl, überkommen hat.<sup>5)</sup> Eine von Ruhl auf dem Vorsatzblatt des ersten Bandes am 26. Juli 1881 eingetragene Bleistiftnotiz besagt, dass die Skizzen von seinem Vater, dem Bildhauer Christian Ruhl, in Rom, wo dieser sich in den Jahren 1787—1789 aufhielt, erstanden sind.

Die Blätter, im Ganzen 393, sind auf vier Bände vertheilt, die ich mit Erlaubniss der Besitzerin numeriert habe. Die beiden ersten sind die umfangreichsten (124 und 139); beide zeigen dasselbe Format, ein kleines Querfolio, (Blattgrösse 0,28:0,21; Wasserzeichen: Taube auf Felsen, zu beiden Seiten G S, über dem Kreis F) und sind in braun marmoriertes Papier mit Schweinsleder-Rücken und Ecken gebunden. Der dritte Band hat ganz den gleichen Einband, aber etwas grösseres Format (Blattgrösse 0,32:0,22. Wasserzeichen: Lilie, zweimal 21. 94: Wappen mit gekröntem Adler über drei Kugeln und drei Felsen, darunter in Ligatur T A). Der vierte Band endlich hat wieder das gleiche Format wie die beiden ersten, doch sind die Blätter (0,27:0,20, Wasserzeichen wie bei I. II, nur einmal 12: Lilie wie bei III) hier sorgfältig beschnitten, was bei den übrigen unterblieben ist; das Papier des Einbandes ist grün marmoriert, das Schweinsleder feiner. Dass der Künstler selbst es war, der seine Zeichnungen in dieser

<sup>4)</sup> *Bullettino della Commissione comunale* XXII 1894 p. 164 ff.

<sup>5)</sup> In demselben Besitz befindet sich eine auf vielen farbigen Blättern mit grosser Sorgfalt ausgeführte Reconstruction des Kypselokastens. Wenn auch vom heutigen Standpunkt aus veraltet, zeichnet sich dieser Versuch doch durch künstlerische Feinheit, Einheit des Stils — Ruhl hat sich die strengen rothfigurigen Vasen zum Muster genommen — und geschickte Verwendung erhaltener Monumente vor allen bisher publizierten Entwürfen, vielleicht mit Ausnahme des von H. Stuart Jones im *Journal of Hell. studies* XIV 1894 pl. I vorgelegten, aus. Für die grosse Liberalität, mit der mir die Besitzerin auf Grund der freundlichen Vermittelung ihres Sohnes, des Herrn Hauptmann von Bauer in Halle, die Skizzenbücher Monate lang zum Studium überlassen und die Veröffentlichung einer Anzahl von Proben gestattet hat, bin ich ihr zu grossem Dank verpflichtet.

Weise binden liess, darf wohl mit Bestimmtheit daraus geschlossen werden, dass das erste Blatt des von mir mit I bezeichneten Bandes ein mit einem Löwenfell geschmücktes Portal enthält, das offenbar als Titelblatt der ganzen Sammlung entworfen ist. Auch die mit Röthel sorgfältig durchgeführte Numerierung des vierten Bandes rührt wohl vom Künstler selbst her, während die flüchtigen Bleistiftnummern der übrigen Bände von Ruhl beigesetzt sein werden. Bei der Anordnung scheinen den Künstler zuweilen gegenständliche Gesichtspunkte geleitet zu haben. So sind II 42—45 Athena-  
statuen, I 58—68. 70—74. 76—79. 81—84. 86—98 und III 7—9. 11—13. 16—25 weibliche  
Gewandfiguren, nur vereinzelt durch Fremdartiges unterbrochen, II 50—66 männliche Porträtstatuen,  
II 67—139 Reliefs offenbar mit Absicht zusammengestellt. Andererseits sind aber die Zeichnungen  
auch öfters in ihrer alten Ordnung, wie sie an demselben Tag in einer bestimmten Sammlung ent-  
standen waren, geblieben, z. B. I 102—105 und dann wieder II 17—19 Villa Borghese, III 15—17  
Giustiniani, IV 23—26 Neapel. Ein festes Prinzip ist überhaupt nicht durchgeführt. Eng zusammen-  
gehörige Stücke, Ansichten derselben Statue von verschiedenen Seiten (I 13. III 15), Theile desselben  
Sarkophags (II 67. 123. I 29) sind ohne ersichtlichen Grund weit auseinandergerissen. Einzelnes  
Vergessenes oder absichtlich bei Seite Gelassenes ist nachträglich in den vierten Band, der offenbar  
am spätesten zusammengestellt wurde, aufgenommen worden, so die Seitenansicht des Zeus Verospi 2  
(IV 12), die sicherlich aus derselben Zeit stammt wie die Vorderansicht 1 (I 31,1).

Eine grosse Anzahl von Blättern enthält, meistens in der rechten oberen Ecke, Ortsangaben,  
z. Th. in etwas merkwürdiger Orthographie, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Befremd-  
lich ist, dass ein grosser Theil dieser Angaben sich als unrichtig erweist. So tragen I 38. 39 (95. 98)  
der vatikanische Nil und der früher gleichfalls vatikanische Tiber die Bezeichnung „*Campidoglio*“, I 40. 41.  
IV 16 (96. 93. 97) umgekehrt der Nil und der Tiber des Capitolsplatzes die Bezeichnung „*Vaticano*“,  
während bei jenem IV 22 (94) richtig „*Campidoglio*“, steht. Ebenso sind IV 39. II 63 (210. 211)  
die Barbarenkönige in Pal. Farnese und Pal. Colonna mit den mediceischen verwechselt. Wenn hier  
ein leicht erklärlicher Gedächtnisfehler vorliegt, so lässt sich für die Mehrzahl der übrigen Fälle eine  
ähnliche Entschuldigung nicht anführen. Ich greife beliebig ein paar Beispiele heraus. Die tanzende  
Mänade der V. Albani trägt die Beischrift „*Villa Aldobrandini*“ I 76 (33), der bärtige Dionysos des  
Vatikan „*Campidoglio*“ II 48 (28), der tragische Dichter aus Pal. Giustiniani (jetzt im Vatikan) „*Villa  
Albani*“ III 15 (160), eine Gruppe von dem ehemals in Villa Borghese befindlichen bacchischen Krater  
„*Villa Medeis*“ II 118 (231), eine von dem Albanischen Herakles-Krater „*Villa Borghese*“ IV 29 (227),  
eine von dem bacchischen Marmorbecken in Villa Albani „*Campidoglio*“ IV 25 (229), der Massimische  
Meleagersarkophag „*Villa Borghese*“ II 67 (325). Am ärgsten ist aber, dass II 124 (395) ein Wand-  
gemälde aus den Titusthermen mit „*in Neapoli*“ und auf den folgenden Blättern 125—127 (396—398)  
das Europa-Mosaik in Pal. Barberini mit „*L'jstesso*“ bezeichnet ist. Auffallend ist ferner, dass nur  
ein verhältnissmässig kleiner Kreis von Sammlungen zitiert wird, ausser den beiden päpstlichen  
Museen vor allem Villa Albani, Villa Borghese, Villa Medici, vereinzelt auch Pal. Barberini, Pal.  
oder Villa Aldobrandini, Pal. Farnese, Villa Negroni, Pal. Santacroce, Villa Ludovisi, während Pal.  
Altamps, Pal. Giustiniani, Pal. Mattei, Villa Pamfili, wo der Künstler gleichfalls viel gezeichnet hat, nie

genannt werden. Man könnte dadurch auf die Vermuthung geführt werden, dass die Beischriften überhaupt von einer fremden Hand zugesetzt seien und dass es sich bei ihnen zum Theil um blossе Muthmassungen handele. Dieser Schluss würde indessen sehr voreilig sein. Denn erstens steht jener grossen Anzahl falscher Beischriften doch eine noch grössere von richtigen gegenüber. Zweitens scheint mir gerade jener oben als der schwerste bezeichnete Irrthum am entschiedensten für die Autorschaft des Künstlers selbst zu sprechen; denn wer jenes Gemälde der Titusthermen und das Europa-Mosaik in Neapel wäunte, der verwechselte beide doch offenbar mit pompejanischen Bildern, wusste also, dass die Originale Gemälde waren, während ein Fremder bei der Art der Zeichnung ebenso gut an Reliefs denken konnte und überdies die Zusammengehörigkeit der Gruppen von dem Europa-Mosaik schwerlich errathen hätte. Endlich scheint mir Ausschlag gebend, dass auf der oben als Anfangsvignette abgebildeten Zeichnung der Neapler Agrippina III 23 (175) neben der mit Tinte geschriebenen Ortsangabe „*Neapoli*“ noch die Bleistiftnotiz „*a Casserta*“ erhalten ist, offenbar von derselben Hand und noch vor der Ausführung mit Feder und Pinsel unmittelbar nach Vollendung der Bleistiftskizze geschrieben. Dass sich der Künstler nur ausnahmsweise sofort solche Notizen gemacht hat, wenn auch einzelne von ihm weggewischt sein mögen, beweisen jedenfalls die zahlreichen Irrthümer; aber um ihn als Urheber der Beischriften zu erweisen, reicht schon dieser eine erhaltene Fall aus. Andererseits ist aber auch klar, dass die Beischriften von ihm beträchtlich später beigesetzt sein müssen, zu einer Zeit, als sich seine Erinnerung durch die Fülle des Geschehenen bereits stark verwischt hatte. Lebt er doch z. B. in dem Glauben, dass die von ihm in Deutschland gezeichnete Statuengruppe 22 (III 55) sich in einer römischen Villa befände. Er hat also die Ortsangaben aus dem Gedächtniss hergenommen, das ihn häufig irreleitete und dem er selbst nicht recht traute, wie er uns in einzelnen Fällen verräth. So schreibt er zu dem Relief III 57 (275) nur „*Villa*“ und lässt dahinter Platz für den ihm entfallenen Namen frei; „*Villa Matti*“ hätte die Beischrift lauten müssen. I 71 (286) trägt die Bezeichnung „*Villa Albani*“, aber der Name ist später wieder ausgestrichen und zu beiden Seiten der Beischrift sind zwei lange Striche gezogen, die wohl Zweifel oder Tilgung bezeichnen sollen; in Wahrheit befand sich das dort wiedergegebene Relief in Pal. Giustiniani. Einen Zweifel bedeutet wohl auch der I 60 (51) vor die Beischrift „*Vaticano*“ gesetzte Vertikalstrich, und wirklich hat die dort gezeichnete Demeter den Vatikan niemals gesehen. Zu der Zeit des Künstlers besass sie Cavaceppi, später kam sie nach Pal. Torlonia, wo sie noch heute steht. Wenn durch diesen Thatbestand der Werth der Beischriften in nicht kontrollierbaren Fällen auch bedenklich sinkt, so würde es doch übertrieben sein, ihnen ohne Weiteres jede Glaubwürdigkeit abzuspochen; namentlich gilt das von der Ortsangabe: Villa Medici. Der Künstler würde sie gewiss nicht so häufig anwenden, wenn er sich nicht erinnert hätte, oft und viel in jener Villa gezeichnet zu haben; und doch lässt sich bei verhältnissmässig wenigen der von ihm gezeichneten Antiken aus anderen Quellen nachweisen, dass sie zu der Mediceischen Sammlung gehört haben.

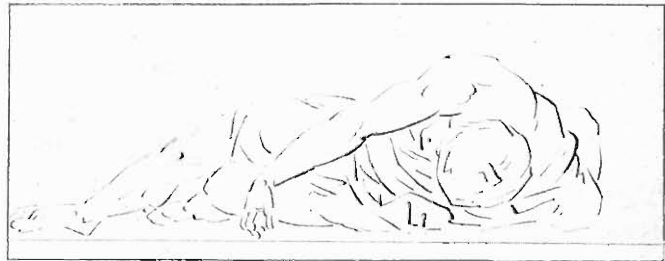
Uebrigens besteht zwischen den Beischriften der drei ersten Bände und denen des vierten insofern ein Unterschied, als diese erst nach dem Einbinden, jene bereits vorher eingetragen sind. Letzteres ergibt sich daraus, dass die Beischriften durch den Falz z. Th. verdeckt werden, also unmög-

lich auf das gebundene Blatt geschrieben sein können. Ersteres folgt aus der Art, wie bei den Kaiserreliefs des Conservatorenpalastes II 69—74 (264—269) die Ortsangabe gestellt ist, auf II 69. 70 mitten unter den die Zeichnung abgrenzenden Strich, bei II 73 hingegen, das der Buchbinder beim Einbinden auf den Kopf gestellt hatte, rechts oben mitten in die Zeichnung hinein, auf II 71. 72. 74, wo die Zeichnung quergestellt ist, oben rechts oder in der Mitte.

Ein ausführliches Eingehen auf diese Aeusserlichkeiten war für die später zu gebende chronologische Fixierung des Skizzenbuchs unerlässlich. Wenden wir uns nun zu den Zeichnungen selbst. Sie sind sämtlich mit der Feder ausgeführt und leicht getuscht. Nur bei den Kentauern im kapitolinischen Museum und Villa Borghese 37—40. 42—45 (II 9—13. 15. 16), dem kapitolinischen Gallier 113 (I 24) und der gewiss zu derselben Zeit gezeichneten Barbarengruppe des Conservatorenpalastes 207. 208. 271 (II 5) sind tiefere Schatten gesetzt. Hellgelbe Tusche ist bei I 18 (383 Giustiniani). 113 (387). II 25 I. 2 (24. 25 Capitol). 26 (291 Borghese). 84 (329 Farnese?) verwandt. Natürlich hat der Künstler diese sorgfältigere Ausführung erst nachträglich zu Hause vorgenommen; vor dem Original hat er nur eine flüchtige Bleistiftskizze entworfen, von der einzelne Striche fast auf jeder Zeichnung noch stehen geblieben und z. Th. auch noch in unseren verkleinerten Reproduktionen zu erkennen sind.

Die Höhe der Figuren, die bald senkrecht, bald quer auf das Blatt gestellt sind, bewegt sich zwischen 0,14 und 0,24 m. Die gezeichneten Monumente sind ihrer überwiegenden Mehrzahl nach Statuen und Reliefs, meist Marmor, ein einzelner Kopf ist nur ein einziges Mal gezeichnet 91 (II 4); ganz selten finden sich auch Bronzen und Terrakotten, Wandgemälde und Mosaiken, endlich, vorwiegend im IV. Band, einzelnes Moderne, namentlich aus den Loggien.

Die Zeichnungen sind mit wenigen, oft abgesetzten Strichen ausserordentlich keck hingeworfen, wofür die beistehende Abbildung des toten Persers aus dem attalischen Weihgeschenk 111 (I 28) als Probe dienen mag. Die Köpfe sind auffallend klein, Hände und Füße sehr flüchtig, häufig geradezu verkrüppelt gezeichnet. Die Gewandung ist öfters missverstanden, offenbar weil der Künstler bei der Ausführung seiner Bleistiftskizzen in diesem Punkte der Phantasie freien Lauf liess. So ist z. B. auf II 40 (135) aus einer querlaufenden Falte ein Brustband geworden, für welches der Künstler auch sonst



111 (I 28).

eine gewisse Vorliebe zeigt (siehe unten 72 IV 4). Ebenso wird es zu erklären sein, dass zuweilen das Standmotiv geändert, Spiel- und Standbein also vertauscht sind. Unzweifelhafte Belege hierfür geben 29 (I 45), 52 (I 48), 135 (II 40) und so durfte das Gleiche auch in anderen Fällen z. B. bei 27 (III 5) unbedenklich angenommen werden. Mit Hilfe eines Spiegels gezeichnet sind die Mänade Altempis 35 (I 97), die Matteische Amazone 101 (I 93, 1), die ehemals Giustinianische Athena 54 (III 37), der Hermes aus Villa Medici 14 (I 26. 2), vielleicht auch das Relief mit dem sitzenden Hirten 323 (I 110 Farnese?).



221 (I 2).

Natürlich modernisiert der Künstler fast durchweg den Stil; ein interessantes Beispiel bietet seine Zeichnung des Borgheschen Grabreliefs 221 (I 2), die ich zugleich als ältestes Zeugniß für das berühmte Monument hier beisetze. Ueberhaupt zeichnet er die Figuren meist bewegter und liebt es, den Köpfen eine energische Wendung nach der Seite zu geben. Von grösserem Belang ist, dass auch die Motive geändert werden. Attribute sind öfters weggelassen, zugesetzt oder mit anderen vertauscht. So hat der Hermes Sciarra 15 (I 10) statt des Beutels einen Apfel erhalten, vielleicht weil der Künstler die Figur für einen Paris hielt oder als solchen verwenden wollte, eine Deutung, die er auch dem auf dem folgenden Blatt gezeichneten Herakles Altemps 8 (I 9) gegeben zu haben scheint. Vor Allem aber sind Aenderungen der Armhaltung ganz gewöhnlich. Hier ist es nun von Wichtigkeit zu konstatieren, dass sich solche Umbildungen zwar nicht immer, aber doch in der Regel auf die ergänzten oder fehlenden Theile beschränken.

Man merkt, dass der Zeichner die Statuen stets mit kritischem Auge betrachtet, und so sind seine Skizzen häufig zugleich Verbesserungsvorschläge oder wenigstens Experimente. Besonders lehrreich in dieser Hinsicht ist das hierneben abgebildete Blatt I 25 (115. 116),



115

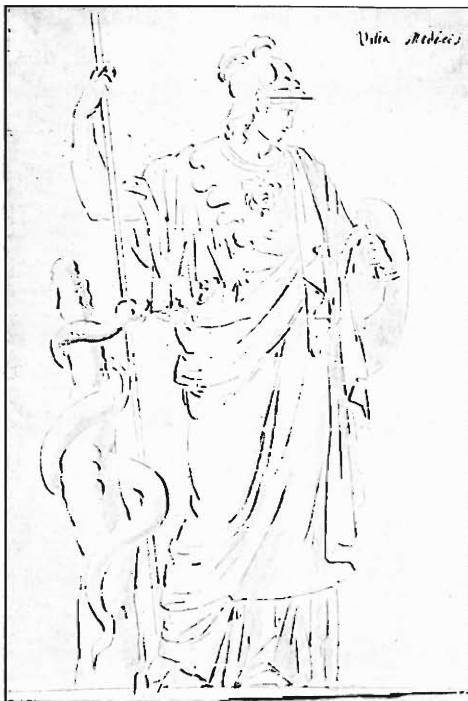
(I 25)

116

das den kapitolinischen Epheben in zwei Aufnahmen mit verschieden ergänztem, rechtem Arme zeigt, das zweite Mal allerdings auch in mehr vorgebeugter Haltung. Beide Ergänzungen wirken jedenfalls glücklicher als die Restauration mit gebogen erhobenem Unterarm. Dem ausruhenden Satyr des Praxiteles 31 (I 4) giebt der Zeichner in die Rechte eine Schale, während hier allerdings der Restaurator des Originals richtiger gesehen hat. Sehr beachtenswerth scheint mir hingegen wieder die Ergänzung des linken Armes des Herakles in der Neapler Omphale-Gruppe 11 (II 39), der bei ihm das Gewand leicht in die Höhe zieht, während ihm der Restaurator eine Spindel halten lässt. Dem sog. Phokion

giebt der Zeichner statt des aufgesetzten Strategenkopfes einen unbedeckten Kopf 13 (II 55); umgekehrt zeichnet er die Pallas Albani 55 (II 43) mit behelmtm Kopf (s. die Abbildung in dem Verzeichniß), sei es dass die Statue damals noch nicht den Kopf mit der Löwenkappe trug, sei es dass der Künstler

diesen nicht für zugehörig hielt. Diese Beispiele mögen genügen: wie weit die übrigen in grosser Zahl vorgenommenen Abänderungen der Restaurationen, für die ich auf das unten folgende Verzeichniss verweise, richtig oder möglich sind, würde sich natürlich nur durch Nachprüfung der Originale entscheiden lassen, eine Aufgabe, die die mir gesteckten Grenzen weit überschreitet. Jedenfalls sind viele darunter, die eine Erwägung wohl verdienen.



58 (II 42).



59 (II 45).

Indessen beschränkt sich der Zeichner keineswegs auf die mehr archäologische Thätigkeit des Restaurators. Es fehlt nicht an freieren Umbildungen, die sich auch auf die antiken Theile erstrecken; doch gewinnt man dann meist den Eindruck, als ob der Künstler die Figuren ummodelte, um sie für seine eigenen Arbeiten zu verwenden. Von dem zu einem Paris umgestalteten Hermes Sciarra und dem ebenso aufgefassten Herakles Altemps war schon die Rede. Der gleichfalls schon erwähnte sogenannte Phokion ist in einen Redner verwandelt, der die Rechte gestikulierend zur Seite streckt und die Linke auf die Hüfte stützt, letzteres eine Lieblingsattitüde des Zeichners. Sehr charakteristisch ist die Umbildung der jetzt im Musco Torlonia befindlichen Replik der Athena Giustiniani (s. die beistehenden Abbildungen). Die erste Zeichnung 58 (II 42) zeigt sie vermuthlich in ihrer früheren jetzt etwas modifizierten Ergänzung, mit dem Schild am linken Arm, die Rechte auf die Lanze gestützt. In der zweiten 59 (II 45) ist der Schild weggelassen, die Göttin wendet den Kopf mehr nach links und weist mit der gestikulierenden Linken zur Seite; offenbar denkt sie sich der Künstler in einer bestimmten Situation, vielleicht beim Parisurtheil. Studien zu einem Helios von genauer Kopie bis zu freier Umgestaltung liegen auf



68 (IV 1).

den drei Blättern III 51 (294), II 89 (298), II 98 (299) vor. Nackte weibliche Figuren müssen sich nicht selten eine sittsame Umhüllung gefallen lassen. Die Viscardische Replik der knidischen Aphrodite (68 IV 1, siehe die beistehende Abbildung) hat sogar ein vollständig modernes Hemd erhalten, das sie mit der Rechten emporzieht. Häufig bewegen sich die Umbildungen nach einer ganz bestimmten Richtung. Sowohl der eine Camillus der Villa Borghese als die beiden Kentauren des Papias und Aristeus, werden zu Flötenbläsern umgestaltet 41. 46. 195 (II 17. 18). Eine besondere Vorliebe hat der Zeichner für Hunde, die bei ihm öfters die Panther und Böcke der Originale ersetzen müssen 232. 233. 239. 336. II 112. 113. 121. I 65).

Noch kühner formt der Zeichner die Reliefdarstellungen um. Aus der Statue der Magna Mater auf einem dionysischen Sarkophag macht er eine Athena, der die umgebenden bacchischen Figuren ihre Verehrung bezeugen 335 (II 106); Satyr und Bacchantin verschlingen die Arme zum Saltarello 333. 334 (II 104. 105). Drei Männer von der Ara Pacis werden, nachdem sie III 67 (262)

leidlich getreu wiedergegeben sind, II 68 (263) nochmals gezeichnet, diesmal aber als Frauen mit Musikinstrumenten und Weihwedel; eine dieser Figuren erscheint überdies auf demselben Blatt zum dritten Mal als Kindermädchen, dem ein ungezogener Junge zu schaffen macht. Aehnlich sind auf III 44 (338) die den Wagen des Dionysos ziehenden Kentauren nochmals etwas verändert so wiederholt, dass sie vor dem Gotte zu Boden fallen.

Einmal hat der Zeichner auch drei Statuen zu einer dramatisch bewegten Scene zusammengestellt II 102 (s. die beistehende Abbildung). Ein erschreckt fliehendes Mädchen wird von einem Jüngling beim Arm gepackt



192. (II 102). 65. 119.

und mit gezücktem Schwert bedroht. Ein in etwas grösserem Massstab gehaltener Togatus — *in console*, wie die italienischen Antiquare des 17. und 18. Jahrhunderts gesagt haben würden — tritt mit gebieterisch ausgestreckter Rechten herzu, als ob er die Tötung des Mädchens entweder befehlen oder hindern wollte. Der Zeichner mag an eine Scene aus dem Kindermord von Bethlehem oder den Christenverfolgungen gedacht haben. Das Mädchen ist die nur wenig veränderte, jetzt im Louvre befindliche Artemis, die früher an einer Fontäne der Villa Borghese stand (65), ihr Bedroher der in unmittelbarer Nähe jener Artemis aufgestellte „gladiatore“ (119), der Consul eine der häufigen Togastatuen (192), die sich vermuthlich auch in der Villa Borghese befand, obgleich ich sie nicht mit Sicherheit nachweisen kann.

An dieses vereinzelt dastehende Beispiel<sup>6)</sup> von Verbindung heterogener Statuen zu einer Scene reihen sich unmittelbar die Fälle an, wo der Künstler aus eigener Phantasie Figuren hinzusetzt. Hinter der Marsyasstatue 23 (I 22) fügt er einen Diener hinzu, der den Gefesselten an dem Baum emporzieht. Unter dem schreitenden Krieger in Pal. Mattei 118 (I 12) bringt er einen Gefallenen an, auf dessen Nacken jener den Fass setzt, sehr zum Vortheil der in der gegenwärtigen Ergänzung recht nüchtern wirkenden Statue. Eine lustige Umgestaltung muss sich der Vesper auf dem Albanischen Peleussarkophag 310 (I 122) (siehe beistehende Abbildung) gefallen lassen. Aus der Fackel, mit der er dem folgenden Hymenaeus, der im Skizzenbuch auf dem nächsten Blatt I 123 gezeichnet ist, den Weg beleuchtet, macht der Künstler einen derben Knüttel, mit dem sich der Junge — denn zu einem solchen ist hier deutlich der Gott des leuchtenden Abendsternes herabgesunken — gegen einen kläffenden Köter wehrt, dieser natürlich eine freie Zuthat des Zeichners, von dessen Vorliebe für Hunde schon die Rede war.



310 (I 122).

Noch grösser ist der eigene Antheil des Künstlers bei der Zeichnung 22 (III 55), die vollkommen das Aussehen einer Vorstudie zu einem Gemälde hat; denn dass wir es mit einem Maler, nicht etwa mit einem Bildhauer zu thun haben, wird der Leser schon längst gemerkt haben. In der Sammlung Chigi hatte man einen Pan und einen Apollon zu einer Gruppe verbunden, bei der man offenbar an die Schindung des Marsyas dachte. Man findet diese seltsame Komposition, die 1728 nach Dresden kam, bei Leplat und in Beckers Augusteum abgebildet. Gegenwärtig ist sie längst wieder in ihre Theile zerlegt. Der Künstler, der gewusst zu haben scheint, dass Marsyas und Pan verschiedene Wesen sind, setzt statt des Bocksfüßlers eine völlig menschliche Figur ein, die zwar in der Stellung noch an jenen Pan erinnert, für die aber unzweifelhaft auch eine wirkliche Marsyasstatue, und zwar nicht das I 22 gezeichnete Pamphilische, sondern das Giustinianische Exemplar, als Modell gedient hat. Ein Dudelsack vertritt die Flöten. Die Haltung des Apollo wird etwas, indessen nicht allzusehr, verändert und dem Ganzen ein landschaftlicher Hintergrund gegeben.

Endlich die beiden Blätter I 105. 106 (367. 287—289). Das erste enthält oben die Eckfiguren eines ehemals an der Hauptfakade des Casino Borghese eingemauerten Nereidensarkophags, unten zwei direkt unter diesem Sarkophag angebrachte Viktorien zu Engeln umgewandelt; auf dem folgenden Blatt hat dann der Künstler aus eigener Phantasie zwei Pendants zu diesen Engeln entworfen.

<sup>6)</sup> Allenfalls liesse sich noch III 42 (186. 205) der Togatus mit dem kleinen Mädchen vergleichen, doch ist das vielleicht eine zufällige Nebeneinanderstellung, keinesfalls eine bestimmte Scene.

Man sieht, von der gewissenhaften Wiedergabe des Originals bis zur freiesten Umbildung sind beinahe alle Stadien auf diesen Skizzenblättern vertreten. Dass hierdurch im einzelnen Fall die Identifizierung erheblich erschwert wird, namentlich bei den stereotypen Gewandfiguren beiderlei Geschlechts, liegt auf der Hand. Wenn sie mir schliesslich doch öfter gelungen ist, als ich anfänglich zu hoffen gewagt hatte, so verdanke ich das zunächst den trefflichen Katalogen von Michaelis und von Matz und von Duhn, während sich der Mangel eines den wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Katalogs für den Vatikan und das kapitolinische Museum sehr empfindlich geltend gemacht hat. Auch Bernoullis Aphrodite und desselben Verfassers Römische Ikonographie haben gute Dienste gethan. Vor allem aber muss ich dankbar der unermüdlchen Unterstützung des Mannes gedenken, der wie einst auf dem Kapitol, so jetzt auf dem Janiculum der erfahrene Berater und stets bereite Helfer jedes Archäologen ist, Wolfgang Helbig.

Hier mag auch gleich das Facit des Gewinns gezogen werden, den die Zeichnungen des vorläufig noch unbenannt bleibenden Malers der archäologischen Wissenschaft bringen. Man wird anfangs geneigt sein, ihn mit Rücksicht auf die zahlreichen Ungenauigkeiten, Missverständnisse und Umgestaltungen vielleicht etwas zu niedrig anzuschlagen. Zunächst kann sich hinsichtlich des Reichthums von Statuenzeichnungen keines der bisher bekannten Skizzenbücher mit diesem vergleichen. Sodann bietet es für eine Anzahl von Monumenten die ältesten, für eine Reihe verschollener die einzigen Aufnahmen; für andere, wie die Albanischen Atlanten, giebt es uns ein Bild der früheren Aufstellung. Wie weit es bei Detailuntersuchungen von Nutzen sein kann, muss die Zukunft lehren. Nur ein Fall mag hier hervorgehoben werden. Die angebliche Niobe des Museo Torlonia 81 (I 89, 1) wird durch das zur Zeit des Künstlers noch ganz oder theilweise erhaltene Füllhorn als Replik der Münchener Eirene, wofür sie bereits Schreiber gehalten zu haben scheint und als welche sie, wie mir Wissowa mittheilt, zu seiner römischen Zeit auch in den Kreisen der Ragazzi galt, endgültig erwiesen.

Die Zeit, in der die Skizzen entstanden sind, habe ich schon in den einleitenden Worten angegeben. Es gilt nun den dort vorweggenommenen Ansatz zu beweisen. Die untere Zeitgrenze ist durch die Jahre von Ruhls römischem Aufenthalt 1787- -1789 gegeben; eine obere wird zunächst dadurch gewonnen, dass das Skizzenbuch den 1758 gefundenen Münchener Domitian 178 (I 35), den sogenannten Sardanapal und die Kanephore 28. 29 (II 48. I 45), die 1761 in Monte Porzio ausgegraben wurden, und die von Gavin Hamilton an der Via latina gefundene Tyche 85 (I 87) enthält. Weiter zeigt II 130 (225) das 1760 aus einer Rumpelkammer der Villa Medici wieder hervorgezogene Relief mit den drei tanzenden Mädchen, und zwar schon in der gegenwärtigen Ergänzung, während es Winckelmann 1767 in den M. I. noch in zerbrochenem Zustand abbildet. Bestätigend tritt hinzu, dass, wie die häufige Beischrift „*Vaticano*“ beweist, das Pio-Clementino bereits gegründet war, und wenn auch der Name Cavaceppis in dem Skizzenbuch nie genannt wird, so zeigen doch eine Reihe von Zeichnungen Monumente mit den von ihm herrührenden Ergänzungen. Noch tiefer hinab führen uns die Zeichnungen 99. 100 (I 62, 2. II 57, 1), die die kapitolinische Replik der Matteischen Amazone in der erst unter Pius VI. (1775—1800) vorgenommenen Ergänzung geben. Endlich finden wir I 90, 2 (36) die erst 1776 von Gavin Hamilton in Ostia gefundene sog. Thalia. Eine Begrenzung nach unten ergibt

sich daraus, dass der Künstler nicht nur selbstverständlich das Kasino der Villa Borghese in seinem 1807 entfernten Reliefschmuck sieht, sondern auch noch Villa Medici in ihrem alten Glanze kennt. Hierdurch gewinnen wir für eine Reihe von Blättern den terminus ante quem. Der Hermes kam 1787 nach Florenz, also muss die Zeichnung 14 (I 26, 2) vor dieses Jahr fallen. Die Ueberführung der Barbarenkönige erfolgte 1785, folglich ist die Zeichnung 209 (II 41) älter. Noch früher, 1780, wurden die Platten der Ara Pacis nach Florenz gebracht, die Zeichnungen 261—263 (III 66, 67, II 68) gehören also in die 70er Jahre. Man sieht, wie nahe sich die chronologischen Indizien von beiden Seiten her berühren. Noch ein festeres Datum geben aber die Farnesischen Antiken. Die Gruppe von Herakles und Omphale 11 (II 39) trägt die Beischrift „*ala Farnessina*“, der sog. Atreus 109, 110 (I 23, IV 34) „*Pallazzo Farnesse*“ und bloss „*Farnesse*“, hingegen die Agrippina 175, 176 (III 23, 24) „*in Neapoli*“ und „*L'istesso*“ und die folgenden Zeichnungen III 25, 26 (351, 352) stammen gewiss aus derselben Zeit, da sie gleichfalls ein aus Pal. Farnese nach Neapel gekommenes Monument kopieren. Folglich hat der Zeichner die 1787 beginnende Ueberführung der Farnesischen Sammlung nach Neapel durch P. Hackert und Venturi noch erlebt und seine Zeichnungen der dieser Sammlung angehörigen Monumente fallen theils vor theils nach 1787. Wir können also vorläufig sagen, dass die Skizzen in dem Zeitraum zwischen 1760 und 1789 entstanden sein müssen.

Vor allem in Rom hat der Künstler gezeichnet. Das vatikanische und das kapitolinische Museum, die Paläste Giustiniani, Altamps und Mattei, die Villen Medici, Borghese, Negroni und Albani haben weitaus die grösste Beisteuer geliefert. Einzelnes hat er auch in Pisa, Florenz und Neapel skizziert, an letzterem Ort sogar eine herkulanensische Bronze 219 (I 82) sowie die Herme gleichen Fundorts 159 (II 3). Aber der Künstler kennt nicht bloss Italien, auch nach Spanien und Deutschland hat er Reisen gemacht. In Madrid zeichnet er den Satyr mit dem Bockchen 32 (I 6) und die beiden sitzenden Musen 78, 79 (I 79), von denen er später glaubt, dass er sie in Villa Medici gesehen habe; in Dresden ausser jener zusammengeflückten Gruppe von Apollon und Pan 22 (III 55) die Artemis 60 (I 91, 2), den Antoninus Pius 183 (IV 6), zwei weibliche Gewandstatuen 129 (I 51), 136 (III 19), vielleicht auch eine Aphrodite 75 (I 91, 1) und einzelne Figuren eines bacchischen Sarkophags 336 (II 121), in Potsdam den Apolon 18 (I 37), die Artemis 62 (III 34), die Tyche 84 (I 94) und die Knöchelspielerin 154 (I 55). Man stutzt zunächst, zumal der Künstler auf einem dieser Blätter eine römische Villa als Standort angiebt, doch ist die Thatsache unbestreitbar. Von jenen Dresdener Antiken stammen zwei aus der 1728 erworbenen älteren Albanischen Sammlung, eine aus Pal. Chigi; alle aber sind sie schon bei Leplat *Recueil de marbres dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden* 1733 publiziert. Die 1730 gefundene Knöchelspielerin war zuerst bei Polignac und wurde 1742 für Friedrich den Grossen angekauft. Dass der zwischen 1760 und 1789 thätige Künstler diese Monumente noch in Rom gesehen haben, dass er dort schon vor 1728 gezeichnet haben sollte, wo er, wenn überhaupt schon auf der Welt, ein kleiner Knabe gewesen sein müsste, ist bei der Gleichartigkeit dieser Blätter mit den übrigen gänzlich ausgeschlossen. Allerdings sind nicht alle Skizzen nach den Originalen gefertigt. Die Zeichnungen eines Gemäldes aus den Titusthermen und des Europa-Mosaiks Barberini 395—398 (II 124—127), die der Künstler später beide für pompejanische Bilder hielt, stimmen mit den

Abbildungen bei Bartoli *Picturae antiquae cryptarum* Taf. V und *Appendix* Taf. XII so genau überein, dass zweifellos diese Stiche, und nicht die Originale, dem Künstler vorgelegen haben müssen. Ich wenigstens halte es direkt für ausgeschlossen, dass zwei von einander unabhängige Kopien gerade eines Wandbildes und eines Mosaiks eine so ins Kleinste gehende Aehnlichkeit zeigen könnten. Ebenso sind die beiden Ansichten des sitzenden Apollon in Villa Albani 20. 21 (I 100. 101) augenscheinlich nicht nach dem Original, sondern nach den Stichen in den 1772 erschienenen *Ricerche sopra un Apolline della Villa Albani* von St. Raffei gezeichnet. Aehnlich steht es mit der Zeichnung des Erotensarkophags 368—370 (II 6—8). Seit dem 17. Jahrhundert verschollen, war uns dieser Sarkophag bisher nur durch eine Zeichnung aus dem Museo cartaceo des Cassiano dal Pozzo bekannt. Sollte der Zeichner des Skizzenbuches der einzige gewesen sein, der ihn im 18. Jahrhundert gesehen hat? Abgesehen von einigen durch Prüderie veranlassten Aenderungen, einigen Flüchtigkeiten und Missverständnissen bei den Gewandmotiven, wie sie auch sonst dem Künstler eigenthümlich sind, stimmt nun aber die Zeichnung des Skizzenbuches mit der des dal Pozzo aufs Genaueste überein, vor allem auch darin, dass beide den Sarkophag in untadeliger, fast beispielloser Erhaltung zeigen. Alle Zeichnungen des Museo cartaceo sind aber ausnahmslos auf dem Papier ergänzt, und so sind auch in diesem Falle zweifellos der gänzlich unantike Schurz des einen und die modernen Castagnetten eines anderen Eros Zusätze des Zeichners. Ist es nun denkbar, dass der Künstler des Skizzenbuches auf genau dieselben Ergänzungen verfallen sein sollte, wie anderthalb Jahrhunderte vorher der Zeichner des dal Pozzo? Es verdient noch hervorgehoben zu werden, dass jenes Blatt des dal Pozzo nicht zu dem 1762 an König Georg III. von England verkauften, sondern zu denen gehört, die von Kardinal Albani zurückbehalten und 1791 von Dalton erworben wurden. Der Künstler konnte es also noch in Villa Albani benutzen. Könnten nun nicht ebenso für die Zeichnungen jener Dresdener und Potsdamer Antiken ältere Stiche die Vorlage gewesen sein? Diese Frage ist auf das Entschiedenste zu verneinen, denn keine der älteren Abbildungen giebt die betreffenden Antiken von derselben Seite wieder, wie die Zeichnungen des Skizzenbuches. Anzunehmen, dass ältere Zeichnungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts benutzt seien, wäre so gesucht, dass eine solche Annahme nicht ernstlich in Frage kommen kann. Und wie hätte auch der Maler auf Grund einer blossen Zeichnung die Dresdener Gruppe Pan und Apollon so umbilden können, wie er es gethan hat. Gerade diese Umbildung setzt unbedingt Autopsie voraus. Dass Gipsabgüsse dieser zu verschiedenen Zeiten nach Deutschland verkauften Antiken in Rom geblieben oder später dorthin gelangt sein sollten, ist ebenso unwahrscheinlich. Es bleibt also dabei, der Künstler hat Deutschland besucht.

Wer war nun aber dieser für seine Zeit vielgereiste, wohl unterrichtete, archäologischen Interessen huldigende Maler? Man wird es verzeihlich finden, dass ich ganz im Anfang der Untersuchung trotz des enormen Stilunterschiedes an Rafael Mengs gedacht habe. Welcher andere Maler jener Zeit kannte zugleich Dresden, Rom, Neapel, Madrid und hatte solche Beziehungen zu den römischen Grossen, dass er in ihren Palästen und Villen ungehindert skizzieren durfte? Auch in den Beischriften schien manches auf einen Deutschen zu deuten: „*Medicis*“, wie auch Goethe in der italienischen Reise schreibt, „*Neapoli*“ II 124 (395), III 23 (175). „*Vatican*“, was dem Künstler zwei-

mal entschlüpft III 68 (300). IV 47 (248), während er sonst „*Vaticano*“ schreibt. Die Mühe, die ihm die Schreibung von Aldobrandini bereitet, woraus er bald *Aldobrandini* I 5 (284). I 76 (33). II 32 (380), bald „*Altobrandini*“ II 31 (379) macht, schien direkt den Sachsen zu verrathen. Allein die Beischrift *Neapoli* bei der farnesischen Agrippina, die diese Zeichnung in die Zeit nach 1787 verweist, schloss alsbald jeden Gedanken an den 1779 gestorbenen Mengs aus. Der Umstand, dass viele der in dem Skizzenbuch gezeichneten Antiken noch im vorigen Jahrhundert nach England verkauft wurden, z. B. 36 (I 90, 2). 85 (I 87). 189 (II 65, 2). 251 (I 7). 312 (II 80), musste die Frage nahe legen, ob man es nicht mit einem englischen Maler, vielleicht einem solchen, der selbst dem Kunsthandel nicht fern stand, zu thun habe.

Konnte es nicht möglicherweise Gavin Hamilton selbst gewesen sein, zumal zwei der von ihm gefundenen Statuen, die Tyche und die sog. Thalia im Britischen Museum, in dem Skizzenbuch enthalten sind? Auch diese Vermuthung erwies sich als irrig. Arthur H. Smith hatte die Güte, eine ihm gesandte Probe der Beischriften mit den im Britischen Museum befindlichen Manuskripten Gavin Hamiltons zu vergleichen und versichert mich, dass der Duktus ein durchaus verschiedener sei.



137. 132. (132) 82.

Auf eine andere, aber der verlassenen trügerischen doch benachbarte Spur wurde ich durch die beistehend abgebildete Zeichnung I 92 (82. 132. 137) geleitet. In der ersten der hier vielleicht in bestimmter, mir aber nicht deutlicher Absicht zusammengestellten Frauenstatuen erkennt man sofort die Nemesis, wahrscheinlich das Giustinianische Exemplar, obgleich daneben vielleicht auch das vatikanische benutzt ist. Dieser Figur hat der Zeichner in die rechte Hand ein Henkelgefäß gegeben. Nun schreibt E. Q. Visconti (*Mus. Pio-Cl.* II p. 104) bei Besprechung der damals im Besitz des Cav. d'Azara befindlichen dritten Replik: „*A questa figurina è stata aggiunta nel ristauvo un' ampolla, come aveva la Nemesis d'Agoracrito; giacché il coltissimo sig. Tresham valente pittore Irlandese, che la fece risarcire ne aveva ravvisato il vero soggetto dalla situazione del braccio.*“ Die Abbildung jenes Exemplars bei E. Q. Visconti a. O. A IV zeigt diese „*ampolla*“ noch nicht; auch kann es wegen der Stephane und des etwas abweichenden Schnittes des Apoptygma nicht wohl das im Skizzenbuch gezeichnete sein. Wohl aber liegt die Vermuthung ungemein nahe, dass das vom Zeichner hinzugefügte Henkelgefäß eben jene „*ampolla*“ sein soll, womit natürlich die von Pausanias I 33, 3 erwähnte *γιάλη* wiedergegeben werden sollte. Trifft das zu, so wird man zu dem Schluss gedrängt, dass Tresham, der also 1784, in welchem Jahre jener Band des Pio-Clementino erschienen ist, in Rom und mit E. Q. Visconti bekannt gewesen sein muss, der Zeichner des Skizzenbuches ist. Ich bekenne nun, von Henry Tresham, der übrigens auch den zünftigen neueren Kunsthistorikern nicht allzu bekannt zu sein scheint, bisher nichts weiter gewusst zu haben, als dass er den Alkmenekrater des Python aus Neapel nach England gebracht hat. Allein schon die dürftigen Notizen, die Naglers Künstlerlexikon an die

Hand gab, lauteten ermuthigend. Danach war er Schüler von Sir Josua Reynolds, und an dessen Stil erinnern auch die Zeichnungen noch am meisten. Er lebte mehrere Jahre in Rom, wo er sich fleissig im Zeichnen nach der Antike übte, „wodurch er“ — ich fahre mit Naglers Worten fort — „eine gewisse Korrektheit in der Darstellung der menschlichen Form erlangte, welche ihm das Lob eines tüchtigen Zeichners erwarb. Auch in der Komposition befriedigte er die Anforderungen seiner Zeit, in welcher die Künstler auf den sog. grossen Stil hinarbeiteten, der ihnen viele andere Mängel decken musste.“ Alles dies schien auf den Zeichner des Skizzenbuches zu passen. Weiter halfen die Angaben in Redgraves *Dictionary of artists of the English School*, auf die mich Friedrich Lippmann hinzuweisen die Güte hatte. Danach ist Henry Tresham 1756 in Dublin geboren, reiste 1775 mit Lord Cawdor nach Italien und studierte während eines vierzehnjährigen Aufenthalts auf dem Kontinent besonders in Rom die Antike. Auch mit Kunsthandel befasste er sich. 1789 kehrte er nach England zurück; 1814 ist er gestorben. Dies klärt vieles auf und stimmt vortrefflich. Dass dem Begleiter eines Lord Cawdor sowohl die römischen Paläste und Villen als die königlichen Kunstsammlungen in Neapel, Madrid, Potsdam und Dresden offen standen, ist begreiflich. Wir haben oben als äusserste Zeitgrenzen für das Skizzenbuch die Jahre 1760 und 1789 festgestellt. Tresham zeichnet in den Jahren 1775—1789, was zu den oben ermittelten Einzeldaten ausgezeichnet passt. Als er 1789 Rom verliess, muss er sich des Skizzenbuches entäussert haben; ob dieses unmittelbar aus seinen Händen oder durch eine Zwischenstation in den Besitz von Christ. Ruhl gelangte, ist nicht auszumachen und im Grunde auch gleichgültig.



Roman von Alessandro Verri, zu erhalten. Die Uebereinstimmung war frappant. Sehen doch auch die Blätter des Skizzenbuches selbst fast wie Mezzotinti aus, beinahe als ob der Künstler an Repro-

Die Entscheidung konnte allerdings nur die Vergleichung mit anderen Arbeiten Treshams oder mit seiner Handschrift bringen. Wieder war es Arthur H. Smith, der mir freundlichst seine Hilfe liess. Zwar eine Probe von Treshams Handschrift vermochte er nicht aufzutreiben, wohl aber einige Handzeichnungen, nach deren Vergleichung er die Zuthheilung des Skizzenbuches an den „valente pittore Irlandese“ für durchaus möglich erklärte. Ich selbst habe mich lange umsonst bemüht, etwas von Tresham zu Gesicht zu bekommen. Sowohl nach seinen Shakespeare-Illustrationen als nach seinem 1796 erschienenen *Rome at the close of the 18<sup>th</sup> Century*, das besonders zur Vergleichung reizen musste, habe ich vergeblich Umfrage gehalten. Aber endlich gelang es mir Dank der Freundlichkeit der Göttinger Bibliotheksverwaltung, seine 1784 in Rom erschienenen *Avventure di Saffo*, 18 in Schabkunst ausgeführte Illustrationen zu dem gleichnamigen italienischen

duktion in dieser Technik gedacht hätte. Und bei den Figuren dieselben wiederholt abgesetzten Konturen, dieselben kleinen Köpfe mit dem geradlinigen Profil und den spitzen Nasen, dieselben verkrüppelten Extremitäten, dieselbe missverstandene Gewandbehandlung, einmal auch das von den Zeichnungen des Skizzenbuches her wohlbekannte, zur Befestigung des Mantels benutzte Brustband, vgl. unten die Abbildung von 72 (IV 4). Als Probe bilde ich die erste Tafel, Sappho den Phaon erblickend, auf etwa ein Drittel der Originalgrösse reduziert, hier ab. Man sieht, zu dem Phaon hat der Idolino Modell gestanden, der freilich auf den erhaltenen Blättern sich nicht findet. Er mag vielleicht in einem verlorenen Band enthalten gewesen sein; auch dass Tresham einige Blätter vor dem Einbinden ausschied, liesse sich denken. Aehnlich erscheint auf einem der folgenden Stiche Sappho in der Stellung der Neapler Agrippina, und noch für eine ganze Reihe von Figuren lassen sich die antiken Vorbilder unschwer nachweisen, was ich im Einzelnen hier auszuführen unterlasse. Henry Tresham glaube ich somit den Künstler des Skizzenbuches nennen zu können, den ich im Text zum III. Band des Sarkophag-Reliefs noch als Ruhls Anonymus bezeichnet habe. Sollten übrigens seine anderen Schöpfungen den Illustrationen zu dem Sapphoroman gleichen, so sind mir seine Antikenzeichnungen jedenfalls lieber.

Ich lasse nun ein Inhaltsverzeichniss des Skizzenbuches folgen, in dem falsche Ortsangaben mit einem Kreuz, zweifelhafte mit einem Fragezeichen versehen und richtige gesperrt gedruckt sind.

---

### Marmorstatuen.

#### 1. I 31. 1.

Zeus Verospi, in Vorderansicht. Die rechte, am Original sammt dem Oberarm ergänzte Hand hält den Blitz. Vatikan. Auf demselben Blatt 404.

#### 2. IV 12. „Vaticano“.

Dieselbe Statue nach links im Profil. Die Rechte wie bei 1.

#### 3. I 107 (s. die umstehende Abbildung). „Villa Medicis“?

Asklepios. Auf Grund der Beschreibungen von P. E. Visconti *Catal. d. Mus. Torlonia* 39, Schreiber Arch. Zeit. 1879 S. 70 und Furtwängler Meisterw. S. 368 A. 3 Nr. 9 hatte ich Identität mit dem einen Asklepios (Nr. 39) des Mus. Torlonia vermuthet. Helbig jedoch, der diese Statue mit einer ihm gesandten Photographie unserer Zeichnung verglichen hat, hält diese Gleichsetzung nicht für wahrscheinlich. Jedesfalls aber handelt es sich um ein Exemplar desselben, von Furtwängler a. a. O. S. 366 auf Myron zurückgeführten Typus. Vielleicht ist es die dort S. 367 abgebildete ehemals Campanasche Statue in St. Petersburg (d'Escamps *Coll. Campana* 14) mit anders ergänztem linkem Unterarm und in bewegterer Stellung. Für die Richtigkeit der Ortsangabe „Villa Medicis“ spricht, dass die nächste Nummer auf demselben Blatt mit der Zeichnung einer sicher einst in Villa Medici befindlichen Statue steht. Die Fundnotiz des Torloniaschen Exemplars *Villa di Sallustio* würde natürlich

bei der notorischen Unglaubwürdigkeit dieser Angaben des Viscontischen Katalogs der an erster Stelle vorgeschlagenen Identifizierung nicht im Wege stehen.

4. I 26, 1.

Dieselbe Statue etwas mehr von links. Auf demselben Blatt 14.

5. I 116 (s. die Abbildung).

Asklepios im Museo Torlonia, von Helbig identifiziert. P. E. Visconti *Catal.* 94, Schreiber a. O. S. 74, abgeb. *Mus. T.* XXIV 94. Vgl. das Relief aus dem athenischen Asklepieion Athen. Mitth.



3 (I 107).



5 (I 116).

II 1877 Taf. 15, Brunn-Bruckmann 62. Die Angabe des Katalogs *trovato negli scavi di Porto* wird durch unsere Zeichnung widerlegt.

6. I 54, 1.

Hygieia in Pal. Giustiniani, in linker Seitenansicht. In der Linken Büchse statt Schale, das Scepter nach unten verlängert. G. G. I 8, Clarac 474, 890, Matz-Duhn 854. S. auch 206.

7. I 54, 2.

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht.

8. I 9.

Herakles in Pal. Altemps. Der am Original ergänzte Arm mit den Äpfeln überschneidet den Leib, der Kopf ist nach links gewandt. Clarac 802 F, 1988 A, Kalkmann 53 Berl. Winckelm.-Progr. Taf. 1, Matz-Duhn 123. Der Zeichner scheint die Figur für Paris gehalten zu haben; vgl. 15 (I 10).

9. II 23. + „*Villa Negroni*“.

Herme des bärtigen Herakles, im kapitolinischen Museum. *Nuova Descr.* p. 305 nr. 15.

10. II 34. + „*Villa Albani*“.

Heraklesherme in der Gall. lapid. des Vatikan. Beschr. Roms II 2 S. 35 Nr. 116, *Descr. d. Mus. Vatic.* 236. Es ist die kopflose durch ihre Inschrift (Kaibel IGIS 1004)

*ἡλικίην παῖς εἰμὶ βρέτας δ' ἐστήσατο Φηλιξ*  
*Ἡρακλέους εἰκῶ οἶσθ' ἀ με καὶκ Προδίζου*

bekannte Herme, die Pighius als Hercules Prodicus veröffentlicht und besprochen hat. Auf unserer Zeichnung ist die Inschrift weggelassen; dagegen der Kopf, wie auch schon bei Fulvius Ursinus Imag. t. 61 und bei Pighius a. a. O., ergänzt, natürlich nach Maassgabe der Inschrift ganz jugendlich. Während aber jene Stiche des Cinquecento sich streng an das Original halten, bei dem die Kopfhaut über den rechten Arm herabfällt, und demgemäss den Kopf unbedeckt zeigen, ändert der Zeichner des Skizzenbuchs die Draperie des rechten Arms und lässt das jugendlich zarte Gesicht aus der Kopfhaut des Löwenfells hervorblicken, eine Restauration, die etwas an den schönen Berliner (188), einstmals Giustinianischen Kopf (G. G. II 26) erinnert und vielleicht unter dessen Einfluss entstanden ist. Der linke am Original gesenkte Unterarm ist gebogen und vorgestreckt. Diese schon im Coburgensis fol. 147 (16) und Pighianus fol. 67,2 gezeichnete Herme befand sich im Cinquecento „*in aedibus Jacobi Benzoni non procul a S. Marci palatio*“ (Pighius), zu Zoegas Zeit in Pal. Lancelotti, wo sie also wohl auch der Zeichner des Skizzenbuchs gesehen hat. Die irrtümliche Ortsangabe „*Villa Albani*“ beruht vielleicht auf Verwechslung mit der sog. Omphale (Morcelli Nr. 385, Visconti-Clarac *Catal. du Louvre* Nr. 193, E. Q. Visconti Op. var. IV p. 113 u. 383 tav. XVIII 1).

11. II 39. „*ala Farnessina*“.

Gruppe von Herakles und Omphale in Neapel. Die Linke des Herakles, die am Original erhoben und mit einer Spindel ergänzt ist, ist hier gesenkt und zieht das Frauengewand etwas empor. Statt der Stütze rechts ein niedriger viereckiger Altar, die Stütze links ist weggelassen; die Keule der Omphale ruht auf dem Boden. Clarac 793, 1995.

12. I 11. „*Villa Ludovisi*“.

Ares Ludovisi, jetzt in Mus. Boncompagni, nach rechts im Profil. Der Kopf mehr nach links gewandt als am Original. Friederichs-Wolters 1268, Helbig Führer 877. S. auch 105. 220.

13. II 55.

Hermes (sog. Phokion) im Vatikan. Statt des von Paccetti aufgesetzten Strategenkopfes ist der Statue ein zwar gleichfalls bärtiger, aber unbedeckter und stark nach vorn geneigter Kopf gegeben. Die ebenfalls von Paccetti ergänzten Unterschenkel sind mit Hosen gezeichnet. Der Stamm ist weggelassen. Willkürlich geändert sind die beiden Unterarme; der linke ist auf die Hüfte gestützt, der rechte mit nach unten gekehrter, gespreizter Hand etwas zur Seite gestreckt. Der Zeichner scheint sich die Figur redend gedacht zu haben. Friederichs-Wolters 479, Helbig Führer 331.

**14.** I 26, 2.

Jugendlicher Hermes (Replik des sog. Antinous vom Belvedere) in Pal. Vecchio zu Florenz. Arndt-Amelung E. V. 341, Dütschke II 511, Amelung Führer 3. Spiegelzeichnung. Die Chlamys ist weggelassen, statt der Flöte hat der Zeichner der rechten Hand richtig ein grosses Kerykeion gegeben, ausserdem die (sammt den Unterschenkeln ergänzten) Füsse mit Flügeln ausgestattet (vgl. die ehemalige Farnesische, jetzt Londoner Replik E. Q. Visconti P. Cl. I tav. A VII). Der (nicht zugehörige) Kopf hat in der Zeichnung eine energische Wendung nach der linken Schulter erhalten. Die Statue ist ohne Zweifel identisch mit dem „*Mercurio con petaso di ninno conto*“, den das Verzeichniss der im Jahre 1787 aus Villa Medici nach Florenz gebrachten Stücke (Doc. ind. IV p. 79) unter Nr. 76 aufzählt. Der Zeichner wird das Stück noch in der genannten Villa gesehen haben, wo sich damals auch der auf demselben Blatt gezeichnete Asklepios (s. 4) befand.

**15.** I 10.

Sitzender Hermes in Pal. Sciarra. Der über den linken Schenkel fallende Gewandzipfel ist weggelassen. In der Rechten hält die Figur statt des Beutels einen Apfel. Der Zeichner hat sie also wie den Herakles Altemps auf dem folgenden Blatt (s. 8) zu einem Paris gemacht. Matz-Duhn 155.

**16.** I 32, 2.

Apollon, einstmals in Villa Giustiniani. G. G. I 54, Clarac 487, 944, Matz-Duhn 204. Nur der Torso ist antik. Der Zeichner hat die Ergänzungen nur wenig modifiziert; statt des Plektrons hat er der Rechten einen grossen Bogen gegeben, auf den sie sich stützt; der Leier dient statt des Baumstammes ein Felsen zur Unterlage; die linke Hand fasst statt des einen Hornes der Leier deren Steg; am Kopf ist ein Kranz zugesetzt. Auf demselben Blatt 206.

**17.** II 27, 1. „*Villa Medici*“?

Apollon, rechtes Standbein, nackt, das mit der Haarschleife geschmückte Haupt nach links gewandt, die Rechte auf der Hüfte, in der seitwärts vorgestreckten Linken den Bogen. Rechts ein Baumstamm mit Köcher und Schlange. Falls die Ortsangabe zuverlässig ist, wohl identisch mit der „*Statua di Apollo nudo, con testa e braccia moderne, con tronco alla sinistra cui è avvolto il serpe ed appeso il torcasso, restaurata da Flaminio Vacca*“ (Doc. ind. IV p. 79 Nr. 59), die 1787 aus Villa Medici nach Florenz kam. Dort wird man mithin diese Statue zu suchen haben, die indessen bei Dütschke zu fehlen scheint, vielleicht also sich in irgend einem Magazin verbirgt. Auf demselben Blatt 202.

**18.** I 37.

Apollon in Berlin. Illustr. Katal. 52 („Erworben 1766 in Rom aus der Sammlung Natali durch Bianconi, früher in Sanssouci“). Cavaceppi I 31. Der Zeichner hat die ergänzten Theile etwas geändert; die rechte Hand zeigt nach unten, die linke berührt den Gewandsaum. Statt des Baumstammes ein Pfeiler.

**19.** IV 45.

Als Apollon ergänzter Torso im Louvre, früher in Villa Borghese. Clarac 268, 911 Nr. 401, Fröhner 80. Die linke Hand hält den Bogen, der Kopf ist leicht nach rechts geneigt; die Sandalen sind weggelassen.

20. I 100. „*Villa Albani*“.

Apollon auf dem Dreifuss sitzend in Villa Albani, nach links im Profil. Helbig Führer 739, Müller-Wieseler II 12 Nr. 137. Diese und die folgende Zeichnung stimmen mit den Abbildungen bei Raffei *Ricerche sopra un Apolline della Villa Albani* 1772 p. 7. p. 9 (danach Clarac 486 B, 737 A) so genau überein, dass der Künstler offenbar diese Stiche und nicht das Original vor Augen gehabt haben muss; s. oben S. 12.

21. I 101. „*L'jstesso*“.

Dieselbe Statue in Rückenansicht.

22. III 55. + „*Villa Medicis*“.

Apollon und Marsyas, freie malerische Umbildung der 1728 aus der Sammlung Chigi für Dresden erworbenen, aus zwei nicht zusammengehörigen Statuen willkürlich komponierten Gruppe von Apollon und Pan. Leplat 65, Augusteum 83, Clarac 544. 1142. Das Pasticcio ist jetzt längst wieder auseinandergenommen, über den Pan s. Hettner Bildw. 155. Der Zeichner, der die Gruppe für ein Gemälde verwerthen zu wollen scheint, giebt ihr durch Anbringen kräftiger, nach links ansteigender Terrainlinien und durch Umwandlung der stützenden Stämme in mächtige belaubte Bäume einen landschaftlichen Hintergrund. Zugleich zeigt er seine mythologischen Kenntnisse, indem er den Pan durch Marsyas ersetzt. Die Gruppe ist von einer andern Seite aufgenommen wie bei Leplat und im Augusteum, Beweis genug, dass nicht diese Stiche, sondern das Original selbst die Vorlage war. Im Einzelnen ist vieles geändert. Apollon lässt sich beim Lauf tiefer in die Kniee sinken; die linke Hand, mit der er wie beim Original den Arm des gefesselten Nebenbuhlers fasst, ist gesenkt, die rechte vorgestreckt mit mahnend erhobenem Zeigefinger. Die Chlamys flattert um die linke Schulter. Ein Kranz und ein Köcherband sind zugesetzt. Die an den Stamm gelehnte Leier ist ganz in ihrer modernen Uniform nur stark vergrössert wiedergegeben. Marsyas hat eine ähnliche Stellung wie der Pan der Vorlage. Doch ruht das rechte Bein gebogen auf dem Terrainabhänge, der rechte gefesselte Arm ist über den Kopf erhoben, der linke, den Apollo fasst, noch ungefesselt um einen hervorragenden Baumast geschlungen. In dieser Armhaltung trifft die Figur mit den Ergänzungen der früher in Pal. Giustiniani, jetzt Mus. Torlonia befindlichen Marsyasstatue zusammen, die der Zeichner gewiss gekannt und benutzt hat, G. G. I 60, Clarac 541, 1138, P. E. Visconti *Mus. Torl.* 308. Am Boden liegt statt der zu erwartenden Flöten ein Dudelsack.

23. I 22.

Der gefesselte Marsyas in Pal. Doria, früher in Villa Pamfili, in rechter Seitenansicht. Clarac 542. 1139 A, Matz-Duhn 245. Dass gerade dieses Exemplar die Vorlage ist, zeigen die Stricke um die Füße. Der Zeichner hat eine nackte Jünglingsfigur hinzugesetzt, die den Gefesselten mittels eines langen Strickes an dem Baumstamm in die Höhe zieht. Die Füße des Marsyas ruhen daher auch nicht, wie beim Original, auf dem Erdboden, sondern schweben frei in der Luft.

24. II 25, 1. „*Campidoglio*“.

Der bogenspannende Eros des kapitolinischen Museums, früher in Villa d'Este, in linker Seitenansicht. Bottari III 24, Helbig Führer 426. Gelb getuscht. Die (ergänzte) Baumstütze ist

weggelassen. An der Skizze der Vorderansicht hat eine spätere Hand, wohl die Ruhls, die richtige Ergänzung des unteren Bogenendes eingezeichnet.

**25.** II 25, 2.

Dieselbe Statue in Vorderansicht.

**26.** I 109.

Sitzender Eros, den linken Fuss auf eine Urne gestützt, Brunnenfigur, in Pal. Doria, früher (mindestens bis 1839) in Villa Pamfili. Clarac 749 C, 1949 A, Matz-Duhn 274. Die Flügelreste sind weggelassen, der (grösstenteils ergänzte) Kopf ist nicht so tief gesenkt, wie beim Original. Die rechte Hälfte des Blattes ist leer geblieben.

**27.** III 5.

Jugendlicher Dionysos in Pal. Giustiniani, im Hof. G. G. I 68, Clarac 690 A, 1619 D, Matz-Duhn 373, Doc. ined. IV 421. Der linke, am Original erhobene und mit einer Traube ergänzte Arm ist gesenkt und mit einem Trinkgefäss gezeichnet. Statt dessen ist der rechten Hand eine Traube gegeben und dafür die am Stamme befindliche sowie der Panther, alles moderne Zuthaten, weggelassen. Der Kopf ist mehr nach rechts geneigt. Schwerer wiegt, dass auch die Stellung der Beine und im Zusammenhang damit die Körperseiten vertauscht sind. Doch spricht andererseits für die vorgeschlagene Identifizierung der Umstand, dass auch das folgende Blatt eine Statue aus Pal. Giustiniani, die gleichfalls im Hofe stand, enthält (s. 185). Das Standmotiv ist auch bei 29. 52. 135 geändert.

**28.** II 48. + „*Campidoglio*“.

Bärtiger Dionysos, der angebliche Sardanapal, im Vatikan, 1761 bei Monte Porzio gefunden, 1772 noch bei Cavaceppi. Friederichs-Wolters 1284, Helbig 326, Cavaceppi III 27, E. Q. Visconti P.-Cl. II 41. Ohne die Inschrift. Die falsche Ortsangabe beruht wohl auf Verwechslung der beiden päpstlichen Sammlungen, vgl. 93. 95—98.

**29.** I 45.

Kanephore in Villa Albani, mit der vorhergehenden Nummer zusammen gefunden und wie diese 1772 noch bei Cavaceppi. Helbig Führer 722, Cavaceppi III 28, Clarac 442, 807. Der ergänzte Kopf ist modernisiert und nach links gewandt, das rechte Bein gebogen, um der Figur mehr Bewegung zu geben. Statt der Kreuzbänder eine von der linken Schulter zur rechten Hüfte lautende Guirlande, auch sonst leichte Aenderungen an der Gewandung.

**30.** I 30. „*Villa Albani*“.

Pan und Daphnis in Mus. Torlonia, früher in Villa Albani. Clarac 716 D, 1736 G, Schreiber Arch. Zeit. 1879 S. 64 Nr. 266, P. E. Visconti *M. Torl.* 283, Sauer bei Reitzenstein Skolion u. Epigramm 279 Nr. 1.

**31.** I 4. „*Campidoglio*“.

Ausruhender Satyr im Capitolinischen Museum, wohin er 1753 aus Villa d'Este versetzt wurde. Helbig Führer 521, Bottari III 32. Der rechte (an der Vorlage mit einer Flöte ergänzte) Vorderarm ist nach oben gedreht, die Hand hält eine Trinkschale.

**32.** I 6. „*In Espagne*“.

Satyr mit Böckchen in Madrid. Hübner 59, Friedrichs-Wolters 1506; Rossi-Maffei 122; Clarac 726 E, 1671 H.

**33.** I 76. + „*Villa Aldobrandini*“.

Tanzende Mänade in Villa Albani. Helbig Führer 786, Clarac 694 B, 1656 D. In Vorderansicht. An der Nebris ist die ergänzte Kopfhaut weggelassen, aber das linke Vorderbein zugesetzt; auch ist sie statt um die Hüfte über die linke Schulter geschlagen. Die Stütze fehlt.

**34.** I 85.

Tanzende Mänade in linker Seitenansicht. Haltung des linken, allein sichtbaren Armes und Drapierung des Unterkörpers genau wie bei der vorigen Nummer. Dagegen ist der Oberkörper bis auf einen unverständlichen, über die linke Schulter geworfenen Gewandzipfel nackt, die Linke hält statt des Schallbeckens eine Traube, der Kopf zeigt die sog. Melonenfigur, entspricht aber in der Haltung der vorigen Nummer. Da bei dieser der Kopf nicht zugehörig und beide Arme modern sind, haben wir wohl nur einen anderen Ergänzungsversuch derselben Statue vor uns, vgl. 58 u. 59. 115 u. 116. 171 u. 172 u. ö. Anderenfalls würde es sich um eine verschollene Replik handeln.

**35.** I 97.

Mänade in Pal. Altemps. Matz-Duhn 512, Clarac 690 B, 1651 A. Spiegelbild. Die erhobene (moderne) Hand hält statt des kurzen Stabes, den ihr der Ergänzter gegeben hat, wie die gesenkte Linke eine Traube. Die Stellung ist etwas bewegter (vgl. 29), der Kopf nach der rechten (in der Zeichnung linken) Schulter gewandt.

**36.** I 90, 2.

Ephreubekränztes Mädchen, vielleicht Libera oder eine Mänade, als Thalia ergänzt, im Britischen Museum, gefunden 1776 in Ostia von G. Hamilton, dann bei Townley. Clarac 510, 1030. Die rechte Hand hält statt des (ergänzten) Pedums einen kurzen Stab, die linke, an der vier Finger ergänzt sind, ist nach oben gewandt und hält Früchte oder Aehren. Der Mantel ist an der rechten Hüfte höher hinaufgezogen. Auf demselben Blatt 204.

**37.** II 10. „*ala Villa Borghese*“.

Bärtiger Kentaur mit Eros im Louvre, früher in Villa Borghese. Clarac 277, 1782, Friedrichs-Wolters 1421, Fröhner 299. Linke Seitenansicht; ohne die Stütze. Diese und die folgenden Zeichnungen (38—40. 42—45) sind dunkler getuscht, als die übrigen.

**38.** II 13.

Dieselbe Statue, mehr von vorne gesehen, sonst wie 37.

**39.** II 12.

Desgleichen rechte Seitenansicht.

**40.** II 14.

Desgleichen Vorderansicht, etwas von links.

**41.** II 17, 2.

Dieselbe Statue, Spiegelbild der linken Seitenansicht (37), ohne den Eros und mit hängendem Schweif, in den Händen die Doppelflöten. Dasselbe Blatt enthält den in einen Flötenbläser umgewandelten Borghesischen Camillus, s. 195.

**42.** II 11, 2. „*Campidoglio*“.

Der bärtige Kentaur des Aristeas und Papias im kapitolinischen Museum (Replik von 37—41), 1736 in der Hadriansvilla gefunden, seit 1765 auf dem Kapitol, Bottari IV 32, Clarac 739, 1781, Helbig Führer 508. 509. Rechte Seitenansicht, ohne die Stütze. Auf demselben Blatt 399.

**43.** II 16, 1. „*Campidoglio*“.

Dieselbe Statue in linker Seitenansicht. Auf demselben Blatt 400.

**44.** II 9. „*Campidoglio*“.

Der jugendliche Kentaur des Aristeas und Papias im kapitolinischen Museum, mit 42. 43 zusammen gefunden. Bottari IV 33, Clarac 740, 1780, Helbig Führer 508. 509. Linke Seitenansicht, ohne die Stütze.

**45.** II 15.

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht.

**46.** II 18, 1. („*Villa Borghese*“ auf die zweite Figur bezüglich, s. 344).

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht, als Flötenbläser umgebildet, um den Leib Guirlande, vgl. 41.

**47.** I 83.

Hera im Pal. Altemps. Clarac 978 B, 2524 E, Matz-Duhn 593, Overbeck K. M. II 2. 112 f. Der rechte (moderne) Arm ist gesenkt, der linke gerade vorgestreckt. Auch ist die Frisur und einiges an der Gewandung geändert.

**48.** III 13.

Hera (?) als Hygieia ergänzt, früher im Pal. Giustiniani. G. G. I 22, Clarac 553, 1171. Der (nicht zugehörige) Kopf ist nach links gewandt, der (moderne) von der Schlange umwundene rechte Unterarm gesenkt und zur Seite gestreckt. Vielleicht identisch mit Torlonia 176; die Fundangabe des Katalogs „*trovata nella Villa Sallustiana*“ verdient ebenso wenig Glauben, wie die von 5.

**49.** I 61.

Hera (angebliche Livia), ehemals im Pal. Altemps, später bei Campana. Clarac 978 B, 2524 (im früheren Zustand); D'Escamps *Coll. Campana* 60 (neu ergänzt). Der rechte, früher mit einer Schale erhobene, jetzt auf das Scepter gestützte Arm ist gesenkt, die Hand hält eine Schale. Der linke, früher nach der Brust zurückgebogene Arm ist zeigend vorgestreckt. Ähnlich, jedoch mit einer Schale, hat ihn auch Campana ergänzt. Im Haar fehlt das Diadem; das Obergewand ist gekürzt und die Draperie auch sonst in Kleinigkeiten geändert. S. auch 219.

**50.** I 62, 1. „*Campidoglio*“.

Angebliche Juno Sospita (nach Helbig Libera, nach Arndt-Amelung Demeter) im kapitolinischen Museum. Schon im 16. Jahrhundert auf dem Kapitol, Michaelis Röm. Mitth. VI 1891

S. 38, 16. S. 55, Helbig Führer 425, Bottari III 5, Clarac 418, 732, Arndt-Amelung E. V. 406—408. Linke Hand nach oben gekehrt; die Schulterlocken fehlen; der rechte Fuss ist leicht gehoben. Auf demselben Blatt die Amazone 99.

51. I 60. + „Vaticano“ (davor ein vertikaler Strich, der vielleicht Tilgung bedeuten soll, vgl. 286).

Demeter mit den Porträtzügen einer Kaiserin in Pal. Torlonia, 1779 noch bei Cavaceppi. Matz-Duhn 611, Cavaceppi II 36, Vitali *Marmi Torl.* I Sec. Cort. 12, Clarac 430, 776. Rechte Seitenansicht; in der Linken ein Stäbchen statt der Aehren.

52. I 48.

Demeter in München, früher bei Camuccini. Brunn Glyptothek 79, Clarac 434, 789. In der gesenkten Linken statt der Aehren eine Flöte; eine zweite in der erhobenen gezeichneten, am Original gesenkt ergänzten Rechten. Statt auf dem rechten ruht die Figur auf dem linken Bein. Der Kopf ist nach rechts gewandt. Im Uebrigen ist die Aehnlichkeit so gross, dass an der Identität kein Zweifel sein kann. S. auch 80. 126. 138. 148.

53. I 58. „Campidoglio“.

Sog. Persephone im kapitolinischen Museum, früher in Pal. Cesi. Helbig Führer 528. Rossi-Maffei 129, Bottari III 8, Clarac 417, 727, Brunn-Bruckmann 359, Arndt-Amelung E. V. 470, 471. Der rechte, an der Statue erhoben ergänzte Arm ist in der Zeichnung gesenkt, die Hand nach unten zeigend. Im Zusammenhang damit ist auch der Kopf geneigt. Auf der rechten Schulter ist eine Locke zugesetzt.

54. III 37.

Athena im Parthenostypus, wahrscheinlich die ehemals in Pal. Giustiniani befindliche (G. G. I 9), mit Hilfe eines Spiegels gezeichnet. In Folge dessen mussten die Attribute vertauscht werden; der erhobene (am Original rechte, in der Zeichnung linke) Arm trägt den Schild, die Hand des anderen zur Seite gestreckten (am Original gesenkten) Armes hält die Lanze.

55. II 43.

Athena in Villa Albani. (S. die beist. Abb.) Friederichs-Wolters 524, Helbig Führer 775, Clarac 472, 898 B, Brunn-Bruckmann 226. Rechte Seitenansicht. Der Zeichner hat der Göttin an den linken Arm den Schild und statt des Kopfes mit der Löwenkappe den der Athena Giustiniani gegeben (s. die folg. Nr.). Es scheint demnach, dass er diesen viel besprochenen Kopf nicht für zugehörig gehalten hat. Vgl. über diese Frage Furtwängler M. W. 114 A. 1.



55 (II 43).

**56.** III 39.

Athena Giustiniani im Vatikan, wohin sie aber erst unter Pio VII. gekommen ist; früher in Pal. Giustiniani, vorübergehend im Besitz von Lucian Bonaparte. Friederichs-Wolters 1436, Helbig Führer 51, G. G. I 3, Clarac 465, 875, Brunn-Bruckmann 200. Rechte Seitenansicht. Die Schlange ist weggelassen; ebenso auf der folgenden Zeichnung.

**57.** II 44.

Dieselbe Statue in Vorderansicht.

**58.** II 42. „*Villa Mediceis*“? (S. die Abb. S. 7.)

Replik der vorigen Statue im Mus. Torlonia. P. E. Visconti *Mus. Torl.* 298, Schreiber A. Z. 1876 S. 121. 1879 S. 74 Nr. 277, Furtwängler M. W. 593 A. 2 c. Rechte Seitenansicht; in der jetzigen Ergänzung legt die Göttin den rechten Arm an den Stamm und hält die Lanze zugleich mit dem Schild in der Linken. Die Fundnotiz des Katalogs „*dagli scavi di Porto*“ erweist sich wieder als unrichtig; hingegen könnte die Ortsangabe auf der Zeichnung „*Villa Mediceis*“ zutreffend sein.

**59.** II 45. (S. die Abb. S. 7.)

Athena, vermuthlich dieselbe Statue in anderer Ergänzung. Das Pittische Exemplar (Dütschke II 28, Furtwängler M. W. 593 A. 2 d, Arndt-Amelung E. V. 226), an das man allenfalls noch denken könnte, hat anderen Aegis-Saum und ist im Uebrigen der Zeichnung um Nichts ähnlicher.

**60.** I 91. 2.

Artemis in Dresden, Leplat 70. Augusteum 45, Clarac 569, 1214 A, Furtwängler M. W. Taf. 29 S. 554. Rechter Arm mit Pfeil seitlich erhoben, auch der linke mit dem Bogen ist zur Seite gestreckt. Auf dem Kopf die Mondsichel, wie bei dem Cokeschen Exemplar (Rossi-Maffei 145), das aber nicht gemeint sein kann, da es gegürteten Chiton hat. Auf demselben Blatt 75.

**61.** I 52. „*Villa Borghese*“.

Artemis im Louvre, die sog. Zingarella, ehemals in Villa Borghese. Clarac 287, 1231, Fröhner 95. Mit Kranz in der Rechten: die Stellung etwas bewegter, als beim Original.

**62.** III 34.

Artemis in Berlin, Illustr. Katal. 62; früher zu Rom in der Sammlung Natali, aus dieser 1766 erworben und zunächst in Potsdam vor dem Neuen Palais aufgestellt. Statt des Rehfalls ein auch in der Drapierung etwas verändertes Pantherfell. Der Gewandzipfel auf der linken Schulter ist weggelassen; ebenso die Stütze. In der Linken Bogen, in der Rechten Pfeil.

**63.** IV 23.

Artemis in London, Lansdowne-House, Clarac 565, 1217 A, Michaelis *Anc. Marbl.* p. 439 nr. 9. Nur der Torso ist antik; die Extremitäten und der Kopf sind von dem Zeichner anders ergänzt, als von dem Restaurator, der die Göttin im Laufe dargestellt hat. In der Zeichnung steht sie mit rechtem Standbein ruhig da; die erhobene Rechte hält einen Pfeil, die gesenkte Linke den Bogen. Der mit einem Halbmond geschmückte Kopf ist nach rechts gewandt.

## 64. III 38.

Artemis (?) als Roma ergänzt, nach links im Profil. Linkes Standbein. In Helm, gegürtetem und geschürztem Chiton, kurzem auf der Brust geknotetem Mantel und mit Pantherfell verbrämten Jagdstiefeln. Die erhobene Linke auf Speer oder Scepter gestützt, in der vorgestreckten Rechten die Weltkugel. Ich vermag das Original nicht nachzuweisen. Dass der Kopf und beide Arme ergänzt sind, ist wenigstens wahrscheinlich. Alles Uebrige passt für Artemis. Doch erinnert die Gewandung und im Gegensinn auch die Stellung etwas an die Stackelbergsche Amazone, von der indessen meines Wissens keine Repliken bekannt sind. Dass der Zeichner die Roma von dem Relief im Conservatorenpalastes (s. unten 264) in dieser Weise umgestaltet haben sollte, scheint mir eine zu kühne Annahme.

## 65. II 102, 2. „Villa Borghese“ (s. die Abb. auf S. 8).

Laufende Artemis im Louvre, aus Villa Borghese: Clarac 286, 1217, Fröhner 99. Linker Arm gesenkt, im Nacken ist eine flatternde Haarlocke zugesetzt. Die Statue stand früher an einer der Fontänen im Garten der Villa Borghese, Montelatici p. 22: „*Diana Cacciatrice, che stendendo le braccia sembra di vibrare il colpo per arrestare qualche fera.*“ Ueber den Zusammenhang, in den der Zeichner diese Figur mit zwei anderen ebendort aufgestellten Figuren (119 und 192) gebracht hat s. oben S. 8.

## 66. I 53 (s. die beist. Abb.).

Aphrodite im gegürteten, die linke Brust frei lassenden Chiton, mit der Rechten den Mantel über der Schulter in die Höhe ziehend, früher in Villa Medici, Winckelmann Werke V S. 24 Taf. 1 D, Bernoulli Aphrodite S. 89 Nr. 22.

## 67. III 28.

Replik der Knidischen Aphrodite des Praxiteles in den Magazinen des Vatikan, früher in den Gärten. Perrier 85, Michaelis Arch. Zeit. XXXIV 1876 S. 145 B Taf. 12, 3, Müller-Wieseler I 146 c, Bernoulli a. O. 207 Nr. 2. Aus dem modernen, die Hüften umgebenden Gewandstück hat der Zeichner ein vollständiges Hemd gemacht, das nur die rechte Brust unbedeckt lässt; die Göttin zieht es mit der Rechten ein wenig in die Höhe. Dass gerade das genannte Exemplar die Vorlage war, lehrt die vollständig übereinstimmende Form des rechts stehenden Gefässes, auf das die Göttin ihr Gewand niederlegt.

## 68. IV 1 (s. die Abb. S. 8).

Replik der Knidischen Aphrodite des Praxiteles in Pal. del Commercio (= Pal. Viscardi); Clarac 606 B, 1343 C, Matz-Duhn 759, Michaelis a. O. 147, 4, Bernoulli a. O. 207 Nr. 7. Auch dieser Figur hat der Zeichner ein modernes Hemd gegeben, das sie mit der Rechten emporzieht:



66 (II 53).

ausserdem hat er Schulterlocken hinzugefügt. Die linke (am Original ergänzte) Hand hält statt des Gewandes den Schweif des unmässig gross gezeichneten Delphins. Die Richtigkeit der Identifizierung wird mir von Helbig bestätigt.

**69.** I 80.

Replik der vorigen Nummer, im Profil nach rechts. Die Rechte ist in Brusthöhe erhoben; beide Hände halten ein schmales über den Rücken laufendes und vorn die Scham verdeckendes Gewand. Links ein Baumstamm mit einem zweiten Gewandstück. Es ist wohl dasselbe Exemplar, das 1772 bei Cavaceppi war und von diesem zu einem Hermaphroditen gemacht worden ist. Cavaceppi *Racc.* III 15. Ob identisch mit Rossi-Maffei 144?

**70.** IV 50.

Aphrodite in Pal. del Commercio (Pal. Viscardi) nach rechts im Profil. Clarac 606 B, 1343 D, Matz-Duhn 740, Bernoulli 271 Nr. 13. Ohne den Delphin.

**71.** I 86 (s. die nebenst. Abb.).

Aphrodite im Mus. Torlonia, P. E. Visconti *Mus. Torl.* 88, Vitali *Marmi Torlonia* III 7. Die rechte früher vor die Brust erhobene, jetzt mit einem Salbgefäss ergänzte Hand ist zögernd vorgestreckt; die Frisur verändert. Rechts ist ein Salbgefäss zugesetzt. Nach dem Katalog ehemals in Pal. Giustiniani. (?)

**72.** IV 4 (s. die nebenst. Abb.).

Aphrodite in Villa Giustiniani. G. G. I 42, Matz-Duhn 744. Der linke (ergänzte) Arm ist beim Original erhoben, der (nicht zugehörige) Kopf nach links geneigt; die rechte (moderne) Hand liegt auf dem Oberschenkel. Das über die Brust laufende Band hat der Zeichner zugesetzt (vgl. 135) und zugleich die Gewandung etwas geändert.

**73.** I 89. 2.

Aphrodite (?) früher in Pal. Torlonia, Vitali *Marmi Torlonia* III 19, Clarac 752, 1831. Linkes Standbein; bekleidet mit durchsichtigem, die linke Brust frei lassendem Chiton, der von der Rechten in die Höhe gezogen wird; die Linke ruht auf dem Schweif eines riesigen Delphins (vgl. 68), während sie bei dem Original nach der Abbildung bei Vitali eine kleine auf einem Baumstamme ruhende Urne fasst. Dort ist also offenbar, vielleicht nur in Folge falscher Ergänzung, eine Quell-



71 (I 86).



72 (IV 4).

nymphe gemeint, während der Zeichner an Aphrodite dachte. Ob identisch mit der Quellnymphe des Mus. Torlonia, die Schreiber Arch. Zeit. XXXVII 1879 S. 77 Nr. 5 als unserer Statue im Motiv nicht unmännlich verzeichnet? In P. E. Viscontis Katalog wird sie nicht aufgeführt. Auf demselben Blatt 81.

74. III 11 (s. die beistehende Abbildung). + „Villa Albani“.

Bekleidete Aphrodite (?) in Pal. Giustiniani. Clarac 749 A, 1828 A. Matz-Duhn 724, Bernoulli 176 Nr. 10.

75. I 91. 1.

Aphrodite oder als solche ergänzt; linkes Standbein; bekleidet mit hochgegürtetem, ärmellosem Chiton und einem um die Hüften geschlungenen Mantel; linke Hand auf die Hüfte gestützt, in der vorgestreckten rechten ein Apfel. Links ein schreitender Knabe, der zu der Göttin aufblickt und mit der Rechten eine Fackel senkt, also wohl Eros, obgleich keine Flügel gezeichnet sind. Die Armhaltung der Hauptfigur ist fast genau dieselbe, wie bei einer Dresdener Aphrodite, August. 105, Hettner 274, aber die Gewandung ist so verschieden, dass ich nicht wage, sie als die Vorlage des Zeichners anzusprechen. Dennoch wird man diese zunächst unter dem Dresdener Antikenvorrath zu suchen haben, da dasselbe Blatt die Dresdener Artemis (60) enthält. Oder ist es die angeblich aus Villa Albani stammende Aphrodite des Mus. Torlonia 253?

76. III 3.

Gelagerter Hermaphrodit (?), rechte Seitenansicht; vielleicht die Statue in Lansdowne-House, Michaelis *Anc. Marbl.* p. 439 Nr. 12, Clarac 750, 1829 B, die 1775 von Hamilton erworben wurde. Nur würden dann die ergänzten Theile vom Zeichner geändert oder vor der jetzigen Restauration frei ergänzt worden sein. Der von losem Haar umgebene Kopf ist weit zurückgelehnt, der rechte Arm ruht auf dem Boden (während in Wahrheit der antike Oberarm auf der Hüfte ruht), der linke Arm ist über das Haupt erhoben. Die Beine sind völlig unbedeckt. Das Ganze macht beinahe den Eindruck einer Studie zu einer Danae.

77. III 9. „Villa Albani“.

Stehende Muse in Villa Albani. Clarac 481, 959 B, Morelli-Fea-Visconti 39, Bernoulli Aphrodite 175. Ganz in Vorderansicht; der rechte Arm, der am Original so ergänzt ist, dass die Hand die Saiten berührt, ist seitwärts ausgestreckt und wohl mit dem Plektron gedacht. S. auch 121. 127. 129—131. 133—135. 139—141. 150. 201. 202.



74 (III 11).

78. I 79. 1. + „*Villa Medicis*“.

Sitzende Muse mit Leier (Terpsichore) in Madrid, Rossi-Maffei 115, Clarac 514, 1057 mit den früheren Ergänzungen, Amelung Basis des Praxiteles S. 37 Abb. 20 im jetzigen Zustand nach Entfernung der meisten Ergänzungen. Nach rechts im Profil. Die (zum Theil antike) Leier ist nach vorn gesenkt, der (ergänzte) Kopf geneigt.

79. I 79. 2. + „*Villa Medicis*“.

Sitzende Muse (Kalliope) in Madrid, Rossi-Maffei 118, Clarac 536, 1115, Amelung S. 38 Abb. 21. In Vorderansicht. Der rechte Unterarm ist mehr gesenkt, als in der früheren jetzt entfernten Ergänzung; in die linke Hand hat der Zeichner der Muse einen Globus gegeben und sie so zur Urania gemacht.

80. I 95. 3. „*Campidoglio*“.

Sitzende Muse, als Demeter ergänzt, im kapitolinischen Museum. Righetti I 68, *Nuova Descrizione* p. 100 nr. 4. In Vorderansicht, der (ergänzte) Kopf etwas mehr gesenkt, als am Original. Auf demselben Blatt 89. 90.

## 81. I 89. 1.

Replik der Eirene des Kephisodot, jetzt zu einer Gruppe der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter ergänzt, im Mus. Torlonia, P. E. Visconti *Catal.* 141, Schreiber *Arch. Zeit.* XXXVII 1879 S. 66, der bereits richtig an die Eirene erinnert hat. In einer früheren Ergänzung, gleichfalls schon als Niobe, aber ohne die Tochter, zeigt sie die Abbildung bei Vitali *Marmi Torl.* I 2, 8. Der Zeichner des Skizzenbuches scheint die Statue noch vor dieser älteren Restauration gesehen zu haben, vielleicht in einer noch älteren Ergänzung, falls er nicht selbst die fehlenden Theile zugesetzt hat. Sicher unantik ist der gesenkte rechte Arm, dessen oberer Theil von einem zu dieser Art von Peplos nicht passendem geknöpftem Aermel bedeckt ist. Auch der über die linke Schulter fallende Mantelzipfel wird Zuthat des Zeichners sein. Dagegen dürften der gesenkte linke Arm und das von ihm gehaltene Füllhorn wenigstens zum Theil antik gewesen sein. Auch der nach rechts gewandte Kopf giebt zur Verdächtigung keinen Anlass. Von dem Plutosknaben scheint nichts erhalten gewesen zu sein. Auf demselben Blatt 73.

## 82. I 92. 3 (s. die Abb. S. 13).

Sog. Nemesis nach rechts im Profil; mit dem vatikanischen Exemplar (Visconti Pio Clem. II 13, Friederichs-Wolters 1552) stimmt der Kopf und die Haltung der linken Hand, mit dem Giustinianischen (G. G. I 18, Clarac 773, 1925)<sup>7)</sup> die des rechten Unterarmes überein, nur dass die Hand statt der Opferschale ein Henkelgefäß (*ampolla* s. oben S. 13) hält. Da wenigstens noch eine der auf diesem Blatt zusammengestellten drei Statuen sich in Pal. Giustiniani befindet (s. unten 132), so möchte ich glauben, dass das Giustinianische Exemplar die Vorlage war, daneben aber auch das vatikanische benutzt ist, vgl. 22. Auf demselben Blatt 132. 137.

<sup>7)</sup> Benndorf und Schoene scheinen das Exemplar noch gesehen zu haben, da sie anzugeben wissen, dass es dieselbe Grösse hatte, wie das Lateranensische (Lateran S. 13); jetzt ist es verschollen; schon bei Matz-Duhn fehlt es.

83. IV 24. „Villa Albani“ (s. die beist. Abb.).

Tyche in Villa Albani, Winckelmanns *Nemesis*. Winckelmann M. I. 25, Clarac 770 C, 1852 A, Morelli-Fea-Visconti 619.

84. I 94. + „Villa Albani“.

Tyche in Berlin, vor 1768 durch Bianconi erworben und zunächst in Potsdam vor dem Neuen Palais aufgestellt. Cavaceppi I 51, Clarac 455, 833, *Illustr. Katal. d. Berl. Mus.* 154. Das Steuerruder anders geformt als in dem Cavaceppischen Stich. Die falsche Ortsangabe beruht vielleicht auf Verwechslung mit der sog. Fortuna maritima der Villa Albani (Morelli p. 50 Nr. 481, Morelli-Fea-Visconti 732).

85. I 87.

Tyche im Britischen Museum, von Gavin Hamilton an der Via Latina gefunden. *Anc. Marbl.* II 18, Clarac 454, 839. In Vorderansicht. Ohne den (modernen) Modius und vielleicht mit anderem Kopf; der jetzt aufsitzende ist nicht zugehörig. Der rechte Arm ist seitwärts ausgestreckt; die Hand hält ein kleines Stäbchen, während sie am Original auf Grund sicherer Spuren mit dem Steuerruder ergänzt ist. Dagegen hält die Linke bereits das zum Theil gleichfalls ergänzte Füllhorn.

86. III 17.

Tyche oder als solche ergänzt, ehemals in Pal. Giustiniani, G. G. I 20. Linke Seitenansicht, ohne das Diadem.

87. IV 3.

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht. Der auch hier ohne das Diadem gezeichnete Kopf ist etwas mehr nach rechts gewandt. In der unteren rechten Ecke ist mit Bleistift ein Blatt gezeichnet. S. auch 136. 174.

88. I 50.

Die sitzende Kybele des Virius Marcarius, in Neapel, vorher in Pal. Farnese. Clarac 396 E, 662 B. CIL VI 513. In die rechte (moderne) Hand hat ihr der Zeichner ein kurzes Scepter gegeben. Die Inschrift ist weggelassen.

89. I 95, 1. „Campidoglio“.

Isis im kapitolinischen Museum. Bottari III 7, Winckelmann M. I. *Trattat. prelim.* XXI, *Nuova Descriz.* p. 305 nr. 14. In Vorderansicht.

90. I 95, 2. „Campidoglio“.

Dieselbe Statue in linker Seitenansicht. Auf demselben Blatt 80.

91. II 4. „Campidoglio“?

Isiskopf nach links im Profil. Sehr verwandt und wohl identisch mit dem vor einigen Jahren im römischen Kunsthandel befindlichen Köpchen bei Arndt-Amelung E. V. 179. 180. Nur



83 (IV 24).

fehlt die nach Arnolds Versicherung antike bronzene Lotosblüte. Auch hat der Zeichner Schulterlocken hinzugefügt. Die Zeichnung, die einzige eines einzelnen Kopfes, die das Skizzenbuch enthält, ist, wenn die Identifizierung richtig ist, in Originalgrösse ausgeführt. Die Notiz „*Campidoglio*“ würde die zahlreichen falschen Ortsangaben um eine weitere vermehren.

92. I 46. „*Campidoglio*“.

Die sitzende Roma auf der Piazza del Campidoglio, Clarac 768, 1904. Rechte Seitenansicht.

93. I 41. + „*Vaticano*“.

Der Nil ebenda. Clarac 748, 1810. In Vorderansicht. Die falsche Ortsangabe beruht auf Verwechslung mit 95.

94. IV 22. „*Campidoglio*“.

Dieselbe Statue in linker Seitenansicht.

95. I 38. + „*Campidoglio*“.

Nil im Vatikan. Friederichs-Wolters 1543, Helbig Führer 47. Visconti P. Cl. I 37. In Vorderansicht. Die Putten sind weggelassen. In der Rechten Stab statt der (modernen) Aehren. Die Ortsangabe beruht auf Verwechslung mit 93.

96. I 40. + „*Vaticano*“.

Der Tiber auf der Piazza del Campidoglio. Clarac 749, 1819. Vorderansicht. In der linken Hand ein Ruder. Die Zwillinge heben die Köpfe. Die Ortsangabe dieser und der folgenden Zeichnung beruht auf Verwechslung mit 98.

97. IV 16. + „*Vaticano*“.

Dieselbe Statue. mehr von rechts. Die Wölfin mit den Zwillingen ist fortgelassen. Der rechte Arm ruht auf einer Urne.

98. I 39. + „*Campidoglio*“.

Tiber im Louvre, früher im Vatikan. Visconti Pio Cl. I 38, Clarac 338, 1818. Fröhner *Notice* 449. Vorderansicht; in der Linken Stab statt Ruder. Bei der Ortsangabe ist das Exemplar mit 96. 97 verwechselt.

99. I 62, 2. „*Campidoglio*“.

Amazone (Matteischer Typus) im kapitolinischen Museum, wohin sie 1753 durch Benedikt XIV. aus Villa d'Este versetzt worden ist. Helbig Führer 526, Michaelis Arch. Jahrb. I 1886 S. 19  $\beta$ . In Vorderansicht; bereits mit den unter Pius VI. (1775—1800) vorgenommenen Restaurationen. Auf demselben Blatt 50.

100. II 57. 1. „*Campidoglio*“.

Dieselbe Statue etwas mehr von rechts. Auf demselben Blatt 187.

101. I 93, 1.

Amazone Mattei im Vatikan. E. Q. Visconti P. Cl. II 38, Friederichs-Wolters 516, Helbig Führer 193, Michaelis a. O. S. 20  $\gamma$ . Spiegelbild. Der in der Zeichnung linke (in Wahrheit rechte) Arm ist statt über den Kopf nur bis zur Schulterhöhe gehoben. Die rechte (in Wahrheit linke) Brust ist bedeckt. Der Köcher ist fortgelassen. Auf demselben Blatt 139.

## 102. III 32.

Sog. Ariadne in Pal. Giustiniani. G. G. I 142, Matz-Duhn 833. In Vorderansicht.

## 103. I 33. „Campidoglio“.

Niobide im kapitolinischen Museum. Bottari III 42, Clarac 588, 1273, Helbig Führer 441, *Nuova Descr.* p. 105 nr. 48.

## 104. I 34. „Firenza“.

Ganymed in den Uffizien. Dütschke III 115, Amelung Führer 51, Clarac 408, 705.

## 105. I 17. „Villa Borghese“.

Paris (der sog. Ares Borghese) im Louvre, ehemals in Villa Borghese. Friederichs-Wolters 298, Clarac 263, 2073, Brunn-Bruckmann 63. Linke Seitenansicht; die linke Hand hält ein gezücktes Schwert, die rechte ist zeigend vorgestreckt. Ueber die Benennung, an der ich unbedingt festhalten muss<sup>\*)</sup>, s. das vorige Winckelmann-Programm S. 21. Vgl. auch 181.

\*) Dass ein moderner, von den Anschauungen des Hellenismus und der Renaissance beeinflusster Beschauer zum Verständniss eine erklärende Beischrift wünschen möchte, gebe ich Sal. Reinach gerne zu, aber Euphranor arbeitete für ein Publikum, das den Alexandros des Euripides noch in frischer Erinnerung hatte. Den Zögling der Hirten, der im Ringkampf selbst den Hektor niederwirft, kleidet „wichtige Ueberkraft, schwerfällige Fleischigkeit, gewaltiger Körperbau“ nicht übel, besser jedenfalls als den eingeborenen Sohn des Zeus und der Hera, den von der griechischen Kunst sonst schlank und geschmeidig gebildeten Ares. „Weichliche Schönheit“ und „weiches Hinträumen“ habe ich selbstverständlich nur im Gesicht, „Eleganz und Sucht zu gefallen“ in dem sorgfältig gepflegten Haar und der Fussspange gefunden; denn dies scheint mir noch immer die natürlichste Deutung des Ringes, wie sie auch von Furtwängler als möglich zugegeben wird. Furtwänglers Belehrung, dass die vorgeschlagene Ergänzung mit dem Bogen ausgeschlossen ist, acceptiere ich dankbar; aber die Gesamtauffassung der Figur wird dadurch so wenig berührt, wie durch das rein dekorative Detail der am Helm angebrachten Hunde, deren Verwerthung für die Deutung ich durch den Hinweis auf die Greife der Parthenos und durch die doch wahrlich nur ironisch vorgetragene Auffassung als Hirtenhunde gerade abweisen wollte. Dass gerade Furtwängler für Paris die Forderung asiatischer Tracht oder wenigstens der phrygischen Mütze erhebt und damit meine S. 23 ausgesprochene Hoffnung zu Schanden macht, hat mich gewundert. Die von ihm Abh. d. Münch. Akad. XX 1896 S. 568 A. 3 ins Feld geführte Vase, die Paris auch bei der Werbung um Helena in phrygischer Kleidung zeigt, hatte ich S. 25 selbst erwähnt und sogar die zweite Vase mit der Entführung hinzugefügt, aber gleichzeitig hatte ich auch auf das Neapler Relief hingewiesen, das Paris in heroischer Nacktheit und ohne das äusserliche nach Furtwängler unentbehrliche Charakteristicum der phrygischen Mütze zeigt. Furtwängler scheint im Eifer des Gefechtes diese Stelle übersehen zu haben. Eines gleichen Fehlers habe ich aber mich selbst anzuklagen, nur nach der entgegengesetzten Richtung. Denn wenn ich es dahingestellt sein liess, ob die Forderung asiatischer Tracht für die hellenistische und römische Zeit unbedingte Geltung habe, so bin ich noch viel zu zurückhaltend gewesen. Ich hätte auf den mediceischen Sarkophag verweisen müssen (Sark. Rel. II 11 S. 17), auf dem Paris zwar in der ersten Scene, der *zōtēs*, in phrygischer Gewandung, dagegen in der zweiten Scene nackt, mit Chlamys, Schwert und Schild, in kampfesmuthiger Stellung erscheint. Hier trägt also Paris auch das Wehrgehäng, wie nach Furtwänglers Nachweis das Original des sog. Ares Borghese. Ueber eine ähnliche Figur an dem Deckel eines Endymion-Sarkophags s. Sark. Rel. III S3 S. 105. Dass neben dieser heroischen Auffassung des Paris schon im fünften und vierten Jahrhundert eine andere nebenhergeht, die ausschliesslich die weichliche und üppige Seite seines Charakters betont, habe ich nie bestreiten wollen, und gewiss ist der von Furtwängler a. O. Taf. VI vgl. S. 566 publizierte und richtig gewürdigte Kopf einer der schönsten Repräsentanten dieser Richtung. Aber der Paris des Euphranor kann er doch nicht sein: *et tamen interfector Achilles*: selbst wenn diese Worte, wie Furtwängler meint, den Paris als den

## 106. III 4.

~ Jugendlicher Paris mit phrygischer Mütze, an einen Baumstamm gelehnt, im vatikanischen Museum. Helbig Führer 381.

Mörder, nicht als den Ueberwinder des Achilles bezeichnen sollten, was für die Statue des Euphranor einen Zug der Hinterlist, nicht der Heldenhaftigkeit involviren würde, wollen sie auf den Kopf in Woburn Abbey und seine Verwandten nicht passen; denn diese zeugen so wenig von Verschlagenheit und Tücke, wie von Stärke und Heldenthum. „Und dennoch hatte er auch etwas vom Mörder des Achilles. Warum sollte“, fragt Furtwängler, „ein nach Kontrasten und Pointen suchender Epigrammatiker nicht dergleichen von unserer Parisstatue aussagen können?“ Ich lasse die sehr diskutirbare Frage, ob die Worte auf ein Epigramm oder das rhetorisch zugespitzte Urtheil eines Kunstschriftstellers zurückgehen, hier bei Seite. Aber dagegen muss ich protestiren, dass die Charakteristik als *interfeotor Achillis* durch die Umschreibung „auch etwas vom Mörder des Achilles“ hinter die als *index dearum* und *amator Helenae* gewissermassen in zweite Linie gerückt werden soll. *Omnia simul intelleguntur* steht ausdrücklich zu lesen. In gleicher Weise war in der Statue des Euphranor der von den Göttern durch das Richteramt geehrte Priamide, der Liebhaber des schönsten Weibes, der Ueberwinder, meinethalben auch der Mörder, des stärksten Helden zur Darstellung gebracht. Und das sollte man von der Borghesischen Statue nicht sagen können? Von der Parisstatue Furtwänglers hingegen kann nur der so sprechen, der aus seiner mythologischen Kenntnis heraus das *interfeotor Achillis* in sie hineinlegt. Das Apophthegma steht dann auf derselben Stufe mit der meinen einstigen Bommer Studiengenossen gewiss noch erinnerlichen Aeusserung des alten Museumsdieners, der, die ihm für Orestes geltende Stephanosfigur bewundernd, seinen Eindruck in die Worte zusammenfasste: „So weiss, so glatt, und doch hat er seine Mutter umgebracht!“ Was ferner das Urtheil des Varro oder richtiger Xenokrates „*in universitate corporum exilior*“ angeht, so ist mein Anstoss daran weit älteren Datums, als meine Deutung des sog. Aros Borghese als Paris, und von dieser ursprünglich ganz unabhängig. Ich denke so: wenn von vier an sich unanständigen Zeugnissen drei mit einander übereinstimmen, so muss der Fehler in dem vierten widersprechenden Zeugnis stecken. Vollends in diesem Fall, wo erstens zwei dieser Zeugnisse, die direkt mit einander in Widerspruch stehen, *expressisse dignitates* und *in universitate corporum exilior*, auf denselben Autor Xenokrates zurückgehen, zweitens diese beiden Zeugnisse nebst einem das erste bekräftigenden dritten, *altitudo*, von derselben Zwischenquelle, Varro, wiederholt werden, und endlich zu jenen beiden übereinstimmenden Zeugnissen noch eine Aeusserung des in Frage stehenden Künstlers selbst, sein Apophthegma über den rindfleischgenährten Theseus, bestätigend hinzutritt. *Altitudo* ist *ἕψος*, *pondus*, *gravitas*, kurz das Erhabene, und kann sich nicht bloss auf das Format der Bilder und den Stoff allein beziehen, ist auch gewiss nicht von Furtwängler so verstanden worden, obgleich ein flüchtiger Leser seine Worte so auffassen könnte. *Dignitates heroum* kommt diesem Begriff sehr nahe; und dass die supponierte Fleischnahrung des gemalten Theseus nur in dem dunklen Kolorit, das sonst eine Wirkung der südlichen Sonne zu sein pflegt, nicht in dem muskulösen Körperbau zum Ausdruck gekommen sein sollte, wird man im Ernste schwerlich glauben dürfen. Diesen drei Urtheilen widerspricht die an Euphranors Figuren getadelte Schwächigkeit, und dieser Widerspruch lässt sich nicht aus der Welt schaffen; darum soll man ihn auch nicht verschleiern. Ich habe die Lösung in einem Uebersetzungsfehler des Varro gesucht, dabei bleibt der Gegensatz zwischen *grandior* und *exilior* = *βαχύτερος* durchaus bestehen; möglich, dass sich noch eine andere richtigere Lösung finden lässt; verlangen aber muss ich, dass wer meine Lösung bekämpft, sich auch über die *articuli* äussert, sei es, dass er die alte von mir widerlegte Gleichsetzung mit *membra* beweise, sei es, dass er meine Auffassung anerkenne. Was endlich die spätere Verwendung der Statue des Mars angeht, so bietet die Geschichte der römischen Plastik hierfür so viele zum Theil von Furtwängler selbst aufgewiesene Analogieen, dass man sich billig wundern darf, gerade von ihm einen solchen Einwand erhoben zu sehen. So viel glaube ich zur Rechtfertigung meiner im letzten Winkelmannsprogramm vorgetragenen Vermuthung auf Furtwänglers Einwurfe erwidern zu sollen; sie unbeachtet zu lassen, verbot mir die hohe Stellung, die ihr Autor in der Wissenschaft beanspruchen darf. Im Uebrigen *χοῖνος χοίρει ταυτα*.

**107.** IV 10. „*Villa Albani*“.

Der sog. Diomedes in München, ehemals in V. Albani. Brunn Glypt. 162, Brunn-Bruckmann 128, Furtwängler M. W. Taf. XII. XIII, Clarac 633, 1438 A. 871, 2219. Noch in der alten von Furtwängler S. 312 A. 3 erwähnten Ergänzung, d. h. der linke Fuss tritt mit ganzer Sohle auf und die Stütze des rechten Beines ist als Panzer gestaltet. Somit ist die jetzige Ergänzung nicht im Auftrage Albanis, sondern erst in Paris vorgenommen worden.

**108.** IV 54. „*Villa Albani*“.

Odysseus unter dem Widder im Museo Torlonia, früher in Villa Albani. Winckelmann M. I. 155, Clarac 833 C, 2027 C, P. E. Visconti *Mus. Torl.* 438. Der Zeichner hat dem Odysseus einen unbedeckten lockigen Knabenkopf gegeben.

**109.** I 23. „*Pallazzo Farnese*“.

Der sog. Atreus (oder nach Rossbach Athamas) in Neapel, früher in Pal. Farnese, Clarac 812 C, 2097, O. Rossbach *Röm. Mitth.* X 1895 Taf. IV S. 240 ff. In Vorderansicht, unbärtig; in der Rechten das gezückte Schwert.

**110.** IV 34. „*Farnese*“.

Dieselbe Statue in Rückenansicht, gleichfalls mit Schwert in der Rechten.

**111.** I 28 (s. die Abbildung S. 5).

Der tote Perser aus dem attalischen Weihgeschenk, in Neapel, früher in Pal. Farnese. Friedrichs-Wolters 1408, *Mon. d. Inst.* IX 20, 4. Das am Boden liegende Schwert ist fortgelassen.

**112.** III 2. + „*Campidoglio*“.

Der verwundete Gallier aus derselben Gruppe, in Neapel, früher in Pal. Farnese. Friedrichs-Wolters 1406, *Mon. d. Inst.* IX 21, 7. Bereits mit dem behelmten, nicht zugehörigen Kopf; in der Rechten ein Schwert. Der Irrthum in der Ortsangabe beruht auf Verwechslung mit der folgenden Nummer.

**113.** I 24. „*Campidoglio*“.

Der sterbende Gallier im kapitolinischen Museum. Friedrichs-Wolters 1412, Helbig *Führer* 529. Das Schwert sowie alles übrige Beiwerk ist fortgelassen. Ebenso getuscht wie 37—40, 42—45.

**114.** I 115. „*Villa Albani*“.

Archaistische männliche Statue (sog. etruskischer Priester) in V. Albani. Clarac 768 B, 1907, Morcelli-Fea-Visconti 983. Die linke (ergänzte) Hand mit Stab oder Rolle; der Kopf nach links gewandt.

**115.** I 25, 1. „*Campidoglio*“ (S. die Abbildung S. 6.)

Der anruhende Ephebe des kapitolinischen Museums, 1742 in der Villa des Hadrian gefunden. Helbig *Führer* 505, Bottari III 61, Clarac 859, 2170. Vorderansicht; der rechte Unterarm gestikulierend gesenkt.

**116.** I 25. 2. („*Campidoglio*“.) (S. die Abb. S. 6).

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht. Die Haltung ist gebeugter; der rechte Arm zeigend ausgestreckt.

**117.** I 3. (S. die beistehende Abbildung.)

Hochauftretender Ephebe in Pal. Altamps. Matz-Duhn 1083, Clarac 854 D, 2221 D. Ein im Rücken flatterndes Gewandstück hat der Zeichner aus eigener Phantasie hinzugefügt.

**118.** I 12.

Ausschreitender jugendlicher Krieger in Pal. Mattei. Matz-Duhn 1087, Mon. Matth. I 81, Clarac 940 B, 2382 A. Der moderne Baumstamm rechts ist weggelassen. Der linke ganz in die Chlamys gehüllte Arm wird frei nach der Seite ausgestreckt. Die geballte Rechte hält einen nach unten gekehrten spitzen Dolch. Statt der Basis ist eine aufs Gesicht gestürzte, bis zur Brust in einen Mantel gehüllte, in starker Verkürzung gezeichnete, männliche Figur eingesetzt über deren Nacken der Krieger hinwegschreitet. Vgl. den von Benndorf für Eros erklärten Jüngling des Konservatorenpalastes, Helbig Führer 563, abgebildet *Bull. com.* XIV 1886 Taf. I. II; vgl. dazu meine *Arch. März.* 160 ff.



117 (13).

**119.** II 102. 3. „*Villa Borghese*“ (s. die Abbildung S. 8).

Vorschreitender Jüngling, in der erhobenen Rechten das gezückte Schwert; mit der Artemis 65 und dem Togatus 192 zu einer Gruppe verbunden; s. oben S. 8. Höchst wahrscheinlich identisch mit dem „*Gladiatore con la spada e la guaina*“, den Montelatici p. 23 als in Villa Borghese befindlich und an derselben Fontäne wie jene Artemis aufgestellt erwähnt. Dieselbe Statue scheint eine dem Flaminio Vacca zugeschriebene Handzeichnung der Münchener Pinakothek darzustellen, die ich nur aus Strixner und Piloti *Recueil des Oeuvres Lithographiques* (München 1816) kenne. In den Louvre scheint sie nicht gekommen zu sein; vielleicht ist sie identisch mit der von Matz-Duhn im Privatgarten der Villa Borghese gesehenen Nr. 1079, deren ungünstige Aufstellung nur die summarische Beschreibung gestattete: „Nackter Jüngling im Vorschreiten begriffen, den rechten Fuss vorsetzend. Der rechte Arm ist seitwärts erhoben, in der Linken ein Schwert.“ Letzteres ist vielleicht die von Montelatici erwähnte und von Flam. Vacca gezeichnete Scheide. Gegen die Identifizierung spricht nur, dass die Figur den rechten Fuss vorsetzen soll.

**120.** III 1 (s. die Abbildung auf S. 35).

Mädchen im Peplos mit Bausch und Ueberschlag, in Palazzo Altamps. Clarac 978 B, 2524 H, Matz-Duhn 1365. Der Zeichner hat aus der ruhig stehenden Figur eine schreitende ge-

macht. Auch lässt er sie den rechten Arm gesenkt vorstrecken und mit der Linken das über den Rücken fallende Mäntelchen anfassen. Das Haupt ist nach der linken Schulter gewandt.



120 (III 1).



123 (III 12).

**121.** III 33.

Mädchen in derselben Gewandung, aber ohne das Mäntelchen, als Muse ergänzt, im Louvre. Clarac 321, 996, Froehner *Notice* 395. Rechte Seitenansicht; in der Linken ist die Rolle weggelassen. Froehner meint, dass die Statue aus der Sammlung Mazarin stamme, giebt aber selbst an, dass die auf der Plinthe eingeritzte Nummer 62 im Katalog dieser Sammlung nicht vorkomme. Angesichts unserer Zeichnung wird man es für wahrscheinlicher halten, dass die Statue zu den aus Rom entführten gehört.

**122.** I 44.

Mädchen in Aermelchiton und doppelt gelegtem Mantel, in Villa Pamfili. Clarac 438 F, 795 F (mit der falschen Ortsangabe *V. Albani*), Matz-Duhn 1548. Die modernen Attribute, Kranz und Blume, sind fortgelassen. Die rechte Hand ist zeigend ausgestreckt, die linke mit einem Stäbchen gesenkt. Die Schulterlocken sind weggelassen.

**123.** III 12 (s. die obenst. Abb.).

Mädchen im Peplos mit gegürtetem Ueberschlag in Palazzo Altemps. Clarac 978 B, 2524 G, Matz-Duhn 1381.

**124.** I 56.

Mädchen in derselben Gewandung, in Villa Pamfili. Clarac 637, 1447 A, Matz-Duhn 1378. Statt des ergänzten Kranzes hält die Figur in der Rechten eine Rolle oder ein Stäbchen.

**125.** I 88, 1.

Mädchen in derselben Gewandung, in Villa Mattei. M. M. I 31, Clarac 435, 792 G, Matz-Duhn 1375. Der Zeichner hat die Figur aus einer stehenden in eine vorschreitende verwandelt und im Zusammenhang damit der Gewandung einen bewegteren Faltenwurf gegeben. Der linke, den Mantel fassende Arm ist stärker gebogen, der rechte im Original hoch erhobene Arm ist vorgestreckt; der Hand ist ein Kranz gegeben. Auf demselben Blatt der früher gleichfalls in Matteischem Besitz befindliche Augustus 173.

**126.** III 18. „*Campidoglio*“?

Weibliche Gewandfigur in einem hochgegürteten Aermelchiton und langen, den gesenkten rechten Arm bedeckenden und um die linke Hüfte über den Unterkörper vorgenommenen Mantel. Die Figur scheint im Vorschreiten begriffen; das linke Bein ist zurückgesetzt. Die erhobene Linke hält Ähren oder Blumen. Das nach der linken Schulter gewandte Haupt trägt einen Ährenkranz. Der Restaurator oder der Zeichner hat also an Ceres gedacht. Weder unter den kapitolinischen Antiken noch in einer anderen Sammlung vermag ich diese Statue, obgleich sie mir sehr bekannt vorkommt, nachzuweisen. Am ähnlichsten im Gegensinn scheint noch die früher in Palazzo Alttempo befindliche Statue, Clarac 410 H, 827 D; doch ist das Arrangement des Mantels auf der linken (in der Zeichnung rechten) Seite verschieden; auch trägt sie keinen Gürtel, sondern einen kurzen Ueberschlag.

**127.** III 7.

Mädchen im gegürteten Aermelchiton und einem um den Unterkörper geschlungenen, mit einem Zipfel über die linke Schulter geworfenen Mantel, die Linke auf die Hüfte gestützt, den rechten (nach Clarac vom Deltoides an modernen) Arm gesenkt, ehemals in Pal. Alttempo. Clarac 498 F, 1122 G. Der Kopf ist nach rechts gewandt, sonst wie bei Clarac. Die Figur erinnert sehr an die mittlere Muse auf der ersten Platte der Praxitelischen Basis, nur dass das Standmotiv und die Haltung der Arme vertauscht sind und der Mantel weniger hoch gezogen ist. Vgl. Amelung, Basis des Praxiteles S. 16 ff., wo jedoch diese Statue nicht erwähnt wird. Clarac hat also vielleicht Recht, wenn er sie als Muse bezeichnet. Doch kann das Motiv auch auf eine andere Göttin oder eine beliebige Sterbliche übertragen sein.

**128.** I 47.

Mädchen in ähnlicher Gewandung und Stellung, die Linke auf die Hüfte gestützt, die Rechte zeigend vorgestreckt. Ähnlich und vielleicht identisch scheint nach der Beschreibung von Matz-Duhn eine Statue in Villa Medici 1555 zu sein.

**129.** I 51.

Mädchen in ähnlicher Gewandung, als Urania ergänzt, in Dresden, Leplat 84, Augusteum 69, Clarac 532, 1111. Der rechte, am Original erhobene ergänzte Arm (so schon bei Leplat) ist gesenkt, der Kopf nach rechts gewandt.

**130.** I 43, 1.

Weibliche Gewandstatue, als Muse ergänzt, in Pal. dei Conservatori, Righetti 210, Clarac 511, 1034, Michaelis Mitth. d. Röm. Inst. VI 1891 S. 37. S. 51 Nr. 166. Vorderansicht. Die Linke hält statt der ergänzten Flöte den Mantel.

**131.** I 43, 2.

Dieselbe Statue in linker Seitenansicht. Die Linke mit der Flöte.

**132.** I 92, 2. (S. die Abbild. S. 13.)

Weibliche Gewandstatue mit gegürtetem, ärmellosem Chiton und um die Hüfte geschlagenem Mantel in Pal. Giustiniani. G. G. I 29, Clarac 427, 766, Matz-Duhn 1498. In rechter Seitenansicht. Der rechte, am Original erhoben ergänzte Arm ist mit pathetischem Gestus seitwärts ausgestreckt, die Linke hält statt der Achren einen Kelch von moderner Form. Auf demselben Blatt 82 und 137.

**133.** II 65, 1. + „Villa Mediceis“.

Mädchen in Ärmelchiton und langem, die rechte Brust freilassendem Mantel. Rossi-Maffei 125; damals Pal. Alttemp. Von dem angeführten Stich weicht die Zeichnung darin ab, dass die linke Hand zeigend erhoben und der Kopf nach links gewandt ist. Auf demselben Blatt 189.

**134.** III 8.

Dieselbe (oder eine sehr ähnliche) Statue in rechter Seitensicht. Die rechte Hand zeigend gesenkt; die Flöte, die diese in der Ergänzung hält, hat der Zeichner der Statue in die linke Hand gegeben. Kopfwendung wie in dem Rossischen Stich.

**135.** II 40.

Mädchen im Ärmelchiton und einem die obere Brust freilassenden Mantel, die Linke gestikulierend ausgestreckt, in der gesenkten Rechten eine Flöte, also als Muse ergänzt. Jedenfalls die bei Vitali *Marmi Torl.* II 17 abgebildete Statue, die wieder mit der jetzt im Museo Torlonia befindlichen, angeblich aus Galleria Giustiniani stammenden „Euterpe“ P. E. Visconti *Catal.* 195 identisch zu sein scheint. Der Zeichner hat das Standmotiv der Figur verändert, indem er statt des linken das rechte Bein zum Standbein gemacht hat. Die von der rechten Achselhöhle zum linken Unterarm laufende, stark gespannte Falte hat er in ein breites über die rechte Schulter gehendes Band verwandelt (vgl. 72). Endlich hat er dem Kopf eine entschiedene Wendung nach der rechten Schulter gegeben.

**136.** III 19.

Mädchen in einem von der rechten Schulter abgleitenden Ärmelchiton und mit einem Mantel um die Hüften; in Dresden Leplat 77, Clarac 453, 830. Während die Figur in der Ergänzung in der Linken ein Füllhorn hält, lässt sie der Zeichner den linken Arm auf die Hüfte stützen. Das Stäbchen in der rechten Hand ist fortgelassen. Am Kopf sind Schulterlocken zugesetzt.

**137.** I 92, 1 (s. d. Abbild. S. 13).

Mädchen in rechter Seitenansicht, mit linkem Standbein ruhig stehend, mit der Linken einen Vogel (Tauben?) an die Brust drückend. Im Haar ein Diadem. Das Gewand, das die rechte Brust unbedeckt lässt und am Knöchel hochgezogen ist, leidet an grosser Unklarheit. Es scheint, dass ein

schmaler Mantel von der linken Schulter zur rechten Hüfte niedergeht; seinen Saum fasst die rechte, vor dem Leib liegende Hand. Ein breiter Streifen am rechten Oberarm sieht gleichfalls mehr einem Gewandstück als einer Spange ähnlich. Vielleicht die aus Worsleys Besitz stammende „Venus“ in Brocklesby (*Michaelis Anc. Marbl.* p. 233 nr. 37, Clarac 591, 1294) in anderer, wohl nur auf dem Papier ausgeführter Ergänzung. Auf demselben Blatt die beiden Giustinianischen Statuen 82. 132.

**138.** I 96.

Weibliche Gewandfigur in Chiton und Mantel, der, den Körper und linken Arm fast ganz bedeckend, nur die rechte Brust freilässt und mit einem Zipfel über die rechte Schulter geworfen ist. In der erhobenen Rechten und der vorgestreckten Linken Aehren oder Blumen. Das lockige Haupt ist nach rechts gewandt. Vermuthlich die jetzt als Urania ergänzte Statue mit dem Lucillakopf in Berlin, ehemals bei Cavaceppi, dann durch Bianconi erworben und zunächst in Potsdam aufgestellt. *Illustr. Katal.* 379, Cavaceppi I 58, Clarac 959, 2464 C. Der rechte (moderne) Arm, den Cavaceppi gesenkt ergänzt hatte, ist weniger hoch erhoben als in der jetzigen Ergänzung. Der Mantel ist kürzer.

**139.** I 93, 2.

Mädchen in Vorderansicht, mit der Rechten seinen Mantel vor der Brust zusammenhaltend; sog. Muse, im Vatikan, Clarac 534, 1120. Der Kopf ist etwas mehr nach rechts gewandt, wie beim Original. Auf demselben Blatt 101.

**140.** III 30.

Vermuthlich dieselbe Statue in linker Seitenansicht. Der Zeichner hat die Haartracht geändert und ein Diadem zugesetzt.

**141.** I 77, 2.

Mädchen in Chiton und Mantel, in dem der gebogene rechte Arm ruht, im Louvre, ehemals in Villa Borghese, Clarac 295, 1018, Froehner 382. Als „Euterpe“ ergänzt. Der linke Unterarm, der in der Restauration vorgestreckt ist, während die Hand eine Flöte hält, ist vor die Brust gebogen, die Hand fasst den Mantelsaum. Auf demselben Blatt 150.

**142.** I 70.

Mädchen in ähnlicher Gewandung, in Pal. Giustiniani. G. G. I 145, Clarac 885, 2261, Matz-Duhn 1469. In Vorderansicht. Die linke, den Mantel emporziehende Hand ist etwas höher gehoben, als in der Ergänzung des Originals.

**143.** III 22.

Wahrscheinlich dieselbe Statue in linker Seitenansicht. Die linke Hand erscheint hier ebenso hoch gehoben, wie in der Ergänzung des Originals, doch hält sie, statt den Mantel zu fassen, ein kurzes Stäbchen oder eine Rolle.

**144.** III 21.

Ähnliche Statue in rechter Seitenansicht, ehemals in Pal. Giustiniani. G. G. I 75. Die linke Hand hält, statt den Mantel zu fassen, ein Stäbchen oder eine Rolle. Der Kopf ist nach der rechten Schulter gedreht, so dass er in der Zeichnung ganz in Vorderansicht steht.

**145.** I 74.

Aehnliche Statue, der linke Arm ist vor den Leib gelegt; ehemals in der Sammlung Giustiniani. G. G. I 78, Clarac 498 E, 1092 E. Jetzt, wie es scheint, verschollen. S. Matz-Duhn 1431. In der Zeichnung ist der Kopf mehr nach der linken Schulter gewandt und tiefer geneigt, als im Stich.

**146.** III 16. + „*Campidoglio*“.

Frau, ganz in einen langen Mantel gehüllt, der auch das Hinterhaupt bedeckt, im Vorschreiten begriffen; in Pal. Giustiniani. Clarac 506 A, 1092 C. Matz-Duhn 1448. In Vorderansicht. Die linke in Claracs Stich fehlende, jetzt ergänzte Hand ist mit einem kurzen Stäbchen vorgestreckt gezeichnet. Eine Replik, jedoch mit unverhülltem Kopf, befindet sich im Kapitol, Righetti 1 114. Hieraus erklärt sich wohl der Irrthum in der Ortsangabe. Eine zweite als Thalia ergänzt im Louvre, Clarac 335, 1035.

**147.** III 20. + „*Vaticano*“.

Wahrscheinlich dieselbe Statue, in linker Seitenansicht. Der linke Unterarm ist etwas mehr gehoben, der Kopf geneigt.

**148.** IV 44. „*Vaticano*“?

Weibliche Gewandstatue in Chiton mit Ueberschlag und langem, über den Kopf gezogenem Mantel. Die als Demeter ergänzte Statue des Louvre (Magazin?), Clarac 278, 754. Die Haltung der Arme ist verändert; der rechte ist nicht erhoben, sondern seitwärts ausgestreckt, der linke Unterarm dagegen höher gehoben. Beide Arme halten kurze Stäbe, die vielleicht Flöten bedeuten sollen. Der Kopf ist nach rechts gewandt. Die Ortsangabe könnte zutreffen; die Statue würde dann zu den von Napoleon nach Paris entführten Stücken gehören und bei der Rücklieferung der übrigen im Magazin vergessen worden sein.

**149.** I 76 bis.

Mädchen in einem ärmellosen Chiton und einem die rechte Brust frei lassenden Mantel, mit gekreuzten Beinen an einen Pfeiler gelehnt, auf dem ein Wasserkrug ruht, den es mit der Linken anfasst. Der rechte Arm ist gesenkt. Im Haar ein Blumenkranz oder eine wulstige Binde. Rechte Seitenansicht. Wohl eine Brunnenfigur. Vielleicht identisch mit der „*Ninfa*“ in Villa Albani, Morelli-Fca-Visconti 695, die Winkelmann *Trattato preliminare* XLVIII als eines der wenigen ihm bekannten Beispiele für die Stellung mit gekreuzten Beinen bei weiblichen Figuren anführt.

**150.** I 77, t.

Mädchen mit gekreuzten Beinen nach links an einen Pfeiler gelehnt, in derselben Stellung wie die sog. Polyhymnia auf dem Musensarkophag in Villa Mattei (Matz-Duhn 3268, M. M. III 17), aber von dieser dadurch unterschieden, dass die linke Hand gesenkt ist und der Mantel den Oberkörper unbedeckt lässt, so dass das gegürtete und, wohl nur in Folge einer Willkür des Zeichners, mit langen bis zur Handwurzel reichenden Aermeln versehene Untergewand sichtbar ist. Auch das Mädchen auf dem kapitolinischen Relief Foggini IV 41 ist in der Stellung ähnlich, aber in der Gewandung verschieden. Da dasselbe Blatt 141 enthält, scheint sich das Original einstmals in Villa Borghese befunden zu haben. Ich vermag es indessen weder dort noch im Louvre nachzuweisen.

## 151. III 31.

Mädchen in ähnlicher Stellung, in linker Seitenansicht. Es trägt einen Chiton mit denselben unmöglich langen Ärmeln, wie die zuletzt besprochene Figur, und darüber ein bis zu den Knien reichendes Obergewand mit kurzen Ärmeln. Die linke Hand, die dies hemdartige Kleidungsstück ein wenig emporzieht, ruht auf dem Pfeiler, die erhobene Rechte hält eine Blume. Der Kopf stark nach rechts geneigt und dem Beschauer zugewandt. Das Ganze macht einen süßlich sentimentalen Eindruck und ist vielleicht nur freie Umbildung von 150.

## 152. I 81. „Villa Albani“?

Schreitendes Mädchen, mit der Rechten die Vorderpfoten eines auf den Hinterbeinen stehenden Hundes fassend. Es ist mit einem hochgegürteten Ärmelchiton und einem schurzartig um die Hüften geschlagenen Mantel bekleidet, den die vorgestreckte Linke zu einem Bausch emporzieht. In Vorderansicht. Die Figur erinnert etwas an die 1792 in Gabii gefundene Artemis Braschi, jetzt in München, Clarac 566, 1246 B, Müller-Wieseler II 16, 168, die aber abgesehen von der theilweise abweichenden Gewandung schon aus chronologischen Gründen nicht das Vorbild sein kann. Die Ortsangabe „Villa Albani“ ist verdächtig, weil eine Verwechslung mit der Relieffigur 237 gar zu nahe liegt. Stände nicht die Zeichnung in Vorderansicht, so könnte man vermuthen, dass es sich nur um eine freie Umbildung jener Hore handele.

## 153. IV 31. „Villa Albani“?

Dieselbe Figur in rechter Seitenansicht.

## 154. I 59.

Knöchelspielerin, in Berlin, 1730 gefunden, dann bei Polignac; seit 1742 in Potsdam. Illustr. Kalal. d. Berl. Skulpt. 494.

## 155. IV 19. + „Villa Medici“.

Hirt eine Ziege ausweidend, im Louvre, ehemals in Villa Albani. Clarac 287, 1785.

## 156. III 29. + „Villa Medici“.

Zwei Hirten, ein Schwein kochend, Gruppe in Neapel, früher in Pal. Farnese. Clarac 742, 1786. Venuti schreibt im Inv. von 1796 (Doc. ined. I p. 194 nr. 324): „*Merita ristaurato con farsi le due teste delle figure, le braccia e gambe, porzione del porco e basamento.*“ Die Gruppe war also damals noch nicht restaurirt. Die von dem Zeichner auf dem Papier ausgeführten Ergänzungen entsprechen im Wesentlichen den später am Original vorgenommenen. Der stehende Hirt hat auch hier einen bärtigen Kopf, der jedoch nach links zurückgewandt ist. In der Rechten hält er statt des Messers ein Oeßfläschchen, aus dem er das Schwein beträufelt. Aufgenommen ist die Gruppe in der Ansicht, für die sie nach Zielinski Rhein. Mus. XXXIX 1884 S. 75 ff. berechnet war, also mehr von links, als bei Clarac. Der Kessel ruht auf geschwungenen Füßen.

## 157. IV 18. „Villa Albani“.

Stehender komischer Schauspieler (Hirt) in Villa Albani. Clarac 874, 2221 A, Morcellifea-Visconti 643. In der Linken eine kleine Rolle; der Kopf ist höher gehoben, als am Original; die Stütze fehlt.

**158.** IV 51. „*Villa Albani*“.

Sitzender komischer Schauspieler (Sklave), in Villa Albani. Clarac 874 A, 2222 B, Morcelli-Fea-Visconti 713. Bereits mit dem jetzt aufsitzenden, modernen Kopf.

**159.** II 3.

Herme eines Schauspielers, in Neapel, aus Herculaneum. Clarac 874 A, 2223 B; Gerhard Antike Bildw. 102, 6 (dort für Priap erklärt); ders. Neapels Antike Bildw. 115. Die Haltung der nach Gerhard und Clarac antiken Arme ist völlig geändert. Die rechte Hand liegt auf der Schulter, die linke auf dem Rücken. Die Attribute, Flöte und Schale, sind natürlich weggelassen. Der linke Aermel ist ganz kurz, während der rechte bis zum Handgelenk reicht. Die Chlamys fehlt. Die Figur macht in dieser Restauration einen weit ernsteren Eindruck, mit dem sich Gerhards Deutung sehr wohl vereinigen liesse.

**160.** III 15. + „*Villa Albani*“.

Statue eines tragischen Dichters im Vatikan, früher in Pal. Giustiniani. G. G. I 108, Clarac 845, 2128, Helbig Führer 26. Noch mit dem früheren Kopf, während jetzt ein Euripideskopf aufgesetzt ist. In Vorderansicht.

**161.** I 13, 1.

Dieselbe Statue in linker Seitenansicht.

**162.** I 13, 2.

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht.

**163.** III 41.

Männliche Porträtstatue in ähnlicher Stellung wie der Neapler Aischines, aber ohne Untergewand. Die rechte Brust ist unbedeckt; der rechte Arm mit nach oben gekehrter Hand seitwärts ausgestreckt; der unbärtige Kopf nach der linken Schulter gedreht. Das Original vermag ich nicht nachzuweisen.

**164.** II 52.

Männliche Porträtstatue in Chiton und einem den Unterkörper bedeckenden, über die linke Schulter geworfenen Mantel, dessen Saum die Hand des vor dem Leib gebogenen linken Armes fasst. Rechtes Standbein. Der Oberkörper hat eine starke Wendung nach rechts. Der mit nach oben zeigender Hand pathetisch erhobene rechte Arm und der behelmte bärtige Kopf, der, nach rechts gewandt, barbarische Züge zeigt, waren entweder im Original ergänzt oder sind Zusätze des Zeichners. Gleichfalls nicht nachweisbar.

**165.** II 56.

Männliche Porträtstatue, ganz im Mantel, der nur die rechte Brust frei lässt; darunter ein Chiton, der wenigstens in der Zeichnung kurze Aermel hat. Linkes Standbein, das rechte ist seitwärts vorgestellt. Die rechte Hand zeigend ausgestreckt, die linke mit Rolle seitwärts erhoben. Der bärtige Kopf ist nach links gewandt. Von mir nicht identifiziert.

**166.** IV 33.

Sitzende Porträtstatuette mit nicht zugehörigem Barbarenkopf, in München, ehemals in Villa Albani. Clarac 845, 2133, Brunn Glyptothek 120. Der Schemel ist weggelassen.

**167.** II 58. + „*Villa Negroni*“.

Sitzende Porträtstatue eines unbärtigen Griechen. Cavaceppi II 30, Clarac 895, 2285. Im Jahre 1769 bei Cavaceppi „*a vendere*“. Linke Seitenansicht.

**168.** II 59.

Dieselbe Statue in Vorderansicht, etwas von links.

**169.** I 98. „*Villa Ludovissi*“.

Die Gruppe des Menelaos, im Mus. Boncompagni, ehemals in Villa Ludovisi. Friederichs-Wolters 1560, Helbig Führer 881.

**170.** II 60.

Sog. Marius im kapitolinischen Museum. Bottari III 50, Clarac 895, 2285, Michaelis Röm. Mitth. 1891 S. 38 Nr. 4. S. 51 A. 166, Bernoulli Röm. Ikonogr. I 80.

**171.** IV 7. „*Campidoglio*“.

Kolossaler Augustus im Conservatorenpalast. Clarac 912 A, 2331 A; Michaelis a. O. S. 35; Bernoulli a. O. II 1 S. 24 Nr. 5. Linke Seitenansicht; in die erhobene rechte Hand hat der Zeichner der Figur einen Speer gegeben.

**172.** II 51. „*Campidoglio*“.

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht. Der rechte (moderne) Arm ist gesenkt gezeichnet; die Hand hält einen kurzen Stab.

**173.** I 88, 2.

Sitzender Augustus im Mus. Torlonia, früher in Villa Mattei. M. M. I 76; Clarac 917, 2324 B; P. E. Visconti Mus. Torlonia 164, Bernoulli a. a. O. II 1 S. 32 Nr. 26. S. 33 Nr. 33, 3. In der linken Hand fehlt die Weltkugel, der Kopf ist nach links gewandt. Auf demselben Blatt 125.

**174.** I 102. 1.

Angebl. Livia als Abundantia, im Louvre, früher in Villa Borghese. Visconti-Lamberti Villa Pinciana I St. 1, 1; Clarac 313, 2341; Bernoulli II 1 S. 101 Nr. 8. Der Schleier ist fortgelassen, der Kopf nach links gewandt. Auf demselben Blatt 362. S. auch 198.

**175.** III 23. „*Neapoli*“, daneben mit Bleistift „*a Casserta*“ (s. die Abb. S. 1).

Sog. Agrippina in Neapel, früher in den Orti Farnesiani (Doc. ined. III p. 191 „*una statua a sedere di Poppaea Sabina*“), 1796 in der Fabbrica della porzellana zu Neapel (Doc. ined. I p. 280 nr. 115). Linke Seitenansicht.

**176.** III 24. „*Ljstesso*“.

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht. Statt der geschweiften Stuhlbeine gedrechselte mit drei bis vier Kugeln.

**177.** IV 43.

Angebl. Nero in Opfertracht in der Sammlung Mattei. M. M. I 74, Clarac 940 A, 2398 B, Bernoulli a. O. II 1 S. 394. Wahrscheinlich identisch mit Matz-Duhn 1284, dann noch jetzt in Villa Mattei. Linke Seitenansicht. Die rechte Hand ausgestreckt und nach unten gekehrt, während sie im Stich eine Opferschale hält; jetzt fehlt der ganze Unterarm, der gewiss ergänzt war. Die unförmliche Gestalt des Scrimiums sichert die Identifizierung.

**178.** I 35.

Domitian als Heros in München, früher in Villa Albani, gefunden 1758. Cavaceppi I 3; Clarac 940 B, 2404; Bernoulli a. O. II 2 S. 56 Nr. 18 Taf. 17; Brunn Glyptoth. 249. In der Rechten Speer statt des Schwertgriffs; die Stütze ist weggelassen.

**179.** IV 5. + „*Campidoglio*“.

Panzerstatue mit aufgesetztem Traianskopf, in Villa Albani. Clarac 936 D, 2415 B; Helbig Führer 712; Bernoulli a. a. O. II 2 S. 76 Nr. 1. Der Zeichner hat der Statue in die rechte Hand den Speer, in die (mehr als in der Ergänzung gesenkte) Linke das Schwert gegeben und die Stütze weggelassen.

**180.** II 61, 1.

Hadrian als Heros, mit Scepter und Weltkugel restauriert, in St. Petersburg, früher in Pal. Santa Croce, gefunden in der Villa des Hadrian. Clarac 944, 2413; Bernoulli a. O. II 2 S. 109 Nr. 18. Ohne die Stütze. Auf demselben Blatt 188.

**181.** I 20.

Vermuthlich freie Umbildung des Hadrian im Typus des sog. Ares Borghese (vgl. 105) im kapitolinischen Museum. Bottari III 21; Bernoulli a. a. O. II 2 S. 108 Nr. 1; *Nuova Descriz.* p. 265 nr. 13; Furtwängler Abb. d. Münch. Akad. 1896 S. 567 A. 1 Nr. 5. Der Zeichner hat der Figur einen unbärtigen unbedeckten Kopf gegeben, der etwas nach der linken Schulter hin gewandt ist; den rechten (am Original ergänzten) Fuss lässt er sie auf einen am Boden liegenden Helm setzen, hat also bereits dieselbe Beobachtung gemacht, wie der Verf. der *Nuova Descriz.*, der bemerkt: „*il piede non pare poggiasse interamente sul suolo, come si è fatto nel ristauero*“. Die linke (am Original moderne) Hand hält statt des Schildes eine am Wehrgehänge befestigt zu denkende Schwertscheide, die (gleichfalls moderne) rechte statt des Schwertgriffes einen kurzen Stab. Dem linken Bein dient statt des (ergänzten) Baumstammes ein am Boden stehender Panzer als Stütze.

**182.** I 15.

Antinous als Asklepios, in Berlin, früher in Potsdam, von Bianconi in Rom erworben. Cavaceppi I 24, Illustr. Katal. d. Berl. Skulpt. 361. Der rechte Arm, der in der Ergänzung des Originals ruhig herabhängt, ist auf die rechte Hüfte gestützt; statt des Füllhorns dient der linken Hand eine runde Keule als Stütze.

**183.** IV 6.

Panzerstatue des Antoninus Pius in Dresden, 1728 aus der Sammlung Albani erworben. Leplat 69; Augusteum 135; Clarac 949, 2441; Hettner 382; Bernoulli a. a. O. II 2 S. 141 Nr. 7. Die

Haltung der (ergänzten) Arme ist vertauscht, so dass die erhobene Linke sich auf den Speer stützt und die gesenkte Rechte das Schwert trägt. Der Kopf ist nach rechts gewandt.

184. II 62. + „*Campidoglio*“.

Panzerstatue, wahrscheinlich die 1791 aus Villa Negroni für Berlin erworbene, der man einen Kopf des Marcus aufgesetzt hat, den auch schon die Zeichnung erkennen lässt. Illustr. Katal. d. Berl. Skulpt. 368. Linke Seitenansicht. In der Zeichnung bedeckt das Paludamentum den ganzen linken Arm; der rechte, der am Original gesenkt ergänzt ist, erscheint mit Redegestus vorgestreckt. Die Panzerreliefs hat der Zeichner seiner Gewohnheit nach weggelassen; ebenso die Stiefel und die Stütze.

185. III 6.

Kaiserstatue mit aufgesetztem Kopf des Septimius Severus, in Pal. Poli. Matz-Duhn 1314; Bernoulli a. O. III 2 S. 23 Nr. 21. Die linke Hand ist mit Speer ergänzt; die Stütze fehlt.

186. III 42. 2.

Togatus, früher in Pal. Giustiniani. G. G. I 110, Clarac 896, 2290. Mit dem Mädchen 205 zu einer Art von Gruppe verbunden.

187. II 57, 2. „*Campidoglio*“.

Togatus, wahrscheinlich der sog. Virgil im Conservatorenpalast, nur dass der am Original nackt ergänzte rechte Unterarm von der Toga bedeckt ist und das Scrinium fehlt. Clarac 907, 2278 C; Michaelis Röm. Mitth. 1891 S. 39 Nr. 23; Bernoulli a. O. I S. 250. Auf demselben Blatt 100.

188. II 61, 2.

Togatus. Linkes Standbein. Die Linke fasst den Saum der Toga. Rechte mit Rolle gesenkt. Da dasselbe Blatt den Hadrian 180 enthält, wird man vermuthen dürfen, dass sich das Original gleichfalls in Pal. Santa Croce befand.

189. II 65, 2. „*Villa Medici*“?

Togatus, jetzt in Lansdowne-House. Clarac 894, 2284; Michaelis *Anc. Marbl.* p. 444 nr. 29. Zur Zeit des Zeichners vermuthlich in Pal. Altemps, wo sich auch die auf demselben Blatt stehende weibliche Statue 133 befand.

190. II 64. + „*Villa Medici*“.

Togatus in Pal. Poli. Matz-Duhn 1263, Spon Miscell. 216, 3.

191. III 40.

Togatus, rechter Arm mit Rolle seitwärts ausgestreckt und gesenkt, linker gleichfalls mit Rolle gebogen. Die Beschreibung, die Matz-Duhn 1251 von einer in Villa Medici befindlichen Statue geben, würde auf die Zeichnung passen.

192. II 102, 1. „*Villa Borghese*“? (S. die Abb. S. 8.)

Togatus, mit 65 und 119 zu einer Gruppe verbunden und daher wohl wie diese in der Zeichnung etwas verändert. Man wird vermuthen dürfen, dass das Original, wie die genannten Statuen, in Villa Borghese stand, doch ist die Beschreibung der dort befindlichen Togastatuen bei Matz-Duhn 1296. 1301. 1302 zu allgemein, um eine Identifizierung zu ermöglichen. In der Gewandung ähnlich ist eine früher in Pal. Torlonia befindliche Statue, Vitali *Marmi Torlonia* I 31.

**193.** II 53.

Römische Porträtstatue mit der Trabea, Rechte mit Rolle gesenkt, die Linke fasst ein schwerlich richtig wiedergegebenes schurzartig um den Leib gehendes Gewandstück. Möglicherweise die Madrider Statue Clarac 900 F, 2276 G.

**194.** III 14.

„Römischer Priester“ in Pal. Poli. Matz-Duhn 1316.

**195.** II 17. 1.

Camillus, im Louvre, ehemals in Villa Borghese. Clarac 278, 1913. Der Zeichner hat aus dieser Statue, wie aus dem auf demselben Blatt gezeichneten Borghesischen Kentauren (s. oben 41) einen Flötenspieler gemacht; er giebt sie in rechter Seitenansicht, lässt sie schreiten und mit beiden Händen eine Flöte an den Mund halten.

**196.** I 84.

Die sog. Pudicitia im Vatikan, E. Q. Visconti Pio-Cl. II 14; Clarac 764, 1879; Helbig Führer S. In Vorderansicht.

**197.** I 42.

Dieselbe Statue in rechter Seitenansicht.

**198.** I 49. 2. + „Villa Mediceis“ (s. die bestehende Abbildung).

Porträtstatue einer Römerin, früher in Pal. Mattei. M. M. I 79 (dort als Livia bezeichnet), jetzt im Mus. Torlonia, P. E. Visconti *Mus. Torlon.* 35, wo die unglaubliche Provenienzanzeige „Galleria Giustiniani“ steht. Letztere Identifizierung verdanke ich Helbig. In Vorderansicht. Der Zeichner hat die Stephane weggelassen und der linken Hand eine kleine Rolle gegeben. Ebenso in der folgenden Zeichnung.

**199.** I 49. 1. + „Villa Mediceis“ (s. die bestehende Abbildung).

Dieselbe Statue in linker Seitenansicht.

**200.** I 59.

Römerin mit modernem, eine Stephane tragendem Kopf, im Louvre, wohl aus Rom. Clarac 298, 980. Der Zeichner hat dem Kopf eine Wendung nach rechts gegeben; die linke Hand scheint eine geöffnete Rolle zu halten.

**201.** I 78. „Villa Mediceis“?

Weibliche Gewandstatue in gegürteter Stola und über den Kopf gezogener Palla, deren Saum die rechte Hand vor die Brust zieht, während die gesenkte Linke eine Flöte hält. Vorderansicht. Helbig, dem eine Photographie der Zeichnung vorgelegen hat, hält Identität mit einer



Statue des Mus. Torlonia für möglich, P. E. Visconti *Mus. Torl.* 188; nur sei dort die linke Hand vom Gewand bedeckt und habe der Kopf die flavische Frisur. Die genannte Statue soll aus der Collezione Cavaceppi stammen. Die auch bei der zweiten Zeichnung (202) wiederholte Ortsangabe *Villa Medicis* könnte zutreffen, da einerseits die Provenienzangaben P. E. Viscontis notorisch vielfach unrichtig sind, andererseits Cavaceppi die Statue sehr wohl aus jener Villa erworben haben könnte. Auch befand sich die auf demselben Blatt mit 202 gezeichnete Apollo-Statue wahrscheinlich wirklich in Villa Medici.

**202.** II 27, 2. „*Villa Medicis*“?

Dieselbe Statue in linker Seitenansicht. Auf demselben Blatt 17.

**203.** I 73.

Weibliche Gewandstatue in ähnlicher Tracht; nur läuft der Mantelsaum quer über die Brust. Die Rechte ist vorgestreckt, die Linke, die eine kleine Rolle oder ein Stäbchen hält, vor den Leib erhoben. Linke Seitenansicht. Gewiss identisch mit einer Statue in der Pal. Torlonia, Vitali *Marmi Torlonia* VI 3, Clarac 955, 1455, Matz-Duhn 1503, der man einen unverhüllten Kopf mit der Frisur der älteren Faustina gegeben hat. Ob diese Restauration noch nicht ausgeführt war, als die Zeichnung gefertigt wurde, oder ob der Zeichner selbstständig geändert hat, ist nicht zu entscheiden.

**204.** I 90, 1.

Weibliche Gewandstatue, im Vorschreiten begriffen, bekleidet mit gegürtetem Aermelchiton und langem, den Unterkörper, den linken in die Seite gestemmen Arm und den Kopf bedeckendem Mantel; der rechte Arm ist vorgestreckt und hält eine kleine Schale. Abgesehen von dem linken Arm, dem Kopf und dem Attribut der linken Hand zeigt eine Statue in Castle Howard (Clarac 438 A, 774 A, Michaelis *Anc. Marbl.* p. 325 nr. 1) eine entfernte Aehnlichkeit. Auch eine Statue in Villa Borghese, Matz-Duhn 1442, scheint verwandt. Doch kann schwerlich eine von beiden das Original sein, das sich vielmehr, wie die auf demselben Blatt gezeichnete Statue 36, bei Gavin Hamilton befunden haben wird.

**205.** III 42, 1.

Kleines Mädchen (?) in Rückenansicht; nach rechts schreitend. Es trägt ein Untergewand mit kurzen Aermeln und einen Mantel, dessen Zipfel es mit der rechten Hand hochzieht. Im Haar eine Binde. Das linke Bein ist zurückgesetzt. Mit dem Togatus 186 zu einer Gruppe verbunden. Man wird daher das Original zunächst unter den Giustinianischen Antiken zu suchen haben. Möglicherweise ist es eine lebensgrosse Statue, die nur von dem Zeichner aus Platzmangel in kleinen Dimensionen gezeichnet ist. Vgl. übrigens das kleine Mädchen neben der Frau im Pudicitia-Typus in Villa Mattei M. M. I 102, Matz-Duhn 1435.

**206.** I 32, 1.

Isis-Priesterin, vielleicht die ehemals in der Sammlung Giustiniani befindliche, G. G. I 35. Der Zeichner hat aus der Statue eine Hygieia gemacht, indem er ihr in die gesenkte Linke eine Schlange, in die erhobene Rechte einen räthselhaften Gegenstand gab, der eine Spindel, aber auch ein Spiegel sein könnte. Die vorgeschlagene Identifizierung wird nur dadurch unsicher, dass der

Kopf die Lotosblüte zu tragen scheint, während der sicher nicht zugehörige, den der Stich der G. G. zeigt, mit einem Diadem geschmückt ist. Auf demselben Blatt 16.

**207. 208.** II 5, 1 u. 3. „*Campidoglio*“.

Zwei gefesselte Barbaren, im Hof des Conservatorenpalastes zu beiden Seiten der Roma aufgestellt. Clarac 852, 2161 D E; Montfaucon Suppl. I 72, vgl. Michaelis Röm. Mitth. VI 1891 S. 56. Der Zeichner hat die Hände beider Statuen ergänzt. Zwischen beiden die Dacia von dem an der Basis der Roma angebrachten Relief, s. unten 271. Dunkler getuscht.

**209.** II 41. „*Villa Medicis*“.

Gefangener Barbar, im Giardino Boboli, wohin er 1785 aus Villa Medici übergeführt worden ist. Clarac 854 C, 2161 K, Arndt-Amelung E. V. 210, Dütschke II 69. Die rechte (sammt dem ganzen Unterarm moderne) Hand liegt nicht auf der linken, wie in der Ergänzung, sondern ist zeigend gesenkt. Der Kopf ist stärker geneigt, als am Original.

**210.** IV 39. + „*Villa Medicis*“.

Aehnliche Statue mit Mütze in Neapel, früher in Pal. Farnese. Rossi-Maffei 56; Clarac 854 B, 2161 F. Vgl. Aldrovandi (1556) p. 152. Der Irrthum in der Ortsangabe bei dieser und der folgenden Nummer beruht offenbar auf Verwechslung mit 209.

**211.** II 63. + „*Villa Medicis*“.

Aehnliche Statue in Pal. Colonna. Matz-Duhn 1181. Auf Grund einer der Güte von P. von Bienkowski verdankten Photographie identifiziert. Linke Seitenansicht.

**212.** I 119.

Am Boden sitzender Barbar, in Pal. Altieri. Spon Misc. 312 VII, Matz-Duhn 1180.

**213.** IV 58.

Sitzender Barbar im Panzer, in Villa Albani. Clarac 854 A, 2155 B. Vorderansicht. Unter dem linken Arm hat der Zeichner einen Speer hinzugefügt.

**214.** I 123, 1.

Dieselbe Figur in Rückenansicht. Auf demselben Blatt 311.

**215.** II 29. „*a Firenze*“.

Einer der beiden Molosserhunde. Dütschke III 49. 50. In Vorderansicht.

**216.** II 21. „*Villa Albani*“.

Atlanten, jetzt im Louvre. Clarac 298, 1725. Die Zeichnung zeigt die Atlanten in ihrer früheren Aufstellung in Villa Albani, auf reichverziertem Unterbau stehend und ein mächtiges Wasserbecken tragend („*fontana degli Atlanti*“ Morcelli 1785 p. 36 nr. 328; vgl. auch Winckelmann M. J. p. 269).

**217.** IV 35.

Medusenhaupt mit einem über den Ohren geknoteten Kopftuch, von zwei Flügeln und zwei Schlangen überragt. Nicht nachweisbar.

## Bronzen.

218. I 121. „*Campidoglio*“.

Die Reiterstatue des Marcus auf dem Kapitolsplatz.

219. I 82.

Statuette der Hera, in Neapel, 1739 in Herculaneum gefunden. Bronz. d'Erc. 67, Clarac 421, 741. In die Linke hat der Zeichner der Figur eine Rolle oder einen kleinen Stab gegeben.

220. I 8. „*Villa Mediceis*“.

Laufender behelmter Krieger, vielleicht Ares, abgebildet bei Rossi-Maffei 30 mit der Unterschrift „*Statua in bronzo di Marte Gradivo, negl' Orti Mediceis*“. Der Künstler hat der in Vorderansicht gezeichneten Figur einen Schild gegeben und lässt in ihrem Rücken eine Chlamys flattern. Die rechte Hälfte des Blattes ist leer.

## Marmorreliefs (mit Ausschluss der Sarkophage).

221. I 2. (S. die Abb. S. 6).

Die Grabstele Borgia, jetzt in Neapel. Friederichs-Wolters 21. Zoega sah dies Monument 1791 in Pal. Varese a Str. Giulia (Kopenhagener App. 108 r). Ebenda wird es wohl auch H. Tresham gezeichnet haben. In die Sammlung Borgia ist es erst später gekommen, wie eine nachträgliche Notiz Zoegas angiebt.

222. II 93. „*Pallazzo Barberino*“.

Das Grabrelief Barberini, Arch. Zeit. 1872 Taf. 53, 2, Matz-Duhn 3729. Grosse Zeichnung. Mit dem modernen Baum. Charakteristisch ist, dass der Zeichner den Stuhl mit vier Beinen gezeichnet hat, während auf dem Relief natürlich nur deren zwei sichtbar sind.

223. I 120. + „*Villa Mediceis*“.

Schreitender Löwe in Pal. Barberini. Friederichs-Wolters 1922, Matz-Duhn 3785.

224. II 128. + „*Villa Borghese*“.

Zwei Frauen mit Opferstier in Florenz, früher in Villa Medici. Dütschke III 521, Amelung Führer 158, Brunn-Bruckmann 342 b. Bereits ergänzt. Das Thymiaterion in der Rechten der voranschreitenden Frau ist als Ende des flatternden Gewandstücks gezeichnet.

225. II 130. + „*Ljstesso*“, d. h. Villa Borghese.<sup>9)</sup>

Drei tanzende Mädchen, die „*Gratae Horatii saltantes*“ wie sie Pighius getauft hat, in Florenz, schon im Coburgensis 194 nr. 33, damals in der Sammlung della Valle, aus dieser 1584 von Kardinal Medici für seine Villa erworben; dann war das Relief vergessen, bis es 1760 in einer Rumpelkammer wieder aufgefunden wurde. Winckelmann an Muzel-Stosch am 1. Nov. 1760, vgl. Hauser

<sup>9)</sup> Die Sachlage ist folgende: 128 (224) „*Villa Borghese*“ vielmehr Villa Medici: 129 (253) „*Ljstesso*“ Villa Borghese; 130 (225) „*Ljstesso*“ Villa Medici.

Neuattische Reliefs 47. 1789 aus Villa Medici nach Florenz gebracht. Winckelmann M. J. 147, Dütschke III 531, Amelung Führer 160, Hauser a. a. O. S. 46 Nr. 63. Bereits in der gegenwärtigen Ergänzung. Der Darlegung von Hauser wage ich zwar, ohne das Original nachgeprüft zu haben, nicht zu widersprechen; aber für ganz unmöglich muss ich es erklären, dass der Zeichner des Pighianus oder vielmehr der des Coburgensis das Relief auf dem Papier ergänzt haben soll. Es wäre dies der einzige Fall. Unzweifelhaft sahen der Zeichner und Pighius das Relief in Pal. Valle als Ganzes. Das lehrt schon das von diesem beigesetzte Horazecitat. Bei der Ueberführung nach Villa Medici wird es zerbrochen sein, ob zum ersten Mal oder aufs neue, nachdem es früher geflickt war, muss natürlich unentschieden bleiben. Sollte wirklich der Reliefgrund vor der Figur rechts intakt sein, so bleibt nur die Annahme von Michaelis übrig, dass einzelne Stücke aus Stuck angesetzt waren. Die Abweichungen der Winckelmannschen Abbildung erklären sich aus der Inkorrektheit des Sticks; der Fall steht in den Monumenti inediti keineswegs vereinzelt da.

**226.** I 57. „*Villa Medicis*“.

Die sog. *Kassandra*<sup>11)</sup> von dem Mediceischen Krater in Florenz, früher in Villa Medici. Friederichs-Wolters 2113, Dütschke III 537, Amelung Führer 111. Den Zweig in der Rechten hat der Zeichner weggelassen. Von dem Götterbild ist nur das Postament gezeichnet.

**227.** IV 29. + „*Villa Borghese*“.

Herakles, mit dem Löwen ringend, links Nemea mit der Palme; von dem Albanischen Marmorbecken, im Mus. Torlonia, früher in Villa Albani. Zoega B. R. II 62, P. E. Visconti Mus. Torl. 297. Der am Original ergänzte Kopf des Herakles ist verkehrter Weise bärtig gezeichnet. Die falsche Ortsangabe beruht vielleicht auf Verwechslung mit dem Hercules-Sarkophag der Villa Borghese, Sarkophag-Reliefs III 127.

**228.** IV 46.

Herakles, mit einem Kentauren kämpfend, von demselben Monument. Die am Boden liegenden Gegenstände, Bogen und Köcher, sind weggelassen.

**229.** IV 25. + „*Campidoglio*“.

Gruppe von dem bacchischen Marmorbecken in Villa Albani. Winckelmann Werke IV 121. V 39 u. ö., Zoega B. R. II 71. 72, Fea *Indic. antiqu.* 341, Beschr. Roms III 2 S. 559. Jüngling und Mädchen einander gegenüber gelagert. Die am Original in Vorderansicht ergänzten Köpfe sind in der Zeichnung zweifellos richtig ins Profil gestellt, so dass sie einander anblicken.

---

<sup>11)</sup> Ich halte diese auch von Amelung wieder vorgelegene Deutung für durchaus verfehlt. *Kassandra* müsste doch das angebliche Athenaidol umklammern, und was sollte der Zweig in ihrer Rechten bedeuten? Seit Petersen bei Hülsen Röm. Mitth. IX 1894 S. 240 in der ganz ähnlichen Figur auf der Sorrentiner Basis (Röm. Mitth. IV 1889 Taf. X) die Sibylle erkannt hat, steht es für mich ausser Frage, dass diese auch auf den Mediceischen Krater gemeint ist. Aeneas und sein Gefolge bei der Sibylle, entweder der von Marpessos (s. Herm. XXII 1887 S. 457) nach der älteren Tradition oder, was mir wahrscheinlicher ist, der von Cumae nach Vergil. Das bis auf die Füße moderne Götterbild hätte als Apollon ergänzt werden müssen.

**230.** II 111.

Gruppe von dem aus Villa Borghese in den Louvre versetzten bacchischen Krater. Clarac 131, 143. Der trunkene, nach seinem hingefallenen Skyphos greifende und von einem jugendlichen Satyr gestützte Silen.

**231.** II 118. + „*Villa Medicis*“.

Zwei weitere Figuren von demselben Krater, der flötenblasende Satyr und die sich umschauende Mänade.

**232.** II 113.

Von der früher bei Cavaceppi befindlichen, dann von Lord Anson erworbenen Ara. Cavaceppi Raccolta III 31. Tanzender Satyr, sich umwendend und mit dem Pedum nach einem Panther schlagend, aus dem der Zeichner einen Hund gemacht hat, vgl. 239. 336.

**233.** II 112.

Von derselben Ara. Die auf diesen Satyr links folgende Mänade, in Rückenansicht, tanzend und die Becken schlagend. Rechts das Hintertheil des Hundes.

**234.** II 110.

Zwei weitere Figuren von derselben Ara. Ein flötenblasender Satyr, nach rechts tanzend, und auf ihn folgend ein Mänade mit entblösstem Oberkörper, in der zurückgestreckten Linken den Thyrsos, in der erhobenen Rechten einen undeutlichen Gegenstand, der etwa wie eine Traube aussieht. Vielleicht war es in Wahrheit eine Schlange. Der Satyr ist auf dem Cavaceppischen Stich noch zur Hälfte sichtbar.

**235.** II 109.

Zwei tanzende Mänaden. Die eine, nach rechts in Vorderansicht, im ärmellosen Chiton mit gegürtetem Ueberschlag, wendet den Kopf nach rechts zurück und hält mit der erhobenen Rechten und gesenkten Linken eine schmale über den Rücken laufende Chlamys. Die zweite nach links in linker Seitenansicht trägt, den Kopf in den Nacken zurückwerfend, in beiden Händen ein Tympanon. Der Oberkörper ist bis tief unter die Glutäen entblösst. Um den Unterkörper ist in kaum denkbarer Weise ein hinten offener Mantel geschlagen. In der Bewegung sehr ähnlich sind zwei Figuren auf den bacchischen Reliefs in Pal. Albani, und zwar die beidemal am rechten Ende der Platte befindlichen, Matz-Duhn 3501, Zoega B. R. I 5. Es wäre möglich, dass diese das Vorbild waren. Der Zeichner hätte dann die Gewandung und das Motiv etwas geändert; denn bei der ganz bekleideten ist am Original die rechte Brust unbedeckt und in der erhobenen Linken hält sie statt des Mantelzipfels das Tympanon; bei der entblössten ist der Mantel auf der rechten Schulter befestigt und flattert nach vorn auseinander, die Rechte ist rückwärts ausgestreckt und hält den Thyrsos. Indessen würden diese Aenderungen keineswegs über das hinausgehen, was sich Tresham auch sonst, namentlich bei Reliefs, erlaubt. Die Zeichnung ist hellgelb getuscht.

**236.** I 14, 2.

Tanzender Satyr, im Louvre. Clarac 179, 170, Fröhner *Notice* 267. Früher in Villa Albani. Morcelli 596, vgl. *Corresp. de Napoléon I.*, III p. 502. Statt des Kantharos hat der Zeichner der Figur in die erhobene Linke eine Traube gegeben. Auf demselben Blatt 247.

**237.** I 63.

Die mittlere Hore von der Basis in Villa Albani, Zoega II 96, Helbig Führer 706. Rechts noch der Unterarm der folgenden Hore.

**238.** I 64.

Die an den Baum gelehnte Figur (der angebliche Iakchos) von derselben Basis. Der Zeichner hat ihr weibliche Brüste und eine Kopfwendung nach rechts gegeben.

**239.** I 65. „*Villa Albani*“.

Frühlingshore von einem Relief in Villa Albani, Zoega B. R. II 94, Morcelli-Fea-Visconti 74. Aus dem Böckchen hat der Zeichner ein auf den Hinterbeinen stehendes Hündchen gemacht, vgl. 232. 336.

**240.** I 66. + „*Vaticano*“.

Sommerhore mit Ähren und Kranz, von demselben Relief.

**241.** I 67. + „*Vaticano*“.

Fackelträgerin ebendaher. Statt der Fackel in der Rechten eine Palme.

**242.** I 114. „*Villa Albani*“.

Die eine Seite der archaischen Basis mit Götterprozession in Villa Albani, Artemis, Leto, Zeus; Zoega B. R. II 101, Helbig Führer 844. Artemis hält statt der Fackeln mit beiden Händen einen langen Stab, auf den sie sich wie auf eine Springstange stützt; der Kopf ist in Vorderansicht gezeichnet. Vermuthlich verwehrt die Art der Aufstellung dem Zeichner die genaue Betrachtung dieser Figur. Zeus trägt in der Rechten statt des Donnerkeils eine brennende Fackel.

**243.** I 108. „*Villa Albani*“.

Die links anstossende Seite derselben Basis mit Hera, Poseidon, Demeter.

**244.** II 96. „*Villa Albani*“.

Archaisches Relief mit Apollon als Kitharoede, Artemis und Nike, im Louvre, früher in Villa Albani, Clarac 122, 40, Fröhner *Notice* 13.

**245.** II 95. „*Villa Albani*“.

Ähnliches Relief mit Apollon, Artemis, Leto, gleichfalls aus Villa Albani in den Louvre versetzt. Winckelmann M. J. I Vignette vor der Vorrede; Clarac 122, 38; Fröhner *Notice* 16.

**246.** IV 52. „*Villa Albani*“.

Der Apollon von 245.

**247.** I 14, 1.

Leto von einer Replik von 245—246, von der dort dargestellten durch den kürzeren Mantel unterschieden. Gleichfalls jetzt im Louvre, früher in Villa Albani. Clarac 149, 27, Fröhner *Notice* 17. Auf demselben Blatt 236.

**248.** IV 47. + „*Vatican*“ (sic!).

Die Leto von 245 noch einmal.

**249.** I 27.

Herakles bei den Hesperiden, in Villa Albani, Zoega B. R. II 64, Helbig Führer 778. Nur das antike Stück; auch die unbedeutenden antiken Reste der zweiten Hesperide sind weggelassen.

**250.** IV 11. „*Villa Albani*“.

Daidalos und Ikaros, Relief aus Rosso antico in Villa Albani, Zoega B. R. I 44, Helbig Führer 800, Friederichs-Wolters 1872.

**251.** I 7.

Flötenblasender Satyr von dem bacchischen Fries in Lansdowne House, 1769 noch bei Cavaceppi. Cavaceppi II 58, 2, Michaelis *Ann. Marbl.* p. 442 nr. 25.

**252.** II 116. + „*Villa Medicis*“.

Trunkener Silen, im Vatikan, 1769 bei Cavaceppi, der das Relief von den Barberini erworben hatte. Cavaceppi II 57, E. Q. Visconti Pio-Cl. IV 28, Friederichs-Wolters 1886.

**253.** II 129. „*L'jstesso*“ (d. h. *Villa Borghese*, wie Fol. 128 bei 224 irrthümlich steht, während diese Ortsangabe für 253 zuzutreffen scheint; s. S. 48 A. 9).

Europa auf dem Stier durch die Wellen schwimmend, nach rechts. Ein Europarelief war an der Westseite der Villa Borghese als Pendant zu 279 eingemauert. Montelatici p. 152 „*Europa che rapita da Giove sotto la sembianza di Toro, sopra di cui stù ella sedendo, vien da tre sue compagne richiamata indietro al lito del mare*“. Man wird vermuthen dürfen, dass uns die Europafigur von diesem verschollenen, vielleicht in den Magazinen des Louvre versteckten Relief auf unserer Zeichnung erhalten ist.

**254.** III 59. „*Palazzo St. Croce*“ (s. die beistehenden Abbildungen dieser und der folgenden Zeichnungen).

Münchener Fries, früher in Pal. Santa Croce.<sup>11)</sup> Brunn-Bruckmann 124, Brunn Glyptothek 115, Furtwängler *Intermezzi* 35 ff. Rechte Eckgruppe ohne den Eros.

**255.** III 64. „*L'jstesso*“.

Links an 254 anschliessend. Die Nereide auf dem Seedrachen, dessen Kopf als der eines Pferdes gezeichnet ist. Der auf dem einen Vorderbein dieses Ungethüms stehende Eros ist fortgelassen. Links das Ende des Hochzeitswagens.

**256.** III 63. „*L'jstesso*“.

Ebendaher. Die Mitte des Frieses. Poseidon und Amphitrite auf dem Hochzeitswagen. Doris als Brautmutter auf dem Seepferd.

**257.** III 60. „*L'jstesso*“.

Ebendaher. Die Nereide auf dem Seestier. Rechts der auf dem Schweif des vorausschwimmenden Seepferdes sitzende Eros.



259 (III 62).

<sup>11)</sup> Ich setze auch die Beschreibung Zoegas aus dem Kopenhagener Apparat Fol. 104 (wiederholt Fol. 631), deren Abschrift ich der Güte von C. Brunn verdanke, im Wortlaut hierher. Man erkennt daraus, dass dieser den Fries genau in demselben Zustand gesehen hat, wie H. Tresham. *Palazzo Santa Croce. Cortile. Fregio lungo con B. R. Carro talamego tirato da due tritoni a doppia coda. dei quali le teste pajono moderne, come ancora le braccia di quello a mano*



254 (III 59).



260 (III 65).



256 (III 63).



255 (III 64).



258 (III 61).



257 (III 60).

*s. e la tromba ch' egli insuona. l' altro porta una lira attaccata alla mano s. mediante due lacci decussati. questa figura sembra femmina e porta un panno attorno il ventre. sul carro sciolono a mano s. Nettuno seminudo, poggiando la s. sulla cassa del carro, colla d. governando le redini: alla d. una donna incolta nel peplo e velata. vengono incontro al carro prima una Nereide con panno in testa, vestita di tunica e peplo, assisa sur un cavalmarino, e tenente in*

**258.** III 61. „*L'jstesso*“.

Ebendaher. Die linke Endgruppe. Links der Hals des Seedrachens von 259.

**259.** III 62. „*L'jstesso*“.

Modernes, in Pal. Santa Croce an das linke Ende des Frieses angesetztes Stück: s. die Beschreibung Zoegas (S. 52 A. 11). Nereide auf geflügeltem (!) Seedrachens und Triton mit einem Bogen (!) in der Linken. Am rechten Rand ist mit Bleistift der Fuss der zweiten Nereide und der Schweif des Seekentauren 258 gezeichnet (auf unserer Abbildung nicht zu erkennen).

**260.** III 65. „*L'jstesso*“.

Modernes, an das rechte Ende angesetztes Stück: s. Zoega a. O. Seekentaur und Nereide mit zwei Fischschwänzen (!). Dann rechts das Vordertheil eines Scephferdes.

**261.** III 66. „*Villa Medicis*“.

Von der Ara Pacis. Vier Figuren von der früher in Villa Medici befindlichen, 1780 nach Florenz gebrachten Platte (Doc. med. IV 77), die aus zwei nicht zusammengehörigen Stücken besteht, Dütschke III 35, M. d. I. XI 34. 35. 6, Brunn-Bruckmann 401, v. Duhn A. d. I. 1881 p. 318, 6, Petersen Röm. Mitth. IX 1894 S. 198. Die gezeichneten Figuren sind: der Beilträger, dessen Beil weggelassen ist (die rechte Hand ist vom Gewand bedeckt, auch hat der Zeichner den linken zurückgesetzten Fuss hinzugefügt); der verhüllte, als Opferpriester fungierende Alte (nach v. Duhn vielleicht Agrippa); der Knabe und die Frau, der eine Wendung nach rechts gegeben ist. Die Figuren der zweiten Reihe sind weggelassen.

**262.** III 67. „*Villa Medicis*“.

Ebenfalls von der Ara Pacis. Die vier in hohem Relief ausgeführten Figuren der von Duhn mit 2 bezeichneten Platte, die mit der vorher gesprochenen aus Villa Medici nach Florenz gekommen ist. Dütschke III 32, M. d. I. XI 34. 35. 2, Brunn-Bruckmann 402, v. Duhn a. O. p. 311, Petersen a. O. S. 176. Das Knäbchen fasst mit beiden Händen nach der Linken seines Begleiters, den der

---

*ciascuna mano una torcia ardente diretta obliquamente verso il carro. poi una altra compagna, vestita come quella e con scarpe ai piedi come quella, sedente sur un toromarinò, portando una cassetta quadrata di cui però il più è moderno. il toro viene guidata da un amorino che siede sulla coda del cavallo precedente. in fine un dragomarinò (pistrice) sopra cui una terza Nereide vestita e calzata come le precedenti. ella porta non so che cosa quadrata. l' accompagna governando il freno del drago un tritone con orecchie faunesche, che al ventre ha due zampe fortissime aquiline, e colla sua robusta e lunga coda avvolge e stringe una nereide quasi nuda con cintura larga sotto il petto. la quale giacendo sulla schiena del tritone volta il daddietro agli spettatori. Il rimanente da questa parte è moderno. Dietro il carro evvi una nereide con vestimenti e scarpe come le già descritte. la quale giacendo sur un cavalmarino suona i erotali a bacino, che sono in gran parte moderni. un amorino con una tavoletta applicata al petto vola sopra il cavalmarino e ne tiene la briglia. sulla coda del medesimo siede un altro. un terzo conduce il drago marino che viene appresso. siegue un altra compagna seduta sur un dragomarinò, poi un tritone con in grolla una altra simile, che nella d. porta una foglia di ninfea, e pone la s. sur una tavoletta o sia uno specchio che giace sulle sue coscie. le teste di queste tre ultime figure sono moderne. come tutto quello che viene appresso. Weiter erwähnt Zoega auf demselben Blatt: *Fregio, Grande sacrificio*, leider ohne nähere Beschreibung. Doch kann füglich kein Zweifel bestehen, dass der Pariser Fries gemeint ist. wodurch Furtwänglers Hypothese eine willkommene Bestätigung erhält.*

Zeichner für eine Frau gehalten zu haben scheint. Der rechts voranschreitende Mann ist bärtig gezeichnet. Die Figuren auf zweitem Plan sind weggelassen. Ebenso die Reste der links auf den Knaben folgenden Frau.

**263.** II 68.

Dieselben Figuren, aber entweder stark missverstanden oder willkürlich geändert. Links fehlt zunächst der Knabe. Der ihn auf dem Original bei der Hand führende Mann beugt sich tief hinab. Aus dem voranschreitenden Mann ist ein Mädchen geworden, das die Harfe spielt. Auch der zwischen beiden Figuren im Hintergrund sichtbar werdende Mann ist diesmal mitgezeichnet, während die übrigen auf zweitem Plan befindlichen Personen weggelassen sind. Die letzte Figur rechts ist gleichfalls weiblich gezeichnet; sie trägt in beiden Händen einen oben in einen kugelartigen Gegenstand endenden Stab; es soll vielleicht ein Weihwedel sein, obgleich es mehr wie ein ausgerissenes Bäumchen aussieht. Auch diese Gestalt beugt sich beim Umdrehen etwas herab. Dann folgt rechts der vorher ausgelassene Knabe, der so umgeändert ist, dass er sich wie ein störriges Kind ungebärdig abwendet. Die ihn führende Gestalt ist nochmals wiederholt, diesmal unverkennbar weiblich gebildet und sich noch tiefer herab beugend, wie in der ersten Wiedergabe.

**264.** II 71. „*Campidoglio*“.

Relief von einem öffentlichen Monument im Conservatorenpalast. Ein Kaiser, nach der gewöhnlichen Annahme Marcus, nach Helbig Hadrian, von Roma empfangen. Helbig Führer 543, Bartoli Admir. 6, Brunn-Bruckmann 268. Der architektonische Hintergrund ist weggeblieben. Ebenso die beiden in flachem Relief ausgeführten Köpfe im Hintergrund. In der Hand der Roma fehlt die Weltkugel.

**265.** II 69. „*Campidoglio*“.

Desgleichen ebenda, Kaiser (nach Helbig Hadrian), ein Edikt verlesend. Helbig Führer 546, Brunn-Bruckmann 405. Der in flachem Relief ausgeführte Kopf links vom Kaiser fehlt; ebenso rechts der Tempel und der davorstehende greise Mann im Hintergrund.

**266.** II 70. „*Campidoglio*“.

Gegenstück zu 265, gleichfalls im Conservatorenpalast. Apotheose einer Kaiserin. Helbig Führer 545, Brunn-Bruckmann 405.

**267.** II 72. „*Campidoglio*“.

Relief von einem Denkmal des Marcus im Conservatorenpalast. Flehende Barbaren vor dem Kaiser. Helbig Führer 540, Bartoli Admiranda 7, Brunn-Bruckmann 268. Die Bäume, die Feldzeichen und die beiden flachgehaltenen behelmten Köpfe im Hintergrund sind weggelassen.

**268.** II 73. „*Campidoglio*“.

Desgleichen, Triumph des Marcus; ebenfalls im Conservatorenpalast. Helbig Führer 541, Bartoli a. O. 8, Brunn-Bruckmann 269. Der Tempel links oben ist weggelassen. Die Viktoria hält in der Linken eine Trompete und in der Rechten einen Kranz, den sie dem Kaiser aufsetzen will.

**269.** II 74. „*Campidoglio*“.

Desgleichen ebenda, Opfer des Marcus. Helbig Führer 542, Bartoli a. O. 9, Brunn-Bruckmann 269. Der ganze obere Theil des Reliefs mit den Gebäuden ist weggelassen

**270.** II 79.

Flehende Barbaren vor Lucius Verus, in Pal. Torlonia. Vitali *Marmi Torlonia* II 12; Matz-Duhn 3526. Die Figur hinter dem Kaiser ist weggelassen; die stehenden Barbaren links im Hintergrund sind zu Römern gemacht und zu einer Gruppe verbunden, indem der rechts stehende den Arm um die Schulter des zweiten legt; beide blicken mitleidig auf den Knieenden. Die Säulen fehlen.

**271.** II 5, 2. „*Campidoglio*“.

Die sog. Dacia von der Basis der Roma im Conservatorenpalast, s. Montfaucon Suppl. I 72. vgl. oben 207. 208.

**272.** II 100.

Opferzug; zwei neben einander schreitende Stiere und drei Victimarii, von denen der eine hinter den Opferthieren steht, nach vorn zeigend und den Kopf zurückwendend. Die beiden anderen folgen weiter links. Friesartig. Man könnte in der Zeichnung die freie Umbildung entweder der einen Gruppe vom Fries des Titusbogens oder des einen Streifens der Ara Casali vermuthen.

**273.** II 78.

Prozession, in Pal. Giustiniani. G. G. II 86, Matz-Duhn 3514. Statt des Pferdekopfes das Vordertheil eines nach links schreitenden Stieres. Bei dem zweiten Bläser ist die Trompete weggelassen.

**274.** III 56. „*Villa Medici*“.

Stieropfer in Villa Medici. Matz-Duhn 3527; dal Pozzo Windsor II 17. Der Camillus am linken Ende wendet den Kopf nach rechts, seine Rechte ist vom Zeichner ergänzt.

**275.** III 57. „*Villa*“ dann leerer Raum.

Stieropfer, ehemals in Pal. oder Villa Mattei. M. M. III 38. Ohne die Architektur.

**276.** II 87.

Opferscene in Pal. Mattei. M. M. III 42, 1, Matz-Duhn 3653. Der Camillus, die flach gehaltene Figur im Hintergrund und der Stier sind weggelassen. Alle Figuren sind mehr oder weniger verändert, vielleicht auch in Folge der hohen Einmauerung des Reliefs falsch gesehen. Der Libierende trägt statt des Panzers die Toga; der Mann hinter dem Altar ist unbärtig gezeichnet und wendet sich, die Rechte erhebend, nach links. Der Victimarius scheint mit der Linken gleichfalls zu libieren und deutet mit der Rechten auf den Altar. Der Knabe zeigt mit der Linken rückwärts. Bei sämtlichen Figuren fehlt der untere Theil.

**277.** II 88.

Libation. Vorderseite eines Larenaltars, dessen sämtliche vier Seiten im Coburgensis Fol. 127 gezeichnet sind, s. Matz Monatsber. d. Berl. Akad. 1871 S. 472 Nr. 67. Die Vorderseite auch bei dal Pozzo Windsor XVIII 7 mit der Ortsangabe *de Cesis* und ohne Ortsangabe bei dal Pozzo Windsor II 27. Polidoro Cavaraggio hat dies Relief für ein Freskogemälde an der Aussenseite des Kasinos in Pal. Bufalo benutzt, das in Hamiltons *Schola italica* gestochen ist. Sonst vermag ich das Monument nicht nachzuweisen. Auf unserer Zeichnung ist der Flötenbläser in einen Camillus mit

Acerra, der Victimarius im Hintergrund in einen Tubabläser verwandelt. Die Füße sämtlicher Figuren sind weggelassen.

**278.** II 94.

Eine bekränzte, wohl nur durch die Schuld des Zeichners weiblich erscheinende Figur in Tunika und Toga libiert nach rechts stehend in die Flamme eines kandelaberartigen Altars. Von rechts tritt, die Rechte vorstreckend, ein gleichfalls bekränzter Mann heran, dessen Haupt mit einer Toga verhüllt ist. Im Bigliardo der Villa Albani erwähnt Morcelli p. 255 nr. 30 einen „*Cippo pro base con B. R. con due togati che sacrificano ad una Ara accesa*“, den ich in den Beschreibungen von Fea und Visconti nicht mehr registriert finde. Dieser könnte das Original der Zeichnung gewesen sein.

**279.** II 2. + „*Campidoglio*“.

Asklepios und Hygieia, Votivrelief des C. Pupius Firmianus, im Louvre, früher in Villa Borghese, an der Westseite des Kasinos eingemauert. Montelatici p. 152: „*quasi di tutto rilievo, due figure in piedi, d' Esculapio Dio della medicina, e d' Igia sua figliuola, Dea della salute, col diadema in fronte, ambedue con la tazza, o patera nelle mani, e con due serpenti accanto, che alzando le testo sembrano di bere in dette tazze*“. Clarac 177, 60, Fröhner *Notice* 406. Hygieia wendet den Kopf ganz nach rechts.

**280.** II 101.

Reiter, von zwei Männern begleitet, früher in Pal. Giustiniani. G. G. II 150. Der Reiter ist jugendlich gezeichnet, sein Kopf ins Profil gestellt und mit einem Kranz geschmückt; einen zweiten Kranz hält er in der rechten Hand. Der voranschreitende Mann, gleichfalls jugendlich gezeichnet, führt das Pferd. Hinter ihm hat der Zeichner aus eigener Phantasie noch einen dritten gleichfalls jugendlichen Begleiter hinzugefügt, der sich nach dem Reiter umblickt und die linke Hand vorstreckt.

**281.** II 19.

Sitzender Mann, über dessen Haupt eine vor ihm stehende Nike einen Kranz hält. Dieses offenbar stark ergänzte Relief war früher an der Nordseite der Villa Borghese eingemauert. Montelatici beschreibt es folgendermassen p. 161: „*una figura alata, rappresentante la Vittoria, o la Fama. che corona un' Eroè*“. Brigentius bezeichnet in seiner poetischen Beschreibung der Villa Borghese den Gekrönten als Lycurg. Obgleich der Zeichner die Flügel der Figur weggelassen hat, kann an der Identität kein Zweifel sein, da das vorhergehende Blatt (s. unten 344) den einen Kentauren von dem unmittelbar daneben eingemauerten bacchischen Sarkophag enthält. In der archäologischen Litteratur wird das Relief nirgends erwähnt. Vermuthlich verbirgt es sich in den Magazinen des Louvre oder in der Cantina der Villa Borghese.

**282.** IV 9. „*Villa Albani*“?

Drei Krieger in römischer Rüstung, nach links sehend. Der vordere, ruhig dastehend, ist bärtig; er legt die Rechte auf seinen am Boden stehenden Schild und zeigt mit der Linken nach vorn. Den Kopf wendet er zu einem hinter ihm stehenden unbärtigen Kameraden zurück, der die Rechte auf den Speer und die Linke auf die Hüfte stützt. Von dem Dritten im Hintergrund wird nur der in Vorderansicht gestellte unbärtige Kopf sichtbar.

**283.** IV 20. „Villa Albani“?

Offenbar Pendant des vorigen Reliefs. Drei römische Krieger im Gespräch. Der mittlere steht in Vorderansicht, mit der Linken auf die Lanze gestützt; die Rechte ruht auf dem Rücken. Das Gesicht ist bärtig. Rechts ein gleichfalls Bärtiger, in halber Rückenansicht, eben herantretend, die Linke auf ein langes Schwert von ganz moderner Form gestützt, in der Rechten einen kurzen Speer. Der Dritte steht links, in der Hand ein Vexillum, wie es scheint zuhörend. Ich möchte vermuthen, dass diese beiden Reliefs identisch sind mit den „*due Altorilievi grandi al vero in pietra Tiburtina*“ in Villa Albani. Morelli-Fea-Visconti 584, 585: „*sono in essi espressi dei militi delle romane legioni*“. Nach Morelli 1785 p. 41 nr. 380 sind sie in der Nähe des Grabmals der Caccilia Metella gefunden. Doch habe ich an diese Reliefs keine klare Erinnerung.

**284.** I 5. „Pallazzo Adobrantini“ (aus dem *d* ist nachträglich ein *l* gemacht).

Zwei Faustkämpfer, in der Renaissance als Entellus und Dares gedeutet, jetzt im Lateran, früher in Villa Adobrandini. Benndorf-Schöne 13, Helbig Führer 619.

**285.** I 19.

Zwei Schmiede von dem Cippus des L. Cornelius Atimetus, im Vatikan, früher bei Jenkins, wo ihn noch 1791 Zoega (App. 437) und also gewiss auch Tresham gesehen hat. O. Jahn Sächs. Ber. 1861 Taf. IV 9 S. 328, CIL III 16166. Das oben angebrachte Handwerksgeräth fehlt. Dem sitzenden Meister ist die Arbeitermütze gegeben; der Hammer in seiner Rechten ist vom Zeichner ergänzt, ebenso der linke Unterarm des Gesellen mit einem Stück Eisen.

**286.** I 71. + „Villa Albani“, von dem Schreiber selbst wieder getilgt.

Frau mit Kind, rechte Nebenseite eines ehemals in Pal. Giustiniani befindlichen Cippus, G. G. II 133. Aus dem nackten Knaben, den die Frau hält, hat der Zeichner ein Wickelkind gemacht; den zweiten an ihre Kniee sich schmiegenden Knaben hat er fortgelassen, dagegen ein Parapetasma und einen Schemel zugesetzt und den Stuhl mit hoher Rück- und in Delphine auslaufender Armlehne versehen.

**287.** I 105, 3.

Stiertötende Nike nach links, im Louvre, früher in Villa Borghese, an der Westfront des Kasinos eingemauert. Montelatici p. 139 „*una figura di donna con le ali, piegata con un ginocchio sopra un Toro, che tenendolo con la sinistra mano per un corno, ed alzando la destra, con la quale stringe un pugnale, sembra di volerlo ferire*“. Clarac 224, 303, Fröhner Notice 480. Rechts ist die Hälfte einer Balaustra gezeichnet, wie sie an der Treppe und der Loggia des genannten Kasinos in grosser Anzahl angebracht sind.

**288.** I 105, 2.

Links neben der vorigen Zeichnung. Engel, nach links vor einem brennenden Kandelaber knieend und mit beiden Händen eine daran befestigte Guirlande fassend. Umbildung der einen Kandelaber haltenden Nike im Louvre, die früher links neben 287 an der Westfront des Kasinos von Villa Borghese eingemauert war. Montelatici p. 139 „*e dopo segue altra figura in ginocchioni similmente alata, che tiene con ambe le mani un candelabro acceso*“. Clarac 222, 306, Fröhner Notice 481.

Während diese beiden Niken den unteren Theil des Blattes einnehmen, sind im oberen die Eckfiguren eines Sarkophags mit Seegottheiten gezeichnet, der an der Westfront des Kasino Borghese genau oberhalb der beiden besprochenen Fragmente eingemauert war; s. 367.

**289.** I 106.

Frei erfundene Komposition, als Gegenstück zu den auf dem vorhergehenden Blatt gezeichneten Niken entworfen. Rechts ist zunächst der Kandelaber wiederholt, dann folgt ein nach rechts knieender Engel, die erwähnte Guirlande von der anderen Seite haltend; darauf weiter links eine Nike mit erhobenem in Vorderansicht gestelltem Kopf, auf einem Stier knieend und in der gesenkten Rechten das Opfermesser haltend.

**290.** I 104.

Zwei Greife, symmetrisch um eine Vase gruppiert, im Louvre, früher in Villa Borghese, gleichfalls an der Westfaçade des Kasinos ganz oben eingemauert. Montelatici p. 142: „*E finalmente supra l'istessa finestra, cioè nel settimo ordine si ravvisa, in un altro basso rilievo, due Hippogrifi con un picciol vaso in mezzo, sopra di cui tengono alzate due branche*“. Clarac 193, 55.

**291.** II 26.

Der links sitzende Greif und der grössere Theil der Vase von 290 noch einmal, grösser und genauer. Gelb getuscht.

**292.** II 35.

Zwei gehörnte Löwengreife, symmetrisch um einen Kandelaber gruppiert, auf den sie die eine Vordertatze legen. Vielleicht ehemals in Villa Albani; s. Morcelli 1785 p. 55 nr. 540. Die späteren Bearbeitungen der *Indicazione antiquaria* erwähnen das Stück nicht mehr.

**293.** II 28.

Ein Stück des Frieses vom Trajansforum, im Lateran, früher in Villa Aldobrandini. Benndorf-Schöne 59; Piranesi *Vasi e candelabri* I 6. Statt Patera und Kantharos halten die Eroten das Ende einer Ranke: die bacchischen Figuren auf dem Krater sind nur flüchtig angedeutet.

### Sarkophage (in der Reihenfolge des Corpus).

**294.** III 51.

Vom Deckel des Hochzeitssarkophags in S. Lorenzo. Matz-Duhn 3090; Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. IX 4. Die linke Eckgruppe: Sol auf seinem Wagen.

**295.** III 47.

Fortsetzung von 294. Von dem Dioskuren bis zum Dis Pater, der noch zur Hälfte auf dem Blatt Platz gefunden hat.

**296.** III 50.

Weitere Fortsetzung: Dis Pater, Libera und das Vorderteil des Pferdes, das der zweite Dioskur am Zügel hält. Alle Figuren vom Zeichner ergänzt; der Dis Pater mit Blitz in der Rechten.

**297.** III 49.

Das rechte Ende desselben Deckels. Der zweite Dioskur und die untergehende Luna.

**298.** II 89.

Sol entweder von diesem oder von dem ähnlichen im Vatikan (E. Q. Visconti Mus. Pio-Cl. IV 18) befindlichen Deckel, mit veränderter Kopf- und Armhaltung, nämlich zurückblickend und mit beiden Händen die Zügel haltend.

**299.** II 98.

Andere Umbildung derselben Figur. Sol zieht mit der linken vor den Leib gehaltenen Hand straff die Zügel an; die Rechte ist rückwärts ausgestreckt. Statt des Viergespanns ein Flügeltross.

**300.** III 68. „*Vatican*“ (sic!)

Schlachtsarkophag im Vatikan. E. Q. Visconti Mus. Pio-Cl. V 31. Rechte Hälfte der linken Schmalseite (mit Ausschluss des Wagens) und linke Ecke der Vorderseite bis zum Rücken der alten Frau.

**301.** III 69. „*Vaticano*“.

Links anschliessend. Linke Hälfte der Vorderseite. Von dem Tropäum bis zu dem nach rechts schreitenden Jüngling; der stehende Gepanzerte links ist wiederholt.

**302.** III 70. „*Vaticano*“.

Fortsetzung von 301. Von dem nach rechts schreitenden Jüngling, der mit veränderter Kopfhaltung wiederholt ist, bis zum Imperator.

**303.** III 71. „*Vaticano*“.

Weitere Fortsetzung. Rechte Ecke der Vorderseite. Der Imperator noch einmal. Von der rechten Schmalseite der hintere Träger, dessen Kopf zurückgewandt gezeichnet ist.

**304.** III 72. „*Vaticano*“.

Die rechte Schmalseite desselben Sarkophags.

**305.** II 85.

Fragment eines Schlachtsarkophags (?), in Pal. Giustiniani. Zwei gepanzerte Krieger mit Rossen. G. G. II 70; Matz-Duhn 3328. Der Knieende links ist weggelassen. Der erste Krieger stützt die Linke auf eine Lanze. Der Schild, den ihm der Stich der G. G. giebt, scheint also schon damals abgebrochen gewesen zu sein, wie er denn auch jetzt fehlt. Der zweite legt die Rechte auf einen am Boden stehenden Schild. Rechts das nach rechts schreitende Streitross von dem G. G. nicht abgebildeten, mit dem beschriebenen Stück verbundenen zweiten Fragment.

**306.** I 72.

Gefangene Barbarin, von der linken Ecke eines jetzt im Museum von Palermo befindlichen Sarkophagdeckels, der um 1880 im Kunsthandel mit der Provenienzangabe Rom erworben wurde. Die Identifizierung wird durch den am Boden liegenden Barbarenhelm gesichert. Erwähnt von Amelung Florentiner Führer S. 12. Photographie im Sarkophag-Apparat. S. auch 411.

**307.** III 52.

Linke Ecke eines Jagdsarkophags in Pal. Giustiniani. G. G. II 69; Matz-Duhn 3327 (dort fälschlich als Schlachtsarkophag bezeichnet).

**308.** II 99.

Jagdsarkophag in Pal. Lepri-Gallo. Matz-Duhn 2915; Arch. Zeit. 1883 Taf. 8, 1. Die linke früher fälschlich auf Hippolytos gedeutete Eckscene.

**309.** II 36.

Die Figuren des geriefelten Sarkophags mit Ehepaar und Bäckereidarstellung in Villa Medici. O. Jahn Sächs. Ber. 1861 Taf. XII 1, Matz-Duhn 2864. Die Figuren sind auf dem Blatt ebenso disponiert, wie auf dem Sarkophag, aber vielfach verändert. Der stehende Mann rechts ist ohne Tunika gezeichnet; die Linke hält ein Stäbchen oder eine Rolle; der Kopf ist nach rechts gewandt. Die stehende Frau fasst mit der Rechten den Saum ihres Mantels, der in der Zeichnung offenbar in Folge eines Missverständnisses der Frisur auch den Kopf bedeckt. Die Linke mit Stäbchen oder Rolle ist gesenkt. Die Frauenbüste im Medaillon berührt mit der Rechten nicht die Schulter, sondern den Ellenbogen ihres Gatten. Am stärksten aber ist die allerdings sehr zerstörte Gruppe unter dem Medaillon umgestaltet oder missverstanden. Aus den beiden um das Kornmass beschäftigten Männern sind zwei mit hochgeschürzter Aermeltunika bekleidete Knaben geworden, die von einander wegschreitend, aber die Köpfe sich zuwendend, auf den Schultern eine grosse Guirlande tragen. Offenbar hatte der Zeichner die Eroten von 371 oder 373 im Sinn. Das Kornmass ist in eine Vase mit Blumen verwandelt.

**310.** I 122 (s. d. Abb. S. 9).

Die Frühlingshore und der Vesper von dem Peleus-Sarkophag in Villa Albani. Sarkophag-Reliefs II 1, Helbig Führer 790. Der Vesper trägt statt der Fackel einen Stock, mit dem er einen vom Zeichner zugesetzten Hund abwehrt.

**311.** I 123, 2.

Der Hymenaeus von demselben Sarkophag. Auf demselben Blatt 214.

**312.** II 80.

Fragment eines Achilleus-Sarkophags in Ince Blundell Hall, zwischen 1777 und 1802 in Rom erworben. Sarkophag-Reliefs II 44. Der Speer des Achilles ist in eine Fackel verwandelt. Die Viktoria ist schwebend gezeichnet; statt der Peitsche hält sie in der Linken ebenfalls eine Fackel.

**313.** IV 8.

Wahrscheinlich freie Umbildung der jetzt grösstentheils zerstörten Mittelgruppe von dem Amazonen-Sarkophag im Römischen Institut, der sich ehemals in Pal. Caffarelli und noch früher in S. Giacomo befand. Sarkophag-Reliefs II 76. Die Zeichnung enthält das sich bäumende Ross, dann die von links anstürmende Amazone, deren Stellung aber so geändert ist, dass sie, nach links bewegt, die Zügel zu halten scheint, von denen sich das Ross losgerissen hat, endlich an Stelle des vorwärts niederstürzenden Kriegers einen in Rückenansicht am Boden sitzenden bärtigen Mann, der die Rechte erstaunt erhebt. Sein Oberkörper ist entblüsst. Offenbar schwebte dem Zeichner die auf Sarkophagen so häufige Figur des Oceanus vor. Trotz dieser starken Abweichungen empfiehlt die charakteristische Stellung des Rosses die vorgeschlagene Identifizierung in hohem Grade.

**314.** II 136. „*al Vaticano*“.

Amazonensarkophag im Vatikan. Sarkophag-Reliefs II 80. Rechte Hälfte der linken Schmalseite ohne den von links anstürmenden Krieger.

**315.** II 137. „*L'jstesso*“.

Von demselben Sarkophag. Linke Seitengruppe der Vorderseite. Der gepanzerte, das Ross bändigende Krieger an der linken Ecke ist weggelassen.

**316.** II 138. „*L'jstesso*“.

Rechte Seitengruppe von der Vorderseite desselben Sarkophags. Ohne den Trompeter und den Gefallenen an der rechten Ecke. Die Mittelgruppe hat der Zeichner entweder nicht gezeichnet, oder das betreffende Blatt ist verloren.

**317.** II 139. „*L'jstesso*“.

Rechte Schmalseite desselben Sarkophags. Der Krieger und das Ross am rechten Ende der Darstellung sind weggelassen.

**318.** II 75. „*Villa Borghese*“.

Medea-Sarkophag im Louvre, früher in Villa Borghese an der Westseite des Kasinos eingemauert. Sarkophag-Reliefs II 195. Die erste Scene, ohne die Säulen im Hintergrund.

**319.** II 76. „*L'jstesso*“.

Von demselben Sarkophag die zweite und dritte Scene.

**320.** II 77. „*L'jstesso*“.

Von demselben Sarkophag. Die dritte Scene noch einmal und die Schlusscene. In dieser sind die beiden Kinderleichen übersehen.

**321.** II 131.

Endymionsarkophag in Palazzo Farnese. Sarkophag-Reliefs III 75, ebenda Seite 91 eine Reproduktion dieser und der folgenden Zeichnung. Das Gespann der Luna, der Amor, Aura und Tellus.

**322.** II 132.

Fortsetzung von 321: das Hintertheil des einen Rosses und theilweise der Amor sind wiederholt. Luna (stark verändert), Endymion und Victoria (statt des Somnus).

**323.** I 110. „*Villa Medici*“.

Sitzender Hirt, nach links, mit Tasche an der linken Seite, die Linke auf den Felssitz, die vorgestreckte Rechte auf einen Stab gestützt. Er trägt Aermelchiton und auf der rechten Schulter gehefteten Mantel, der Kopf ist mit einem Tuche bedeckt. In Villa Medici ist ein solches Relief nicht nachzuweisen. Die Figur erinnert am meisten an den auf den Endymion-Sarkophagen typischen Hirten. Vielleicht haben wir es mit einer Spezialzeichnung des nur durch die Zeichnung des dal Pozzo bekannten Hirten von dem linken Ende desselben Farnesischen Sarkophags zu thun, dem auch 321. 322 entnommen sind, s. Sarkophag-Reliefs III Taf. XIX 75. Der Zeichner würde dann, abgesehen von der Umkehrung der Figur, auch den Kopf und den rechten (in der Zeichnung linken) Arm ergänzt haben, die nach dal Pozzo am Original abgebrochen waren.

**324.** IV 17.

Fragment eines Endymion-Sarkophags, jetzt in Vigna Guidi. Sarkophag-Reliefs III 70, dort S. 84 auch eine Wiedergabe der Zeichnung. Nur die Figur des Endymion, entweder in besserer Erhaltung als jetzt oder vom Zeichner ergänzt.

**325.** II 67. + „*Villa Borghese*“.

Meleager-Sarkophag in Villa Massimi i. h. S. Der Zeichner muss den Sarkophag entweder in Pal. Sacripante oder in Pal. Massimi a Campidoglio gesehen haben. Matz-Duhn 3236; Zeichnung im Sarkophag-Apparat. Die rechte Hälfte der Vorderseite bis zum ersten Dioskuren. Der Verwundete an der rechten Ecke ist fortgelassen. Hinter dem Eber, zwischen Atalante und dem Steinwerfer, ist ein sich vorbeugendes Mädchen eingesetzt.

**326.** II 123.

Von demselben Sarkophag, Ankaïos, die beiden Dioskuren und ein Stück des Meleager, also z. Th. dieselben Figuren wie auf 325 und dieses nach links fortsetzend.

**327.** I 29.

Linke Schmalseite desselben Sarkophags. Zwei Männer, die ein Jagdnetz tragen.

**328.** III 48. 2.

Indischer Triumph des Dionysos in Pal. Giustiniani. G. G. II 122, Matz-Duhn 2275. Linke Eckgruppe. Wohl in Folge der hohen Einmauerung voller Missverständnisse, vielleicht auch teilweise willkürlich verändert. Dionysos, sein Wagen und der hintere Panther sind fortgelassen. Der auf dem vorderen Panther sitzende Inderknabe ist in einen Jüngling mit entblösstem Oberkörper verwandelt. Die Trägerin des Tropäums an der linken Ecke ist zu einer tanzenden Mänade geworden. Der Satyr hinter dem Panthergespann ist so ergänzt, dass er mit erhobenem rechten Arm zum Schlag auszuholen scheint. Der Pan ist in eine Herme, die Flötenbläserin in einen knieenden Mann verwandelt, der zu dieser Herme flehend die Arme erhebt. Auf demselben Blatt links 359.

**329.** II 84.

Bacchantinnen. Rechts ein Altar mit brennender Flamme. Links davon eine das Tympanum schlagende Mänade. Hinter dieser eine kleine Flötenbläserin, deren Hals eine ältere Genossin mit beiden Armen von hinten umfasst. Ich vermute, dass die Tympanumschlägerin und die Flötenbläserin auf dem ehemals Farnesischen, jetzt Neapler Sarkophag (Gerhard Neapels Ant. Bildw. S. 60 Nr. 195) das Vorbild sind. Er würde dann den Altar und das kleine Mädchen hinzugesetzt und das Motiv des Flötenblasens auf dieses übertragen haben, während die es umfassende Figur in Gewandung und Bewegung genau jener flötenblasenden Bacchantin entspricht. Bei der Tympanumschlägerin würde das bogenförmig flatternde Gewand weggelassen sein. Die Zeichnung ist gelb getuscht.

**330.** II 103.

Fragment eines bacchischen Sarkophags; der trunkene Herakles im Thiasos, in Villa Albani. Zoega B. R. II 67, Morcelli-Fea-Visconti 697. Die beiden modernen Eckstücke mit der Herme und dem Altar sind weggelassen.

**331.** II 83.

Dionysos und Satyr zu Wagen: von den vorgespannten Kentauren ist ausser dem Hintertheil des einen, nichts erhalten. Fragment, ehemals in Villa Gentili, Matz-Duhn 2305. Der ganze Sarkophag ist bei dal Pozzo Franks 51 gezeichnet.

**332.** I 69.

Dionysos auf Panther von dem jetzt in Kassel, früher in Villa Carpegna befindlichen Sarkophag, Bartoli Admir. 79, Bouillon III 5. Den Kantharos in der Rechten des Gottes hat der Zeichner in eine Traube verwandelt.

**333.** II 104. „*Palazzo di Santa (sic!) Croce*“?

Bacchischer Sarkophag, zu Zoegas Zeit in Pal. Gentili-Bocepaduli, wohin er aber aus Pal. Santacroce gekommen sein könnte. Die Richtigkeit der Ortsangabe lässt sich somit nicht kontrollieren. Auch Gerhard sah ihn noch in Pal. Gentili; 1862 befand er sich bei dem Kunsthändler in Marchesi; damals wurde er für das Institut gezeichnet. Gerhard Antike Bildw. 110, 1. Die linke Hälfte bis zu dem Satyr mit dem Knäbchen, der auf dem folgenden Blatte nochmals wiederholt ist. Der Zeichner lässt ihn in der erhobenen Rechten einen Becher halten und mit der rechts folgenden Bacchantin Saltarello tanzen. Das von ihm getragene Knäbchen und die Flötenbläserin neben Dionysos sind fortgelassen.

**334.** II 105. „*L'istesso*“.

Von demselben Sarkophag. Die rechts folgenden Figuren bis zu dem Pan mit der Fackel. Aus dem Satyr mit Liknon ist ein nacktes Mädchen geworden, das mit der Linken den Hals des Esels streichelt.

**335.** II 106. „*L'istesso*“.

Unmittelbar an 334 anschliessend. Aus der Alten mit dem Kopftuch ist ein halbnacktes Mädchen geworden, das in den erhobenen Händen einen Reifen hält. Der geduckte Pan ist fortgelassen. Die übrigen Figuren sind in kleinerem Maassstab gezeichnet. Die Priapstatue ist in eine Athena verwandelt. Aus der Tympanumschlägerin ist ein Mann geworden, der den Arm um das Mädchen mit dem Fruchtkorb legt. Auch die beiden Figuren der rechten Schmalseite sind als Adornirende in die Darstellung hineingezogen.

**336.** II 121. „*Villa Medici*“?

Zwei Bacchantinnen. Die eine nach links ist völlig nackt bis auf ein schmales Mäntelchen, das bogenförmig hinter ihrem rückwärts gewandten Haupt flattert und von den vorgestreckten Händen gehalten wird. Links sitzt ein zu ihr aufschauender Hund (vgl. 232. 239. 348). Rechts folgt ein brennender Altar, dann eine bekleidete Bacchantin, die eilig einherschreitend die Doppelflöte bläst. In Villa Medici nicht nachweisbar. Die nackte Bacchantin findet sich ganz ähnlich auf der linken Schmalseite eines 1728 aus dem Besitz des Kardinals Albani nach Dresden gelangten Sarkophags, nur dass sie dort das Tympanon schlägt und das Gewand tief hinabhängt. Auch für den Hund könnte man in dem Panther auf der Vorderseite desselben Sarkophags das Vorbild suchen. Die Flötenbläserin, die auf jeden Fall Spiegelzeichnung ist, da sie auf Sarkophagen stets nach rechts gewandt erscheint, würde dann entweder von demselben Neapler Sarkophag wie 325 hier eingesetzt

oder eine Umbildung der auf dem Dresdener Sarkophag hinter dem Panther herschreitenden Tympanonschlägerin sein.

**337.** II 117. + „*Villa Medicis*“.

Linke Ecke eines Ariadne-Sarkophags in Villa Pamfili, Matz-Duhn 2260. Die Dionysosgruppe ohne den modernen Satyr mit dem Knäbchen. Von dem bärtigen Kentauren nur der hintere Theil.

**338.** III 44. „*Villa Medicis*“?

Von einem Ariadne-Sarkophag im Vatikan, dessen Provenienz ich bis jetzt nicht habe ermitteln können. Die Ortsangabe des Blattes kann also richtig sein. Gerhard Ant. Bildw. 110, 2. Die linke Ecke mit der Dionysosgruppe. Der Zeichner scheint den Sarkophag noch ohne die gegenwärtigen Ergänzungen gesehen zu haben. Die Bacchantin an der linken Ecke hat einen kurzen gegürteten Chiton bekommen; sie stützt die Rechte auf die Hüfte und streckt die Linke nach dem stehenden Kentauren aus. Die Kentaurin ist in einen bärtigen Kentauren verwandelt, der eine Leier hält. Das Kentaurenjunge und die beiden Bacchantinnen im Hintergrund sind weggelassen. Die Oberkörper des Dionysos und seines Begleiters sind anders ergänzt. Am rechten Ende des Blattes ist die Kentaurengruppe nochmals, aber in starker Umbildung wiederholt. Der hintere Kentaure, diesmal unbärtig, wirft sich mit dem Oberkörper zur Erde; der vordere liegt auf den Knien und schlägt die Leier. Die Meinung des Zeichners scheint zu sein, dass beide vor Dionysos ihre Reverenz machen.

**339.** II 82.

Wahrscheinlich die rechte Ecke desselben Sarkophags in starker Umbildung. Eine verschleierte Göttin ist an Stelle des Dionysosidols getreten. Aus der Frau, die den Hahn opfert, ist ein libierendes Mädchen geworden, das den Kopf zurückwendet und die Rechte zeigend erhebt. Der Silen endlich ist in einen mit Tunika, Mäntelchen und Stiefeln bekleideten Mann verwandelt, der mit warnend erhobenem Zeigefinger herantritt. Alle andern Figuren sind fortgelassen. Rechts auf hoher Basis eine Art von Balaustra, auf der eine Flamme brennt, vielleicht die missverstandene Pinie.

**340.** II 119. + „*Villa Medicis*“.

Tanzender Satyr und tympanonschlagende Bacchantin von der linken Schmalseite des früher in Pal. Altamps, jetzt im Museum Ouvaroff zu Poreccie befindlichen Sarkophags, Winckelmann Werke II S. 693, *M. J.* I p. 89, *B. d. I.* 1880, 26.

**341.** II 120. + „*Villa Medicis*“.

Von demselben Sarkophag, die beiden links auf 340 folgenden Figuren. Satyr und Mänade, beide stark verändert. Offenbar waren sie in Folge der Aufstellung des Sarkophags nicht deutlich sichtbar.

**342.** III 58. + „*Villa Borghese*“.

Bacchisches Fragment mit Pentheus-Darstellung in Pal. Giustiniani, *G. G.* II 104, Matz-Duhn 2266. Der Satyr am rechten, sowie die schlafende Frau, die Lyssa und die rechts von ihr befindliche Mänade am linken Ende sind fortgelassen.

**343.** III 46.

Räthselhafte Darstellung (Pfleger des Dionysoskindes?) von der linken Seite des Sarkophagdeckels mit der Inschrift *T. Camureni Myronis*, im 16. Jahrh. in Rom (Berolinensis), aber schon 1734 in Pisa (*Gori Inscr. gr.* II p. 31, 25), Lasinio 122, Dütschke I 52. Der Hund ist übersehen; der ihn von links anfassende Mann ist in eine Mänade verwandelt und vom rechten ans linke Ende der Darstellung versetzt.

**344.** II 18, 2. „*Villa Borgheese*“.

Kentaur von einem bacchischen Sarkophage mit Medaillon, im Louvre, früher in Villa Borgheese an der Nordseite des Kasinos eingemauert, Montelatici p. 161, Clarac 124, 151. Der ältere Kentaur von der rechten Seite; in der Linken statt des Kantharos eine Leier; das Trinkhorn in der Rechten ist konsequenter Weise weggelassen. Auf demselben Blatt 46.

**345.** II 107. ÷ „*Campidoglio*“.

Bacchisches Gelage, in Villa Pamfili. Gerhard Ant. Bildw. 108, 2, Matz-Duhn 2331. Die linke Eckgruppe; das leierspielende Mädchen an der linken Ecke ist in einen bärtigen Mann verwandelt, das Knäbchen ist weggelassen. Man könnte angesichts der Ortsangabe vermuthen, dass der Sarkophag, wie im 17. Jahrh. der Amazouensarkophag II 89, vom Kapitol nach Villa Pamfili versetzt worden sei; allein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. ist eine solche Ueberführung wenig glaublich. Schon Zoega App. 123 u. 222 giebt als Standort Villa Pamfili an. Die Ortsangabe beruht daher wohl auf Verwechslung mit der ähnlichen Darstellung am Deckel des Pariser Musensarkophags (Clarac 139, 139, Foggini IV 26), der ehemals im kapitolinischen Museum stand.

**346.** II 108. + „*L'jstesso*“.

Die drei mittelsten Figuren desselben Sarkophags. Der auf dem Leib liegende Satyr, der auf dem Original in der Rechten ein Trinkgefäss hält, auf der Zeichnung aber die neben ihm liegende Mänade beim Arm fasst, die genannte Mänade und der Satyr mit dem Knäbchen, aus dem der Zeichner einen Eros gemacht hat.

**347.** III 45.

Dionysos mit Satyr und Panther, Mittelgruppe von einem geriefelten Sarkophag, der sich 1878 im venezianischen Kunsthandel befand und damals für den Sarkophagapparat photographirt und gezeichnet worden ist. Die Angabe, dass er 1876 zu Padua „bei Demolierung einer herrschaftlichen Villa“ gefunden worden sei, wird durch unsere Zeichnung widerlegt.

**348.** II 114.

Mänade mit Tympanon von der rechten Ecke und tanzender Satyr von der rechten Schmalseite desselben Sarkophags. Aus dem neben dem Satyr herspringenden Panther hat der Zeichner wieder einen Hund gemacht; vgl. oben 232. 239. 336. 348.

**349.** II 115.

Zwei Satyrn von der linken Ecke und der linken Schmalseite desselben Sarkophags. Der an der Ecke angebrachte spielt mit einem Panther, der in der Zeichnung zu einem Hund geworden ist,

der auf der Schmalseite trägt auf dem vorgestreckten linken Arm ein sehr zerstörtes Knäbchen, das der Zeichner für ein Gewandstück gehalten und dementsprechend wiedergegeben hat.

**350.** III 53.

Linke Hälfte eines griechischen Musensarkophags, im Vatikan (Magazin?), Raoul Rochette M. I. 25, 1. Der Jüngling ist als Mädchen gezeichnet, die Leier weggelassen.

**351.** III 26.

Zeus von dem Musensarkophag in Neapel, Arch. Zeit. I Taf. 7; Gerhard Neapels Ant. Bildw. 186; früher in Pal. Farnese Doc. ined. I p. 206 nr. 392, Aldrovandi (1558) p. 160 f., Berlinensis Fol. 52, Pighianus Fol. 284. 285 Nr. 170 Der Kopf des als Stuhlbein dienenden Greifen ist als ein niederfallendes Gefäss gezeichnet.

**352.** III 25.

Hera von demselben Sarkophag. Der Zeichner hat ihr in die linke Hand einen Vogel (Adler?) gegeben.

**353.** II 133. + „*Campidoglio*“.

Musensarkophag in S. Maria in Aventino, Foggini IV p. 141, Matz-Duhn 3279, Barberinus Fol. 37. 38. Die Mittelgruppe: der Verstorbene, Athena, die Muse mit der Leier, rechts ein Stück der sog. Polyhymnia.

**354.** II 134. + „*L'jstesso*“.

Rechts an 353 anschliessend. Vier Musen, von der sog. Polyhymnia bis zur rechten Ecke, ausserdem der Pfeiler von der rechten Schmalseite.

**355.** II 135. + „*L'jstesso*“.

Links an 353 anschliessend. Die Muse mit der Leier theilweise wiederholt, dann die vier übrigen bis zur linken Ecke.

**356.** II 49.

Rechte Schmalseite desselben Sarkophags. Sitzender Mann; das Schriftbündel auf dem Pfeiler ist als Schmetterling gezeichnet; offenbar dachte Tresham an eine Sonnenuhr.

**357.** II 47.

Linke Schmalseite desselben Sarkophags. Lesender Mann.

**358.** III 43.

Musensarkophag in Pal. Giustiniani, G. G. II 114, Matz-Duhn 3275. Ohne das im Stich der G. G. damit verbundene, nicht zugehörige Fragment.

**359.** III 48, 1.

Zwei Musen, wahrscheinlich die beiden von der linken Ecke des ehemals in Palazzo Giustiniani, jetzt in Wien befindlichen Sarkophags, in freier Umbildung. G. G. II 140, Kenner u. Sacken 20. Auf demselben Blatt 328.

**360.** II 90.

Zwei Männer, einander gegenüber sitzend; jedenfalls von den beiden Schmalseiten eines Musensarkophags, aber in sehr freier Umbildung, möglicher Weise von dem eben erwähnten Wiener

Exemplar. Der von der linken Schmalseite liest in einer Rolle, der von der rechten, jugendlich gezeichnet, hält in der Linken eine flache Schüssel und darüber in der Rechten einen räthselhaften Gegenstand. Beide setzen den einen Fuss auf einen zwischen ihnen stehenden Schemel. Der ganze Hintergrund wird durch ein in der Mitte geknüpftes Parapetasma eingenommen.

**361.** II 54.

Sitzender Mann, Fragment eines grossen Musensarkophags, in Pal. Giustiniani. G. G. I 111, Clarac 895, 2292, Matz-Duhn 3605. Der Zeichner lässt die Figur den Kopf nach rechts wenden.

**362.** I 102, 2.

Sitzender Mann, in der Linken Rolle, mit der vor die Brust gehaltenen Rechten nach rechts zeigend. Am Stuhlbein ist ein kleiner Gigant mit Schlangenfüssen angebracht. Vielleicht freie Umbildung des sitzenden Mannes auf dem jetzt im Louvre befindlichen Fragment eines Musensarkophags, das ehemals in Villa Borghese an der Westseite des Kasinos über der Europa (253), also sehr hoch eingemauert war. Montelatici p. 152 f.; Clarac 118, 48. Der Gigant würde dann auf einem Missverständniss der neben dem Stuhl stehenden Maske beruhen. Jedenfalls wird man das Original unter den Borghesischen Antiken zu suchen haben, da dasselbe Blatt 174 enthält.

**363.** II 81. + „*Campidoglio*“.

Von dem Fragment eines Säulensarkophags mit Ehepaar und Musen, in Pal. Giustiniani, Matz-Duhn 3098, theilweise abgebildet G. G. II 68. Das Ehepaar aus der mittelsten Nische ohne die Iuno Pronuba und die Eroten. Links davon die (in der G. G. nicht abgebildete) Euterpe aus der folgenden Nische, mit bärtigem Kopf gezeichnet, wodurch die Figur fast das Aussehen eines Apostels erhält.

**364.** II 46.

Unterrichtsscene, ein sitzender, in einer Rolle lesender Jüngling und sein vor ihm stehender Lehrer. Die Darstellung findet sich genau übereinstimmend auf der rechten Schmalseite eines Musensarkophags, der im Kasino des Capo-custode bei den Callist-Katakomben steht, Matz-Duhn 3286. Dieser könnte indessen nur dann das Original sein, wenn er nicht aus den Katakomben stammte, sondern anderswoher an seinen jetzigen Standplatz verschleppt wäre.

**365.** II 91. + „*Campidoglio*“.

Linke Hälfte eines ehemals in Pal. Gentili befindlichen Nereiden-Sarkophags. Dort auch von Zoega App. Fol. 317 beschrieben. Matz-Duhn 3170.

**366.** II 92. + „*Ljstesso*“.

Rechte Hälfte desselben Sarkophags. Die Eroten sind weggelassen, ebenso der die Mitte der Komposition bildende Dreizack. Dagegen sind die beiden ihn umgebenden Delphine am linken Rand dieses und am rechten des vorhergehenden Blattes gezeichnet.

**367.** I 105, 1.

Die beiden Eckfiguren eines jetzt im Louvre befindlichen Nereiden-Sarkophags, der früher in Villa Borghese an der Westseite des Kasinos oberhalb der auf demselben Blatte gezeichneten Victorien 287, 288, eingemauert war. Montelatici p. 141, Clarac 207, 196, Froehner *Notice* 440.

**368.** II 6.

Bacchische Eroten. Der Sarkophag ist nur durch eine Zeichnung des dal Pozzo bei A. W. Franks 52, also eines der nicht an König Georg III. verkauften, später zeitweilig im Besitze von Dalton und Townley befindlichen Blätter bekannt. Diese Zeichnung, die sich vermuthlich damals noch in Villa Albani befand, nicht das seit dem 17. Jahrhundert verschollene Original, scheint der Zeichner auf diesem und den beiden folgenden Blättern kopiert zu haben: s. oben S. 12. Die sechs ersten Eroten von der linken Ecke an.

**369.** II 7.

Fortsetzung von 368. Der fünfte und sechste Eros noch einmal und die vier folgenden Eroten.

**370.** II 8.

Schluss von 368. 369. Die beiden letzten Eroten des vorhergehenden Blattes noch einmal und die drei übrigen Eroten.

**371.** II 1. -- „*Villa Mediceis*“.

Zwei Eroten mit Festons, in dem Abschnitt ein Gorgoneion. Wahrscheinlich in Palazzo Aldobrandini, Matz-Duhn 2419. Eine Schmalseite mit ähnlicher Darstellung ist um 1880 zugleich mit 306 von dem Museum in Palermo erworben worden.

**372.** I 112.

Wahrscheinlich dieselbe Schmalseite noch einmal. Doch sind die Eroten so geändert, dass sie auf einander zuschreiten, was in dieser Weise auf Sarkophagen niemals vorkommt.

**373.** II 20.

Drei Eroten, auf den Schultern Guirlanden tragend, die sich nach beiden Seiten hin fortsetzen; in den Segmenten die Brustbilder eines Ehepaars, die der Zeichner unterhalb der Guirlanden zu ganzen Figuren vervollständigt hat. Wahrscheinlich von dem Sarkophag in Pal. Raggi (Via del Corso 173). Zoega App. 529 Nr. 2, Matz-Duhn 2434.

**374.** II 37. + „*Campidoglio*“.

Gruppe von Eros und Psyche als Ares und Aphrodite, zweimal als Pendant wiederholt. Von den Ecken des Sarkophags in Pal. Righetti, Matz-Duhn 2499. Eine ausführliche Beschreibung bei Zoega App. Fol. 48 und 587 („*Pal. Bonaccorsi, già Antimori, già Mareforchi*“.) Bei der falschen Ortsangabe lag dem Zeichner hier und bei der folgenden Nummer natürlich die kapitolinische Gruppe im Sinn.

**375.** II 38. + „*Campidoglio*“.

Gruppe von Eros und Psyche, beide die Beine kreuzend. Jedenfalls auch von einem, vermuthlich geriefelten, Sarkophag, den ich indessen nicht nachweisen kann.

**376.** II 24.

In der Mitte das Brustbild eines Mannes in Medaillon, zu beiden Seiten Eroten, auf die umgekehrte Fackel gestützt. Zweifellos von einem geriefelten Sarkophag.

**377.** II 30, 2.

Stehender bärtiger Hirt, abgeb. Sarkophag-Reliefs III S. 91, weil ich früher fälschlich in der Zeichnung eine Umbildung der linken Schmalseite des Farnesischen Endymionsarkophags III 75

zu erkennen meinte. In Wahrheit ist es die rechte Schmalseite eines geriefelten Sarkophags mit Löwenköpfen in S. Maria in Aventino. Matz-Duhn 6282. Der eine Löwenkopf sowie die Ecke mit flüchtiger Andeutung der Riefeln ist links neben dem Hirten gezeichnet.

**378.** II 30. 1.

Jugendlicher Hirte, mit gekreuzten Beinen dastehend; neben ihm ein Schaf. Linke Schmalseite desselben Sarkophags.

**379.** II 31. „*Villa Altobrandini*“ (sic!).

Löwe und sein Wärter, linke Schmalseite eines geriefelten Sarkophags in Pal. Aldobrandini. Gerhard Ant. Bildw. 79, Matz-Duhn 2647. Obgleich der Eber weggelassen und der Oberkörper des Wärters nach der anderen Seite gewandt ist, hält auch Helbig, dem eine Photographie der Zeichnung vorgelegen hat, die Identität für gesichert.

**380.** II 32. + „*Villa Aldobrandini*“ (sic!).

Löwe, einen Steinbock zerfleischend, dahinter der Wärter. Linke Schmalseite eines geriefelten Sarkophags im Museo Torlonia, früher im Hof von Pal. Savelli. Albertini 88 b, Aldrovandi (1556) p. 233, Vitali *Marmi Torlonia* II 1, P. E. Visconti *Mus. Torlonia* 417.

**381.** II 86.

Löwe, einen Eber zerfleischend, dahinter der Wärter. Linke Schmalseite eines geriefelten Sarkophags. Aehnlich ist eine Zeichnung bei dal Pozzo Windsor VIII 45.

**382.** II 97.

Löwe, ein Pferd zerfleischend, dahinter Wärter. Verblüffend ähnlich ist eine abgesägte Schmalseite in Ince Blundell aus der Sammlung Bessborough Michaelis *Anc. Marbl.* p. 391 nr. 374, *Engravings* 103, 2. Allerdings soll diese bei Smyrna gefunden sein, eine Angabe, die wohl mit einem leisen Zweifel aufgenommen werden darf. Im Uebrigen würde auf diese und die vorhergehende Zeichnung auch die Beschreibung passen, die Matz-Duhn von einem Sarkophag in Villa Gentili geben. doch ist sie zu unbestimmt, um eine sichere Identifizierung zu gestatten.

**383.** I 18.

Zwei Männer, jeder mit einer brennenden Fackel in beiden Händen, auf dem Haupt einen Kranz. um die Brust eine Guirlande, um die Lenden einen, natürlich vom Zeichner zugesetzten, Schurz. Als Gegenstücke komponiert; einander anschauend. Jedenfalls Eckfiguren eines geriefelten Sarkophags, vielleicht des G. G. II 155 abgebildeten, der in Villa Giustiniani als Fontäne gedient zu haben scheint. Die Zeichnung ist gelb getuscht.

**384.** III 54.

Zwei von einander abgewandt gelagerte Horen. Ihr Oberkörper ist entblösst. Jede hält im Schooß einen Fruchtkorb, an dem sich ein Eros zu schaffen macht. Fragment eines Sarkophagdeckels, den ich nicht identifizieren kann; vgl. das aus Villa Borghese in den Louvre gelangte Fragment Clarac 183, 94 und über sein verschollenes Gegenstück Sarkophag-Reliefs III S. 82. Obgleich dort die Hore ganz bekleidet ist, scheint der Gedanke an Identität nicht ausgeschlossen zu sein.

**385.** I 99.

Halbnackte Frau, nach links gelagert, in der Linken ein Füllhorn, mit der Rechten den flatternden Schleier fassend. Entweder eine Hore von einem ähnlichen Deckel wie 384 oder, was mir wahrscheinlicher ist, die auf Sarkophagen verschiedener Gattungen so beliebte Tellus. Bis jetzt nicht nachweisbar.

**386.** I 103. 1.

Sitzender Löwengreif nach links, von der rechten Schmalseite eines Sarkophags. Auf demselben Blatt 427. Nach der Blätterfolge wohl Villa Borghese.

**387.** I 113.

Gehörnter Löwengreif nach links, unter der rechten Vorderextremität eine Schlange. Von der rechten Schmalseite eines Sarkophags. Gelb getuscht.

**388.** I 111.

Sitzender Adlergreif nach rechts, von der linken Schmalseite eines Sarkophags.

**389.** I 75.

Deckelfigur. Mädchen, auf einer Kline gelagert; die Rechte ruht auf dem hochgezogenen Knie. Auf der Kopflehne sitzt ein Vogel (Adler?). Nicht nachweisbar.

**390.** I 16.

Der gute Hirte von einem christlichen Sarkophag, früher in Villa Borghese, jetzt im Louvre. Clarac 122, 64.

**391.** III 10.

Jonas und das Meerungeheuer von dem Deckel eines christlichen Sarkophags, ehemals in Villa Albani; Morcelli p. 38 nr. 677.

**Terrakotta-Reliefs.****392.** III 36. + „*Villa Medici*“.

Silen, Eros und Bacchantin, in Villa Albani, 1772 noch bei Cavaceppi. Cavaceppi III 46, Zoega B. R. II 79, Morcelli-Fea-Visconti 168.

**393.** II 122. „*Villa Medici*“?

Rechte Ecke eines Ikarios-Reliefs, genaues Spiegelbild von Campana *Op. plast.* 30. Vielleicht das von Zoega (Abhandl. 368) in Villa Pamfili gesehene Exemplar vgl. Hauser *Neu-Attische Reliefs* S. 195 Nr. 16.

**Wandgemälde und Mosaiken.****394.** II 33.

Von einer Wanddekoration dritten Stils, wohl aus Herculaneum. Schreitender Eros, auf dessen Schultern die Enden zweier grosser Guirlanden ruhen. Ueber seinem Haupt eine Palmette, aus der sich nach jeder Seite ein Füllhorn entwickelt.

395. II 124. + „*in Neapoli*“.

Drei tanzende Mädchen, sog. Horen, Gemälde aus den Titusthermen. Kopie des Stiches bei Bellori-Bartoli *Pict. ant. crypt.* 1750 *tab. V.* S. oben S. 12.

396. II 125. + „*L'jstesso*“ (also angeblich in Neapel).

Europa-Mosaik in Pal. Barberini. Auch diese und die beiden folgenden Zeichnungen sind nach Bellori-Bartoli a. O. *App. tab. 12* kopiert. Abgeb. auch bei O. Jahn *Entführung d. Europa* Taf. II, Overbeck *Kunstmythol.* Taf. X vgl. I S. 454 Nr. 41. Die drei laufenden Mädchen von der linken Seite des oberen Theils.

397. II 126. + „*L'jstesso*“.

Der untere Theil desselben Mosaiks. Europa und die eine Ortsnymphe; die zweite nur bis zur Brust sichtbare ist weggelassen.

398. II 127. + „*L'jstesso*“.

Von demselben Mosaik. Die rechte Seite des oberen Theils. Die beiden sich umfassenden Mädchen und der hinter dem Felsen hervorkommende Agenor.

---

#### Aegyptisches.

399. II 11. 1. „*Campidoglio*“.

Sog. Antinous, Basaltstatuette im kapitolinischen Museum. Bottari III 86. Linke Seitenansicht. Auf demselben Blatt 42.

400. II 16. 2. „*Campidoglio*“.

Dieselbe Statuette in Vorderansicht. Auf demselben Blatt 43.

401. III 35. + „*Villa Albani*“.

Relief mit der Darstellung einer Prozession im Vatikan, vormals in Pal. Mattei. M. M. III 26, 2. Mus. Chiaramonti 2.

---

#### Nicht bestimmbar.

402. II 50.

Ein bärtiger Mann, in einem langen über den Kopf gezogenen Mantel, der nur die rechte Brust unbedeckt lässt, steht, die Linke auf einen Pfeiler gestützt, mit der vor den Leib gebogenen Rechten den Mantelsaum fassend, ruhig da (rechtes Standbein), der Kopf ist nach rechts gewandt. Ob das Original eine Statue oder ein Relief war, wage ich nicht zu entscheiden.

403. II 66.

Ein bärtiger Mann in hochgeschürzter Tunica, sehr langem auf die rechte Schulter gehefteten Mantel und Stiefeln schreitet nach rechts, die Linke mit erhobenem Zeigefinger vorgestreckt, die Rechte mit nach unten gekehrter Handfläche gesenkt. Recht ähnlich ist der über gefangene Barbaren Recht sprechende Imperator in der linken Eckscene des aus Villa Medici nach Florenz

gekommenen Sarkophags, Dütschke III 62, Wiener Vorlegeblätter 1888 Taf. 9, 5. Nur ist dieser unbärtig und hat eine etwas andere Armhaltung.

404. I 31, 2.

Jüngling in hochgeschürzter Aermeltunica und Mantel, dessen einen Zipfel er mit der Linken hoch emporzieht, während die Rechte vor dem Leib gesenkt ist. In der Stellung erinnert die Figur etwas an den auf den Adonis- und Meleager-Sarkophagen typischen weinenden Jäger, s. Sarkophag-Reliefs III 4. 5. 9. 11 S. 10. Doch sind Gewandung und Armhaltung verschieden. Auf demselben Blatt 1.

405. IV 53. „Albani“?

Zwei jugendliche mit hochgeschürzter Tunica bekleidete Krieger, sich im Ringkampf umfassend; beide mit gezücktem Schwert in der Linken. Also offenbar Spiegelzeichnung. Am Boden liegt ein Schild.

406. I 36.

Räthselhafte Darstellung. Ein nackter, bärtiger, an Herakles erinnernder Mann sitzt auf einem Felsen nach links, die Rechte auf eine Keule, die Linke auf seinen Sitz gestützt. Den Kopf wendet er nach rechts einem nackten Jüngling zu, der, fast ganz in Rückenansicht, den linken Ellbogen auf den sich hinter der ganzen Darstellung hinziehenden Felsen lehnt und mit der erhobenen Rechten in die Ferne zeigt. Unter dem linken Bein der heraklesartigen Figur taucht ein zweiter nackter Jüngling bis zu den Hüften aus der Erde auf. Er umfasst mit der Rechten den linken Unterschenkel des Sitzenden, hebt die Linke erschreckt empor und richtet den Blick angstvoll auf den Jüngling rechts.

#### Modernes.

407. I 117 (s. die beistehende Abbildung).

Zwei Chorknaben, offenbar von dem Gemälde eines Cinquecentisten.

408. I 118.

Bischof mit Stab in der Rechten und Mitra in der Linken und Diakonus mit Weihwasserbecken, beide nach rechts. Wohl von demselben Gemälde wie 407.

409. II 22.

Priester, aus einem Messbuch lesend, das auf dem Haupt eines vor ihm stehenden Chorknaben ruht. Rechts ein nach links gewandter grösserer Chorknabe, der mit einer Altarkerze dem Lesenden leuchtet. Wohl von demselben Bild, jedenfalls von demselben Maler, wie 407. 408.

410. I 20. „ala chiesa della Madonna del Popolo“.

Die Statue des Jonas in S. Maria del popolo.



407 (I 117).

**411.** IV 37. „*Vaticano*“.

Aus den Loggien des Raphael. Nach links schreitende Victoria in Rückenansicht; statt des Vexillums trägt sie einen Weihwedel. Volpato 6.

**412.** IV 48. „*Vaticano*“.

Ebendaher. Venus Victrix, nach links schreitend. Volpato 6.

**413.** I 68.

Ebendaher. Artemis in Rückenansicht; die Armhaltung ist etwas verändert. Volpato 11.

**414.** IV 30. „*Vaticano*“.

Ebendaher. Venus Victrix mit Palme und Apfel, an einen Schild gelehnt; vor ihr ein Knabe mit Kranz, aus dem der Zeichner einen Ball gemacht hat.<sup>12)</sup> Volpato I.

**415.** IV 26.

Ebendaher. Kentaurenpaar nach rechts; der Kentaur spielt die Leier, die Kentaurin bläst die Doppelflöte. Volpato II. Die beiden Figuren sind von einem bacchischen Sarkophag, wahrscheinlich dem ehemals in der Sammlung della Valle, jetzt in den Uffizien befindlichen (Dütschke 99, Gori III 19) entlehnt und nur insofern verändert, als der jugendliche Kentaur nach links zurückgeschoben und in eine Kentaurin verwandelt ist.

**416.** IV 55. „*Vaticano*“.

Ebendaher. Mädchen nach rechts mit einem Stab oder einer Fackel einen am Boden liegenden Panzer berührend. Volpato II.

**417.** IV 56. „*Vaticano*“.

Ebendaher. Libertas mit Scepter in der Linken und Mütze in der Rechten. Volpato II.

**418.** IV 21.

Ebendaher. Zeus, in der erhobenen Rechten den Blitz; zu seinen Füßen der Adler. Volpato II.

---

<sup>12)</sup> Es scheint noch nicht bemerkt oder wenigstens noch nicht ausgesprochen zu sein, dass diese Komposition, zu der in Oxford und im Louvre Skizzen existieren (Passavant 337. 524, vgl. v. Pulszky Raphaels Stud. d. Ant. 28), einer Münze der Plautilla entlehnt ist, Cohen III 12, 23. Ebenso findet sich das Vorbild für die Venus Victrix 412 auf den Münzen der Gens Julia und Sepulia (Riccio XXIII 21. 30. XLIII 1), für die Libertas 417 auf solchen des Galba und Caracalla (Cohen I 13, 251. III 11, 418), für den Zeus 418 auf solchen des Domitianus und Licinius (*Jupiter Conservator* Overbeck Kunstmyth. I Münztafel I 39, 40; Cohen VI 2, 35) und für die Hera 424 auf denen der Lucilla, Manlia Scantilla u. ö. (Cohen III 2, 65. 5, 7. 9, 47; vgl. Overbeck a. O. II Münztafel III 10). Danach möchte man auch in dem Mädchen 423 eine freie Umbildung der Securitas von den Münzen des Macrinus, Herennius und Constantinus II (Cohen III 14, 54. IV 13, 58. VI 9, 3) vermuthen. Auch der Figur 416 liegt vielleicht ein Münztypus zu Grunde, etwa die Pietas von den Münzen des Pompeius (Cohen I 1, 11) oder die Felicitas von denen des Trebonius Gallus (Cohen IV 13, 25) oder endlich die Providentia von denen des Postumus und des Probus (Cohen V 2, 135. 9, 403). Nur müssten die Raphaelisten dann die Figur im Gegensinn gezeichnet, die Attribute missverstanden und den Panzer hinzugesetzt haben. Einige weitere Beispiele für Verwendung von Münztypen in den Loggien zählt H. Dollmayer Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI 1895 S. 304 auf.

**419.** IV 49. + „*Villa Albani*“.

Ebendah. Nackter Jüngling, nach links schreitend und den Kopf zurückwendend; mit der erhobenen Rechten und der gesenkten Linken fasst er die Zipfel eines sich segelartig blähenden Mantels. Volpato IV. Das benutzte Vorbild muss eine verschollene Replik des Satyrs mit dem Schlauch gewesen sein, von dem sich ein Exemplar in Berlin (Illustr. Katal. 263) befindet und ein anderes ehemals bei Capranesi war (Gerhard Ant. Bildw. 102, 1).

**420.** IV 28.

Ebendah. Sitzendes nacktes Mädchen und Eros mit Vase. Volpato VIII.

**421.** IV 40.

Ebendah. Drei spielende Knaben. Der eine reitet auf dem Rücken des zweiten, der seinen Kopf im Schooss des sitzenden Dritten verbirgt. Volpato VIII. Der landschaftliche Hintergrund ist fortgelassen.

**422.** IV 41.

Ebendah. Pendant der vorigen Nummer. Ein Knabe wird von zwei anderen getragen; rechts ein kleiner Hund. Volpato VIII.

**423.** IV 14. „*Vaticano*“.

Ebendah. Ein mit gekreuzten Beinen dastehendes Mädchen, das in der erhobenen Rechten einen Kranz hält. Der Zeichner hat rechts einen Pfeiler hinzugesetzt, auf den die Gestalt die linke Hand legt. Volpato XII.

**424.** IV 13. „*Vaticano*“.

Ebendah. Hera, sich mit der Linken auf das Scepter stützend. Zu ihren Füßen der Pfau. Volpato XIII.

**425.** IV 2.

Ebendah. Schwebende Victoria, mit beiden Händen die Zipfel ihres bogenförmigen flatternden Mantels haltend. Volpato XIII.

**426.** IV 42. „*Vaticano*“?

Mädchen in Schleier und hochgegürtetem, ärmellosem Chiton, in der erhobenen Rechten einen Kelch, auf der Linken eine Vase. Die Figur erinnert in ihrer ganzen Manier sehr an 414. 416. 417. 420. 423, scheint indessen nicht aus den Loggien zu sein. Keinesfalls aber ist sie antik.

**427.** I 103, 2.

Drei Putten, eine Guirlande an einem Gesims aufhängend; jedenfalls von einem Wand- oder Deckengemälde. Auf demselben Blatt die Sarkophag-Schmalseite 386. Nach der Blätterfolge vermuthlich Villa Borghese, vielleicht von der früheren Dekoration des Hauptsaaes.

**428—430** s. Nachtrag.**431.** IV 32.

Ein bis auf ein schmales Mäntelchen nackter Jüngling bewegt sich mit eingebogenen Knien mühsam nach rechts, auf seinem Nacken ein grosses Gefäss tragend.

**432.** IV 36.

Statuarische Gruppe. Ein bis auf einen kurzen Mantel nackter Jüngling kniet mit dem linken Bein auf einer Felserröhung und presst mit beiden Armen ein nacktes Mädchen an sich, das ihm ängstlich umklammert. Beide blicken in verschiedener Richtung in die Ferne. Vorderansicht.

**433.** IV 27.

Dieselbe Gruppe in linker Seitenansicht.

**434.** IV 57. + „*Villa Medicis*“.

Ein nackter Jüngling (nach links) ist im Begriff, einen Baum hinaufzuklettern, indem er in der Linken den abgelegten Mantel hält. Zwei ungeflügelte Putten kommen ihm von oben entgegen und scheinen ihm hindern zu wollen. Der eine greift mit der Linken nach seinen Haaren. Am Boden liegt ein Hund, der den Kopf zu dem Kletterer emporrichtet. Ein dritter Putto, der rücklings auf ihm gesessen hat, fällt entweder in Folge dieser Bewegung des Thieres zu Boden oder lässt sich selbst herabgleiten. Die Hauptfigur erinnert an den offenbar stark ergänzten, ehemals in Palazzo Giustiniani befindlichen Hermes, dem Eros die Fussflügel abnimmt, G. G. I 84, wenn man sich diesen nach hinten übergekippt denkt. Vielleicht liegt also eine eigene Komposition des Zeichners vor für die er die genannte Statue in seiner Weise verwandt hat, vgl. 22.

**435.** I 1.

Oberer Theil eines Portals. Auf dem Thürsturz ein ausgebreitetes Löwenfell. Die Kopfhaut dient dem Impost als Stütze. Offenbar als Vignette des Skizzenbuches entworfen.

---

### Nachtrag.

Mit Hilfe der vom römischen Institut in dankenswerther Weise hergestellten Photographieen der Bildwerke des Museo Chiaramonti, die mir während des Drucks zugehen, kann ich zwei der oben vorgeschlagenen Identifikationen berichtigen.

**63.** IV 23.

Artemis nicht im Lansdowne-House, sondern im Vatikan, Museo Chiaramonti 122.

**137.** I 92, 1 (s. die Abbildung S. 13).

Mädchen mit Taube, ebendasselbst 110; nur hat der Zeichner die Gewandung etwas verändert.

Ferner habe ich noch nachträglich konstatiert, dass die folgenden Blätter Figuren von der Trajanssäule enthalten. Zwar sind sie stilistisch so wenig treu, dass ich sie früher für Kopieen nach modernen Vorlagen oder eigene Entwürfe Treshams hielt; aber Einzelheiten sind richtiger wiedergegeben als bei Bartoli, so dass sie offenbar nicht nach dessen Stichen, sondern vor dem Original gezeichnet sind.

**428.** IV 38.

Cichorius, die Reliefs der Trajanssäule Taf. XXXIV. Der am weitesten rechts stehende Soldat aus Bild XLIV 116 „Austheilung von Belohnungen an die Soldaten“, fälschlich mit Helm gezeichnet,

und die rechts anschliessende Gruppe der einen gefesselten Römer misshandelnden Dakierin aus Bild XLV 117 „Marterung römischer Gefangenen“. Die Fackel in den Händen der Frau ist als ein langer Stab missverstanden, auf den sie sich ähnlich wie die Artemis auf 242 stützt.

**429.** IV 15.

Cichorius a. O. Taf. XXX Bild XXXIX 100 „Unterwerfung eines dakischen Stammes“. Der am Felsen hämmernde und der den Baustein haltende Soldat aus der rechten unteren Ecke.

**430.** III 27.

Cichorius a. O. Taf. XII Bild XXII 32 „Trajan in römischen Festungsanlagen“. Der Legionar mit dem Korb auf dem Rücken und die darüber befindliche Gruppe zweier einen Stein hebenden Soldaten. Diese ist vom Zeichner so missverstanden, als wollte der höher stehende seinem Kameraden beim Ersteigen der Mauer heilflich sein. Der Stein ist übersehen; beide Figuren sind bärtig gezeichnet.

Endlich ist S. 43 unter 181: I 21 (statt I 20) zu lesen.

## Register.

### 1) Uebersicht nach den Blättern des Skizzenbuchs.

#### I

1: 435	24: 413	44: 122	66: 240	88, 1: 125	103, 1: 386
2: 221	25, 1: 115	45: 29	67: 241	— 2: 173	— 2: 427
3: 117	— 2: 116	46: 92	68: 413	89, 1: 81	104: 290
4: 31	26, 1: 4	47: 128	69: 332	— 2: 73	105, 1: 367
5: 284	— 2: 14	48: 52	70: 142	90, 1: 204	— 2: 288
6: 32	27: 249	49, 1: 199	71: 286	— 2: 36	— 3: 287
7: 251	28: 111	— 2: 198	72: 306	91, 1: 75	106: 289
8: 220	29: 327	50: 88	73: 203	— 2: 60	107: 3
9: 8	30: 30	51: 129	74: 145	92, 1: 137	108: 243
10: 15	31, 1: 1	52: 61	75: 389	— 2: 132	109: 26
11: 12	— 2: 404	53: 66	76: 33	— 3: 82	110: 323
12: 118	32, 1: 206	54, 1: 6	76 bis: 149	93, 1: 101	111: 388
13, 1: 161	— 2: 16	— 2: 7	77, 1: 150	— 2: 139	112: 372
— 2: 162	33: 103	55: 154	— 2: 141	94: 84	113: 387
14, 1: 247	34: 104	56: 124	78: 201	95, 1: 89	114: 242
— 2: 236	35: 178	57: 226	79, 1: 78	— 2: 90	115: 114
15: 182	36: 406	58: 53	— 2: 79	— 3: 80	116: 5
16: 390	37: 18	59: 200	80: 69	96: 138	117: 407
17: 105	38: 95	60: 51	81: 152	97: 35	118: 408
18: 383	39: 98	61: 49	82: 219	98: 169	119: 212
19: 285	40: 96	62, 1: 50	83: 47	99: 385	120: 223
20: 410	41: 93	— 2: 99	84: 196	100: 20	121: 218
21: 181	42: 197	63: 237	85: 34	101: 21	122: 310
22: 23	43, 1: 130	64: 238	86: 71	102, 1: 174	123, 1: 214
23: 109	— 2: 131	65: 239	87: 85	— 2: 362	— 2: 311

II					
1:371	21:216	44:57	67:325	93:222	117:337
2:279	22:409	45:59	68:263	94:278	118:231
3:159	23:9	46:364	69:265	95:245	119:340
4:91	24:376	47:357	70:266	96:244	120:341
5, 1:207	25, 1:24	48:28	71:264	97:382	121:336
— 2:271	— 2:25	49:356	72:267	98:299	122:393
— 3:208	26:291	50:402	73:268	99:308	123:326
6:368	27, 1:17	51:172	74:269	100:272	124:395
7:369	— 2:202	52:164	75:318	101:280	125:396
8:370	28:293	53:193	76:319	102, 1:192	126:397
9:44	29:215	54:361	77:320	— 2:65	127:398
10:37	30, 1:378	55:13	78:273	— 3:119	128:224
11, 1:399	— 2:377	56:165	79:270	103:330	129:253
— 2:42	31:379	57, 1:100	80:312	104:333	130:225
12:39	32:380	— 2:187	81:363	105:334	131:321
13:38	33:394	58:167	82:339	106:335	132:322
14:40	34:10	59:168	83:331	107:345	133:353
15:45	35:292	60:170	84:329	108:346	134:354
16, 1:43	36:309	61, 1:180	85:305	109:235	135:355
— 2:400	37:374	— 2:188	86:381	110:234	136:314
17, 1:195	38:375	62:184	87:276	111:230	137:315
— 2:41	39:11	63:211	88:277	112:233	138:316
18, 1:46	40:135	64:190	89:298	113:232	139:317
— 2:344	41:209	65, 1:133	90:360	114:348	
19:281	42:58	— 2:189	91:365	115:349	
20:373	43:55	66:403	92:366	116:252	

III					
1:120	14:194	27:430	40:191	51:294	64:255
2:112	15:160	28:67	41:163	52:307	65:266
3:76	16:146	29:156	42, 1:205	53:350	66:261
4:106	17:86	30:140	— 2:186	54:384	67:262
5:27	18:126	31:151	43:358	55:22	68:300
6:185	19:136	32:102	44:338	56:274	69:301
7:127	20:147	33:121	45:347	57:275	70:302
8:134	21:144	34:62	46:343	58:342	71:303
9:77	22:143	35:401	47:295	59:254	72:304
10:391	23:175	36:392	48, 1:359	60:257	
11:74	24:176	37:54	— 2:328	61:258	
12:123	25:352	38:64	49:297	62:259	
13:48	26:351	39:56	50:296	63:256	

IV					
1:68	11:250	21:418	31:153	41:422	51:158
2:425	12:2	22:94	32:431	42:426	52:246
3:87	13:424	23:63	33:166	43:177	53:405
4:72	14:423	24:83	34:110	44:148	54:108
5:179	15:429	25:229	35:217	45:19	55:416
6:183	16:97	26:415	36:432	46:228	56:417
7:171	17:324	27:433	37:411	47:248	57:434
8:313	18:157	28:420	38:428	48:412	58:213
9:282	19:155	29:227	39:210	49:419	
10:107	20:283	30:414	40:421	50:70	

## 2) Aufstellungsort der Bildwerke zur Zeit Treshams (mit der Numerierung des Skizzenbuchs).

- Dresden I 51. 91, 2. II 121 (?). III 19. 55. IV 6.  
 Florenz I 34. II 29.  
 Madrid I 6. 79, 1. 2. II 53 (?).  
 Neapel I 82. II 3. 33 (?). III 23—26.  
 Pisa III 46.  
 Potsdam I 15. 37. 55. 94. 96. III 34.
- Rom:
- P. Albani II 109 (?).  
 V. Albani I 14, 1. 2. 27. 30. 35. 45. 63—67. 76.  
 76 bis (?). 85 (?). [100. 101.]<sup>1)</sup> 108. 114. 115. 122.  
 123, 1. 2. II 21. 35 (?). 43. 94 (?). 95. 96. 103.  
 III 9. 10. 36. IV 5. 9 (?). 10. 11. 18. 19. 20 (?).  
 24. 25. 29. 33. 46. 47. 51. 52. 54. 58.  
 V. Aldobrandini I 5. 112 (?). II 1. 28. 31.  
 P. Altemps I 3. 9. 61. 83. 97. II 65, 1. 2 (?). 119.  
 120. III 1. 7. 8 (?). 12. 18 (?).  
 P. Altieri I 119.  
 Lord Anson II 110. 112. 113.  
 P. Barberini I 120. II 93. [125—127.]<sup>1)</sup>  
 P. Bonaccorsi II 37.  
 V. Borghese I 16. 17. 52. 77, 1 (?). 2. 102, 1. 2 (?).  
 103, 1 (?). 2 (?). 104. 105, 1. 2. 3. II 2. 10. 12  
 bis 14. 17, 1. 2. 18, 2. 19. 26. 75—77. 102, 1 (?).  
 2. 3. 111. 118. 129. III 31 (?). IV 45.  
 P. Caffarelli IV 8 (?).  
 Campidoglio:  
 Piazza I 40. 41. 46. 121. IV 16. 22.  
 Konservatorenpalast I 43, 1. 2. II 5, 1—3. 51.  
 57, 2. 69—74. IV 7.  
 Museo I 4. 21. 24. 25, 1. 2. 33. 58. 62, 1. 2.  
 95, 1—3. II 9. 11, 1. 2. 15. 16, 1. 2. 18, 1. 23.  
 25. 57, 1. 60.  
 V. Carpegna I 69.  
 Cavaceppi I 7. 60. 80 (?). II 58. 59.  
 P. Colonna II 63.  
 P. Farnese I 23. 28. 50. 110 (?). II 84 (?). 131. 132.  
 III 2. 29. IV 34. 39.  
 V. Farnesina II 39.  
 P. Gentili II 83 (?). 86 (?). 91. 92. 97 (?). 104—106 (?).  
 P. Giustiniani I 13, 1. 2. 54, 1. 2. 70. 71. 86 (?).  
 92, 2. 3 (?). II 44. 54. 78. 81. 85. 90 (?). 101. III 5.  
 11. 13. 15—17. 20—22. 32. 37. 39. 42, 1 (?). 2.  
 43 (?). 48, 1 (?). 2. 52. 55 (?). 58. IV 3. 57 (?).
- Rom:
- V. Giustiniani I 18 (?). 32, 1 (?). 2. 74. IV 4.  
 Gav. Hamilton I 87. 90, 1 (?). 2. III 3 (?).  
 Jenkins I 19.  
 P. Lancelotti II 34.  
 P. Lepri-Gallo II 99.  
 S. Lorenzo II 89 (?). 98 (?). III 47. 49—51.  
 V. Ludovisi I 11. 98.  
 S. Maria in Aventino II 30, 1. 2. 47. 49. 133—135.  
 S. Maria del popolo I 20.  
 P. Massimi a Campidoglio (oder P. Sacripante)  
 I 29. II 67. 123.  
 P. Mattei I 12. 49, 1. 2. II 87. III 35.  
 V. Mattei I 88, 1. 2. III 57. IV 43.  
 V. Medici I 8. 26, 1 (?). 2. 47 (?). 53. 57. 78 (?).  
 107 (?). II 27, 1 (?). 2 (?). 36. 41. 42 (?). 45 (?).  
 68. 78. 82 (?). 128. 130. III 40 (?). 44 (?). 56.  
 66. 67.  
 V. Negrone II 62 (?).  
 V. Pamfili I 22. 44. 56. 109. II 107. 108. 117. 122.  
 P. Poli II 64. III 6. 14.  
 P. Raggi II 20.  
 P. Sacripante s. P. Massimi.  
 P. Santa Croce II 61, 1. 2. (?). 104—106 (? s. P.  
 Gentili). III 59—65.  
 P. Savelli II 32.  
 P. Sciarra I 10.  
 Titusthermen [II 124.]<sup>2)</sup>  
 Traiaussäule<sup>3)</sup> III 27. IV 15. 38.  
 P. Varese I 2.  
 Vatikan I 31, 1. 38. 39. 42. 68. 84. 92, 1.<sup>2)</sup> 3 (?).  
 93, 1. 2. II 48. 55. 89 (?). 98 (?). 116. 136—139.  
 III 4. 28. 30. 53 (?). 68—72. IV 2. 12—14.  
 21. 23.<sup>2)</sup> 26. 28. 30. 37. 40. 41. 44 (?). 48. 49.  
 55. 56.  
 P. Viscardi IV 1. 50.
- Unbekannt I 31, 1. 32, 1. 36. 48. 59. 72. 73. 75. 81.  
 89, 1. 2. 91, 1. 99. 111. 113. 116—118. II 4. [6—8].<sup>3)</sup>  
 22. 24. 38. 40. 46. 50. 52. 56. 66. 79. 80. 82. 88. 100.  
 114. 115. III 31. 33. 38. 44. 45. 54. IV 17. 27.  
 31. 32. 35. 36. 42. 53. 57.

<sup>1)</sup> Nach älterer Publikation kopiert.

<sup>2)</sup> S. Nachtrag S. 76f.

<sup>3)</sup> Nach älterer Zeichnung.

## 3) Gegenwärtiger Aufstellungsort (mit den Nummern des Verzeichnisses).

Berlin 18. 62. 84. 138. 154. 182. 184.  
 Dresden 22. 60. 129. 136. 183. 336. (?)  
 Florenz 14. 17 (?). 104. 209. 215. 224—226. 261—263.  
 Ince Blundell Hall 312.  
 Kassel 332.  
 London Brit. Mus. 36. 85.  
 Lansdowne-House 76 (?). 189. 251.  
 Madrid 32. 78. 79. 193 (?).  
 München 52. 107. 166. 178. 254—258.  
 Neapel 11. 88. 109—112. 156. 159. 175. 176. 210.  
 219. 221. 329 (?). 351. 352. 394 (?).  
 Palermo 306.  
 Paris 19. 37—41. 61. 65. 98. 105. 121. 141. 148. 155.  
 174. 195. 200. 216. 230. 231. 236. 244—248. 279.  
 287. 288. 290. 291. 318—320. 344. 362 (?). 367. 390.  
 St. Petersburg 3 (?). 4 (?). 189.  
 Pisa 343.  
 Porcie (Mus. Onwaroff) 340. 341.  
 Rom:  
 P. Albani 235 (?).  
 V. Albani 20. 21. 29. 33. 34 (?). 55. 77. 83. 114.  
 149 (?). 157. 158. 179. 213. 214. 229. 237—243.  
 249. 250. 282 (?). 283 (?). 310. 311. 330. 392.  
 V. Aldobrandini 371 (?). 372 (?). 379.  
 P. Altamps 8. 35. 47. 117. 120. 123.  
 P. Altieri 212.  
 P. Barberini 222. 223. 396—398.  
 Mus. Boncompagni 12. 169.  
 V. Borghese 119 (?). 192 (?).  
 Campidoglio:  
 Piazza 92—94. 96. 97. 218.  
 Konservatorenpalast 130. 131. 171. 172. 187.  
 207. 208. 264—269. 271.  
 Museo 9. 24. 25. 31. 42—46. 50. 53. 80. 89. 90.  
 99. 100. 103. 113. 115. 116. 170. 181. 399. 400.  
 P. Colonna 211.  
 P. del Commercio (= P. Viscardi) 68. 70.  
 P. Doria 23. 26.  
 P. Farnese 321. 322. 323 (?).

Rom:  
 P. Gentili 381 (?). 382 (?).  
 P. Giustiniani 6. 7. 27. 74. 102. 132. 142. 143. 146.  
 147. 273. 305. 307. 328. 342. 358. 361. 363.  
 V. Giustiniani 72.  
 V. Guidi 324.  
 Institut 313 (?).  
 Lateran 284. 293.  
 P. Lepri-Gallo 308.  
 S. Lorenzo 294—297. 298 (?). 299 (?).  
 S. Maria in Aventino 353—357. 377. 378.  
 S. Maria del popolo 410.  
 V. Massimi in h. S. 325—327.  
 P. Mattei 118. 276.  
 V. Mattei 125. 177 (?).  
 V. Medici 128 (?). 191 (?). 274. 309.  
 V. Pamfili 122. 124. 337. 345. 346. 393.  
 P. Poli 185. 190. 194.  
 P. Raggi 373.  
 P. Righetti 374.  
 P. Sciarra 15.  
 Mus. Torlonia 3 (?). 4 (?). 5. 22 (?). 30. 48 (?). 58.  
 59 (?). 71. 73 (?). 81. 108. 135. 173. 198. 199.  
 201 (?). 202 (?). 227. 228. 380.  
 P. Torlonia 51. 203. 270.  
 Titusthermen 395.  
 Traianssäule<sup>2)</sup> 428—430.  
 Vatikan 1. 2. 10. 13. 28. 56. 57. 63.<sup>3)</sup> 67. 82. 95.  
 101. 106. 137.<sup>3)</sup> 139. 140. 160—162. 196. 197.  
 252. 285. 298 (?). 299 (?). 300—304. 314 bis  
 317. 338. 339. 350. 401. 411—425.  
 Wien 359 (?). 360 (?).  
 Verschollen 16. 17. 49. 54. 64. 66. 69. 75. 82 (?). 86.  
 87. 91. 126. 127. 133. 134. 144. 145. 150—153.  
 163—165. 167. 168. 186. 188. 201. 202. 204—206.  
 217. 220. 232—234. 253. 259. 260. 272. 275. 277.  
 278. 280. 281. 286. 292. 331. 333—335. 347 bis  
 349. 364—366. 368—370. 375. 376. 383—389.  
 391. 402—409. 426. 431—434.

<sup>2)</sup> S. Nachtrag S. 77.



Verlag von MAX NIEMEYER in Halle.

- Heydemann, H.,** Nereiden mit den Waffen des Achill. Ein Beitrag zur Kunstmythologie. Fol.  
Mit 5 Tafeln. 1879. Mk 8,00.
- Heydemann, H., Hallische Winkelmannsprogramme.** No. I—XIII. 4°.
- I. Zeus im Gigantenkampfe. Mit 1 Tafel. 1876. Mk 2,00.
- II. Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten.  
1877. Mk 3,00.
- III. Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. Mit 6 Tafeln  
und 7 Holzschnitten. 1878. Mk 10,00.
- IV. Verhüllte Tänzerin. Bronze im Museum zu Turin. Mit einer Tafel und zwei Holz-  
schnitten. 1897. Mk 2,00.
- V. Satyr- und Bakchennamen. Mit einer Doppeltafel. 1880. Mk 3,00.
- VI. Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura. Mit 1 Doppeltafel. 1881. Mk 2,00.
- VII. Terracotten aus dem Musco Nazionale zu Neapel. Mit drei Tafeln und einem Holz-  
schnitt. 1882. Mk 3,00.
- VIII. Alexander der Grosse und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern.  
Mit 1 Doppeltafel und 2 Holzschnitten. 1883. Mk 2,00.
- IX. Vase caputi mit Theaterdarstellungen. Mit zwei Tafeln und zwei Holzschnitten. 1884.  
Mk 2,00.
- X. Dionysos Geburt und Kindheit. Mit 1 Doppeltafel und 1 Holzschnitt. 1885. Mk 4,00.
- XI. Jason in Kolchis. Mit 1 Doppeltafel. 1886. Mk 2,00.
- XII. Pariser Antiken. Mit 2 Tafeln und 8 Holzschnitten. 1887. Mk 7,00.
- XIII. Marmorkopf Riccardi. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1888. Mk 2,00.
- Robert, C., Hallische Winkelmannsprogramme.**
- XIV. Der Pasiphae-Sarkophag. Mit 4 Tafeln. 1890. Mk 2,00.
- XV. Szenen der Ilias und Aithiopis auf einer Vase der Sammlung des Grafen Mich. Tyskiewicz.  
Mit 17 Textfiguren und zwei farbigen Tafeln. Gross-Folio. 1891. Mk 10,00.
- XVI. Die Nekyia des Polygnot. Mit einer Tafel und sechs Textabbildungen. 4°. 1892.  
Mk 8,00.
- XVII. Die Iliupersis des Polygnot. Mit einer Tafel und zwei Textabbildungen. 4°. 1893.  
Mk 8,00.
- XVIII. Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot. Mit 1 Tafel und  
12 Textabbildungen. 4°. 1894. Mk 12,00.
- XIX. Votivgemälde eines Apobaten. Nebst einem Excurs über den sogenannten Ares.  
Borghese. Mit 1 Tafel und 7 Textabbildungen. 1895. Mk 2,00.
-