

Max Wegner, *Die Musensarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs* V 3. Gebr. Mann, Berlin 1966. 171 Seiten, 151 Tafeln, 5 Beilagen.

In der von Robert festgelegten Zählung des Corpus der antiken Sarkophagreliefs erschienen 1966 Max Wegners 'Musensarkophage' als dritte Abteilung des fünften Bandes, obwohl ihnen aus heutiger Sicht das volle Gewicht eines 'Bandes' zukäme. In Format und Anlage folgt die hier zu besprechende 'Abteilung' nämlich dem 1952 erschienenen siebten Band des Corpus (R. Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*)¹. – Die Grundlage aller Bände des Sarkophagcorpus als einer Denkmäleredition ist der umfassende Katalog, den deshalb auch Verf. an die Spitze seines Werkes gestellt hat. – In den von Robert (II, III 1–3) und Rumpf (V 1) bearbeiteten Bänden war die Anordnung der Denkmäler nach Klassen im Katalog vorzuziehen gewesen, für die Bände Herbig's und Wegners empfahl sich hingegen die alphabetisch-topographische. Wie Rumpf und Herbig läßt auch Verf. auf den Katalogteil einen systematischen Teil folgen. So wird auch Verf. dem doppelten Ziel des Corpus, das Material sowohl zu edieren als auch zu bearbeiten, gerecht. Wegners Leistung für die römische Kunstgeschichte verdient die Anerkennung eines jeden, der sich um sie bemüht. Doch wird gerade das Thema der Musen Wegners Werk über den archäologischen Fachkreis hinaus seine Wirkung sichern. Daß wir in einigen Punkten zu anderer Auffassung als Verf. gelangen, ist bei der Fülle des Materials und der Probleme nicht zu vermeiden. – Hier sei nach dem Tafelteil zuerst auf den systematischen Teil eingegangen.

Nicht alle Sarkophage konnten, wie es seit Rumpfs Band (erschienen 1939) erstrebt ist, in Photographien vorgelegt werden, da sie entweder verschollen sind (z. B. Nr. 218 Taf. 2a) oder von ihnen keine Photographien zu erhalten waren (z. B. Nr. 36 Taf. 31b). Diese Sarkophage wurden deshalb in alten Zeichnungen wiedergegeben. Sonst wurden Zeichnungen nur dann aufgenommen, wenn diesen selbst ein kunsthistorischer Wert beizumessen ist (Taf. 1b. 8a. 9a. 10. 56b)². Auf Grund der Zeichnung im Codex Coburgensis gelang Verf. die Zuschreibung des Fragmentes Nr. 208 (Villa Doria Pamfili, Rom) zu dem Sarkophag in Woburn Abbey (Nr. 231 siehe Taf. 33). – Zur Wiedergabe der Tafelabbildungen wurde der Lichtdruck gewählt. So alt und bewährt dieses Verfahren auch ist, so muß doch gesagt werden, daß heute ein gutes Klischee mit kleiner Rasterung, auf gutem Papier abgezogen, vorzuziehen ist, wovon man sich durch Vergleich von Tafeln in Wegners Werk mit meist nach derselben photographischen Vorlage hergestellten, klischierten Tafelabbildungen in anderen, neuen Publikationen überzeugen kann³.

Der Grundlegung der Musenikonographie, wie sie entwickelt wurde, ehe die Sarkophage einsetzen, dient

Vorbemerkung: Die Abkürzungen sind nach der Archäologischen Bibliographie des Jahrbuchs des Deutschen Archäologischen Instituts gegeben.

¹ Über den Stand und die Aufgaben der Sarkophagforschung berichtete der Herausgeber des Corpus, Friedrich Matz, zuletzt in *Acta Congressus Madvigiani* 1, 437 ff.

² Die einst für das Corpus von Eichler hergestellten Zeichnungen sind, wo noch vorhanden, im Katalog zu den einzelnen Nummern genannt.

³ Vgl. Taf. 150a mit Festschr. für Friedrich Matz Taf. 29,1. – Taf. 31a mit Festschr. für Friedrich Matz Taf. 30,2. – Taf. 32 mit Kraus, *Das römische Weltreich* (PKG 2) Nr. 246a. – Taf. 87 mit Pelikan, *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität* Taf. 19. – Selbst an dem kleinen Ausschnitt von Nr. 44 Taf. 15, den Wiegartz, *Kleinasiatische Säulensarkophage* (IstForsch. 26) Taf. 23d wiedergibt, ist vom Hintergrund und der Ornamentik mehr zu sehen als bei Verf.

das erste Kapitel des systematischen Teils 'Anzahl, Benennung und Unterscheidung der neun Musen' (S. 93 ff.)⁴. Eingangs zeichnet Verf. das Bild, wie es uns die frühgriechische Dichtung spiegelt. Die grundlegende Frage der Musenikonographie ist, seit wann die Musen individualisiert worden sind.

Als Basis seiner Untersuchung nimmt Verf. die inschriftlich gesicherten Musendarstellungen. Seine Liste griechischer Vasen (S. 95), die durch Pinkwarts Anhang I erweitert werden kann⁵, ergibt die völlige Austauschbarkeit der Attribute. Dieses Bild verändert sich auch nicht, wenn man die Vasen mit Musendarstellungen ohne Beischrift hinzunimmt, wie dies Pinkwart getan hat. Wichtig erscheint ihre Beobachtung⁶, daß Papyrusrolle und Diptychon die Verbindung der Musen zur Wortdichtung erst seit frühklassischer Zeit bildlich belegen. Aufgrund der Etymologie der Namen sind erstmals bei Platon einzelne Musen spezialisiert⁷. Am Relief des Archelaos von Priene und der Musenbasis von Halikarnass tragen die Musen außer Musikinstrumenten auch Kennzeichen der Sprachdichtung und Wissenschaft (S. 94). – Auch die Münzen des Pomponius Musa geben nach Verf. noch nicht den später kanonisch individualisierten Musenchor wieder, wie ihn Sydenham erkennen wollte. Auf festeren Boden gelangen wir erst mit dem Gemäldezyklus aus Herkulaneum im Louvre (Beil. 1, 2), in dem die Musen namentlich mit je einem bestimmten Tätigkeitsfeld genannt sind⁸. Hier scheint der Individualisierungsprozeß daher weitgehend abgeschlossen zu sein. An weiteren Museenzyklen werden von Verf. zur Bestätigung noch auswahlweise Mosaiken herangezogen.

Um zu einer 'annehmbaren Übereinkunft' in der Benennung der Musen zu gelangen, behandelt Verf. im folgenden (S. 97 ff.) die einzelnen Musen monographisch. Da Verf. hier jeweils auf die ganze Überlieferung zurückgreift, auch auf die Zeit, in der nach seiner eigenen Darstellung (S. 94) die Musen noch nicht individualisiert sind, entsteht hier ein notwendig uneinheitliches Bild: die einzelnen Quellen stehen, jeweils zu einer Muse herangezogen, zu isoliert. Ihre Zeitstellung, die bei der Benennungsfrage entscheidend wichtig ist, kann deshalb zu wenig berücksichtigt werden. – Es wäre deshalb, um den Überblick zu erleichtern, vorzuziehen gewesen, die Quellen in ihrer zeitlichen Stellung systematisch auf alle Musen gemeinsam hin zu besprechen, in der Art wie dies Pinkwart getan hat. Zudem stellt Verf. das literarische Zeugnis (S. 101), das das Ergebnis seiner Bemühungen um die Benennung der Musen am besten belegt, an den Schluß seiner Untersuchung, anstatt dieses wie die anderen Quellen in die Besprechung miteinzubeziehen^{8a}.

Das zweite Kapitel gilt den 'Musentypen der Sarkophage' (S. 102 ff.). Hier geht es zunächst um die Anwendbarkeit der im vorigen Kapitel erarbeiteten Übereinkunft über die Benennung der einzelnen Musen an den Sarkophagen. Sie wird an einigen Sarkophagen illustriert, an denen die Rechnung glatt aufgeht. Hierbei stellt sich jedoch im Vergleich zweier Sarkophage schon heraus, daß Attribute und statuarischer Typ über Kreuz vertauscht sein können (S. 103). Da es nicht mehr möglich ist zu ermitteln, was dem Bildhauer vorschwebte, ist die Benennung über die Attribute, wie sie Verf. durchführt, die beste Möglichkeit der Verständigung.

Im folgenden werden nun wiederum die neun Musen an den Sarkophagen monographisch der Reihe nach durchgegangen. Die verschiedenen Körpermotive, Kleidung, Attribute, auch ihre Stellung im Zusammenhang der Sarkophagfriese werden besprochen. Von zwei der Musen, deren statuarische Typen relativ einheitlich sind (Melpomene und Polyhymnia), werden Typentafeln (Beil. 3–5) zur besseren Übersicht vorgelegt.

Die Beziehung der statuarischen Typen der Musensarkophage zur Großplastik wird indes in dem vorliegenden Kapitel noch nicht erörtert. Eine sofortige Benennung des Typus hätte – soweit möglich – hier die Verständigung erleichtern können. Vor allem an Kleio kann Verf. zeigen, 'daß an den Sarkophagen selbst die ikonographische Kennzeichnung noch ihre Geschichte haben kann' (S. 109). – Die Schwierigkeit der Benennung ist an den frühen Sarkophagen am größten, da an diesen die Bildhauer noch nicht über einen einheitlichen Kanon verfügt zu haben scheinen. – Der Fortschritt, den Verf. aufgrund der im vorliegenden Kapitel erarbeiteten Prinzipien bei der Benennung der Musen erzielt, zeigt sich vor allem beim Durchgehen des Katalogs, in dem Verf. eine große Zahl alter Benennungen aufgrund seiner Übersicht über das Gesamtmaterial korrigieren kann. – Es hätte sich vielleicht empfohlen, das Kapitel 'Ver-

⁴ Zu diesem Kapitel sind jetzt auch Pinkwart, Das Relief des Archelaos von Priene und die 'Musen des Philiskos', vor allem in Exkurs II S. 174 ff. und Deichgräber, Die Musen, Nereiden und Okeaniden in Hesiods Theogonie (Abh. d. Akad. Wiss. u. Lit., Mainz 1965) heranzuziehen.

⁵ Pinkwart a. a. O. 183 ff.

⁶ Pinkwart a. a. O. 176.

⁷ Pinkwart a. a. O. 176.

⁸ Siehe auch Pinkwart a. a. O. 181.

^{8a} Die Bestimmungen des Verf. werden bestätigt durch ein spätantikes Silbergefäß in Moskau, das einen Musenzyklus mit Beischriften trägt; siehe L. A. Matzulewitsch, Pogrebenie varvarkogo knjazja v vostočnoj Evrópe (Moskau-Leningrad 1934) Taf. 1–6. E. Steingraber-Hirmer, Schatzkammern Europas (München 1968) 77 Abb. 3. – A. L. Mongajt, Archeologija v SSSR (Moskau 1955) 315 mit Abb., datiert das Stück in das 5. Jahrh. (Hinweis J. Ozols).

hältnis der Musentypen der Sarkophage zu denen der Rundplastik' unmittelbar anzuschließen, anstatt das über 'Apollo und Athena, Marsyas und die Sirenen' (S. 111 ff.) zwischenzuschalten.

In diesem Kapitel werden auch die schon von Robert bearbeiteten Marsyassarkophage, auf denen die Musen als Schiedsrichterinnen erscheinen, miteinbezogen (S. 113 ff.). Die Benennung der Musen ist an den Marsyassarkophagen nur teilweise möglich. – An zwei Marsyassarkophagen (Paris, Louvre und Rom, Museo Nuovo) kommt zwischen Apoll und Marsyas eine auf einem Felsen sitzende Frauengestalt mit nacktem Oberkörper vor, die Robert als Muse ansah. Nackte Musen treten an Sarkophagen sonst nicht auf, weshalb Verf. ihre Deutung auf eine Nymphe vorschlägt. Nun hängt die Darstellung auf dem Louvre-Sarkophag von einer statuarischen Gruppe ab: die sitzende nackte Frauengestalt entspricht der sog. Ariadne in Dresden, von der Repliken mit Marsyasstatuen zusammen gefunden wurden. Schon Hadaczek, der die Deutung dieser Figur auf eine Muse aussprach, konnte eine kleine Anzahl nackter Musendarstellungen nachweisen, die diese in Verbindung mit Buchrollen, Kithara und Masken zeigen. Die von ihm genannte Neapler Reliefvase sichert die Deutung auf eine Muse dadurch, daß die nackte Gestalt in die Neunzahl des Musenchors miteinbezogen ist. Die von Verf. im Nachtrag zu Anm. 56 (S. 115) genannte weibliche Figur mit nacktem Oberkörper in Bologna mit Maske scheint mit dem schon von Hadaczek in gleichem Zusammenhang genannten Fragment einer Replik eines mehrfach überlieferten 'hellenistischen Reliefbildes' identisch zu sein^{8b}. – Zum Schluß des Kapitels wird der Kampf der Musen mit den Sirenen behandelt. Die vorkaiserzeitliche Überlieferung der Griechen wußte von diesem Kampf, bei dem die Musen ihren Federschmuck erbeuteten, noch nichts. Von den Sarkophagen trägt nur der Sarkophag in New York (Nr. 61 Taf. 32) dieses Thema. Verf. kann ihm einen guten Beleg für die Richtigkeit der Benennung der Kalliope abgewinnen, da dieser Muse eine Sirene als Sängerin gegenübergestellt wurde. Furtwänglers These, der Federschmuck der Musen habe erst zu seiner Erklärung die Sage vom Wettstreit mit den Sirenen entstehen lassen, ist aus den Denkmälern nicht beweisbar. Denn die Musen tragen, wie Verf. bemerkt, auf frühen Sarkophagen noch keine Federn.

Um das 'Verhältnis der Musentypen der Sarkophage zu denen der Rundplastik' (S. 117 ff.) zu untersuchen, geht Verf. zunächst die großplastischen Musenzyklen⁹ im Vatikan, in Florenz und in Istanbul (aus den Faustinathermen in Milet) durch. Zyklen, die für die Musensarkophage nichts zu ergeben scheinen, sind weggelassen wie z. B. die Gruppen Frankfurt und Valle. – Sitzende Musen sind an den Sarkophagen nur an dem Leningrader Stück (Nr. 38 Taf. 2b) verwendet. Verf. klammert deren Untersuchung daher aus. Nun zeigt sich jedoch, daß an mehreren Sarkophagen mit sich gegenüberstehenden Ehepaaren die links sitzende, Kithara oder Lyra spielende Frau im Typus einer Muse (Taf. 109b, 110a–b, 111b, 112a, 114) gegeben ist. Wir finden sie am Archelaosrelief in der zweiten Reihe links, aber auch in der Gruppe Valle¹⁰, Milet¹¹, und stärker umgebildet im Vatikan¹². Die sitzende Verstorbene wird somit auch nach dem Bildtypus als Muse behandelt.

Aus der Musengruppe des Vatikan kann Verf. Nachklänge der Melpomene (am Louvre-Sarkophag Nr. 75 Taf. 3), der Erato und Polyhymnia nachweisen. Aus der Gruppe aus den Faustinathermen in Milet findet sich die 'Muse mit der Lyra'¹³ an Sarkophagen kleinasiatischer Meister wieder (S. 119). – An stadtrömischen wie kleinasiatischen Sarkophagen entspricht ferner der Typus der Polyhymnia einem statuarischen Musenvorbild. Die beiden zuletzt genannten Musentypen sind die einzigen auf Musensarkophagen, die durch das Archelaosrelief und die Basis von Halikarnass schon für die hellenistische Zeit belegt sind.

Da sitzende Musen an den Friessarkophagen keinen Platz hatten, mußten andere statuarische Motive herangezogen werden. So steht nach Verf. hinter dem Typus Kalliope die 'Kleine Herkulanerin' (S. 121). Hier sollte man jedoch differenzieren. Die 'Kleine Herkulanerin' ist nämlich im Begriff, mit ihrer Rechten einen herabfallenden Mantelzipfel auf die linke Schulter zu legen. An dem Typus Kalliope der Sarkophage (z. B. Taf. 11, 24a, 32) ist dieser Gestus jedoch nicht zu beobachten, vielmehr ruht ihre Rechte aktionslos in einer Gewandschlinge. Dies entspricht dem Motiv des sog. 'palliatius'¹⁴. Dieser wurde auch für weibliche Porträtstatuen häufig verwendet. Durch die Tracht des pallium dokumentierte man in Rom literarische und musische Interessen¹⁵. Es ist daher begründet, daß gerade Kalliope als die älteste und vornehmste der Musen in dieser Tracht erscheint. Belegt wird unsere Deutung durch den Sarkophag Nr. 227 (Taf. 127b), auf dem an ihrer Stelle ein Mann in gleicher Tracht als 'neunte Muse' erscheint. Dieser Mann 'ist' als literarisch und philosophisch Gebildeter Kalliope (siehe hier S. 537).

^{8b} Zu halb nackten weiblichen Figuren mit Masken vgl. auch den silbernen Spiegel aus Canosa in Tarent: Japigia 6, 1935, 241 Abb. 10.

⁹ Zu diesen siehe Pinkwart a. a. O. 91 ff.

¹⁰ Ausonia 7, 1912, 40.

¹¹ Milet I 9 Taf. 31.

¹² VatKat. III 1 Taf. 7, 517.

¹³ Bei Pinkwart a. a. O. 192 'Die Muse mit der Schriftrolle'.

¹⁴ Zu diesem siehe Bieber, Proc. Am. Phil. Soc. 103 Nr. 3, 1959, 374 f.

¹⁵ Siehe Tertullians Liste der Personen, die das pallium tragen: Q. Sept. Florentis Tertulliani Liber de pallio, ed. Claudius Salmasius, Cap. V. S. 33.

Zum Typus der Terpsichore verweist Verf. auf eine Statue in Pergamon (S. 121), deren Haltung jedoch nur der Terpsichore am Wiener Sarkophag (Nr. 228 Taf. 11, dritte von links) ähnelt. Wir sehen hinter dem Typus Terpsichore hingegen die 'Aphrodite von Capua'. Von dieser sind auch mit Chiton bekleidete Repliken bekannt¹⁶. In dieser Umbildung kann sie auch als Nike auftreten¹⁷. Ihr Schild brauchte nur gegen die Leier ausgetauscht zu werden, um die gewünschte Muse zu ergeben. An der Terpsichore des Wiener Sarkophags ist dieser Typus lediglich stark frontalisiert.

Ein weiterer, vom Verf. nicht angeführter Statuentypus ist auch an den Sarkophagen verwendet: Es ist der Typus des Mädchens von Trentham¹⁸. Er kommt an vier Sarkophagen vor. Zwei davon, der Sarkophag in Wien (Nr. 228 Taf. 11 u. 12) und der Sarkophag Woodyat (Nr. 178 Taf. 8) sind 'Repliken'. Die beiden anderen, der Sarkophag in S. Crisogono (Nr. 180 Taf. 21) und in München (Nr. 55 Taf. 25a) stehen mit diesen beiden nicht nur durch die Muse im Typus Trentham in Zusammenhang, sondern stimmen auch in der Anordnung und den Figurentypen der ersten vier Musen von links überein.

Auch sonst klingen statuarische Motive mannigfach nach. So folgt etwa am Wiener Sarkophag (Nr. 228 Taf. 11) die fünfte Muse¹⁹ von links einem Aphroditetypus, der sowohl nackt bis auf den zwischen den Beinen herabfallenden Mantel als auch mit dem Chiton bekleidet belegt ist²⁰.

Auch der Typus der Thaleia (gute Beispiele siehe Taf. 15. 16a. 84) hat ein statuarisches Vorbild. Es ist der von Hekler als 'Weiterbildung der Hera Barberini' bezeichnete Gewandtypus²¹. Er erscheint an den Sarkophagen dem Typus getreu sowohl mit linkem (Taf. 36a. 25b) als auch mit rechtem Standbein (Taf. 15. 37)²². Der Typus wird auch außerhalb der Musensarkophage für Komödianten verwendet²³. Das weist daraufhin, daß der Typus nicht erst an den Sarkophagen mit der Komödie verbunden wird. In der Tat erscheint schon die Komodia am Archelaosrelief in diesem Typus²⁴.

Heklers Typus V ('Demeterstatue Venedig') wird als Vorbild hinter der Thaleia am Borghese-Sarkophag (Nr. 206 Taf. 17) stehen. An stadtrömischen Sarkophagen wird er für Kleio verwendet (Nr. 183 Taf. 36a. Nr. 24 Taf. 36b. Nr. 170 Taf. 37).

Eine Umbildung des 1. vorchristlichen Jahrh. im Sinne des 4. Jahrh. ist der Typ²⁵, in dem Kalliope an Sarkophagen im Palazzo Rospigliosi (Nr. 170 Taf. 37a), in Murcia (Nr. 57 Taf. 104a) und an einem Fragment in Florenz (Nr. 29 Taf. 52a) erscheint. Dem gleichen Typus folgen die Verstorbene in der Mitte des Arkadensarkophages im Vatikan (Taf. 55a) und die linke Zuhörerin des Weisen am 'Plotinsarkophag' (Taf. 71). Da dessen rechte Zuhörerin in einer Mischung des Polyhymniatypus mit einem anderen beliebten statuarischen Gewandtypus erscheint²⁶, dürfte die linke nach ihrer Gewandung auf Kalliope zu deuten sein, wofür auch die Buchrolle spricht, die sie in Händen hält.

Der schlichteste Musentyp auf den Sarkophagen ist der mit glatt herabfallendem, hoch unter der Brust gegürtetem Chiton, unter dem häufig lange Ärmel erscheinen. Verf. sieht in diesem einen 'Ärmelchiton' (*χειριδωρὸς χιτῶν*). Er hält die Kleidung dieser Musen mithin für ein einziges Gewandstück. M. E. sind die Ärmel jedoch nicht angenäht, sondern deuten auf ein langärmeliges Untergewand, über dem ein auf den Schultern gefibelter Chiton getragen wird²⁷. Die mit dem angeblichen Ärmelchiton bekleideten Musen tragen unter der Brust breite Gürtel. Diese können sowohl bandartig zugeschnitten als an ihrem oberen Rand zur Mitte hin angeschrägt sein, so daß sich eine Spitze bildet. Zahlreiche dieser Gürtel sind ornamental verziert, bevorzugt mit Wellenranken. Verf. hat dieses Trachtetail nicht untersucht, da er die Typen für jede Muse getrennt behandelt. Geht man dem Vorkommen solcher Gürtel nach, so stellt sich heraus, daß diese zur Tracht der Schauspieler in der Tragödie, der Kitharisten und Flötisten gehören²⁸. An den Sarkophagen pflegen gerade die Musen den angeblichen Ärmelchiton mit breitem Gürtel zu tragen, denen diese Tracht 'von Berufs' wegen zukommt, nämlich Euterpe, Erato und Melpomene als

¹⁶ Lippold, Kopien und Umbildungen 224. Siehe auch an kleinasiatischen Säulensarkophagen, Wiegartz a. a. O. 107 Anm. 136.

¹⁷ Wegner, JdI. 46, 1931, 62.

¹⁸ Lippold, Hdbch. 290.

¹⁹ Außerdem Nr. 207 Taf. 7a die Muse rechts außen und an Nr. 16 Taf. 23a stärker modifiziert Erato.

²⁰ Siehe Reinach, Rep. stat. 1, 261 Nr. 989; 269 Nr. 1041 B; 326 Nr. 1341; 2, 307 Nr. 7; 664 Nr. 8.

²¹ Hekler in: Münchener archäologische Studien 224, II. – Lippold, Kopien und Umbildungen 206. – VatKat. III 2, 404 Taf. 171, 46; VatKat. I 350 Taf. 37, 61.

²² Hierzu vgl. Hekler a. a. O. 242 Abb. 17.

²³ Bieber, History of Greek and Roman Theatre 250 Abb. 831.

²⁴ Pinkwart in: Antike Plastik 4 Taf. 31.

²⁵ Siehe Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen (RMergH. 2) 80 Taf. 39,1.

²⁶ Horn a. a. O. Taf. 41,3.

²⁷ Besonders deutlich auf Taf. 3 (Euterpe). 17. 23b. 33.

²⁸ Siehe Bieber, JdI. 32, 1917, 64 ff. Einschlägige Denkmäler seien nach Bieber, History of the Greek and Roman theatre (1961), genannt. Tragödie: 162 Abb. 588; 230 Abb. 768. 769. u. f.; 237 Abb. 785; 238 Abb. 787; 239 Abb. 788. – Kitharisten: 235 Abb. 781; 238 Abb. 787. – Flötisten: 236 Abb. 782; 238 Abb. 787.

die Musen der Bühne. Der beste Beleg für unsere These findet sich am *pulpitum* des Theaters von Sabratha, an dem die drei Bühnenmusen in die Mitte des ihrem Chore zugeordneten Hemizyklions gestellt wurden²⁹. Dieser Zyklus, der getreu mehrere Musentypen der Sarkophage wiederholt, hätte im Zusammenhang der Typenuntersuchung mitherangezogen werden sollen. – Nach Pollux ist der tragische Schauspieler mit dem *'poikilon'*³⁰ bekleidet und kann darüber die *'xystis'* (den langen Wagenlenker- und Kitharödenchiton) tragen. In eben dieser Tracht erscheinen m. E. die Musen der Bühne³¹. Der Beweis dieser These läßt sich durch Mosaiken gewinnen, die die einst sicher auch an den Sarkophagen vorhandene Buntheit des langärmeligen Untergewandes von der des darüber getragenen Chitons deutlich trennen³².

Die Individualisierung der Musen ist an den Sarkophagen mithin nicht nur eine Frage der Zuteilung von Attributen, sondern auch berufstypischer Trachten. Man wird dies als weiteren Fortschritt der Musensarkophage gegenüber frühkaiserzeitlichen Redaktionen von Musenzyklen, wie den Wandgemälden aus Herkulaneum im Louvre (Beil. 2), verstehen dürfen. Auch die beiden frühesten Musensarkophage (Nr. 214 Taf. 1. Nr. 218 Taf. 2) stellen den Zusammenhang von Tätigkeit und Tracht der Musen noch nicht her. Erst auf dem Leningrader Sarkophag ist damit begonnen: Erato, Euterpe und Melpomene tragen die Chitone mit breitem Gürtel (Nr. 38 Taf. 2). Am Louvre-Sarkophag (Nr. 75 Taf. 3) lassen sich die drei Musen in dieser Tracht mit den gleichen Namen benennen.

Es folgt das Kapitel über *'Sarkophagtypen und Figurenanordnung'* (S. 122). Verf. geht von den Sarkophagen aus, die die neun Musen unter sich zeigen, denn diese stehen am Anfang der Reihe. An ihnen trennen Bäume die einzelnen Musen voneinander. Verf. wählt für diesen Sarkophagtypus daher den Begriff *'Hainsarkophag'*. An dem Hainsarkophag in der Villa Medici (Nr. 214 Taf. 1) kann Verf. eine wohlüberlegte Ordnung der Musen nach ihren Bereichen nachweisen. Aus der anscheinend *'willentlichen Variation'* am Sarkophag einst Villa Vigna Pacca (Nr. 218 Taf. 2a) dem Medici-Sarkophag gegenüber (siehe graphische Darstellung S. 123) erschließt Verf. dessen späteres Datum. In den frühen Sarkophagen bahnt sich die Herstellung von Musensarkophagen erst an, sie sind deshalb noch als vortypisch zu bezeichnen. – Aufschlußreich für den Betrieb in römischen Sarkophagwerkstätten ist Wegners Feststellung, daß es eigentliche Repliken unter den Musensarkophagen nicht gibt. An zwei Sarkophagen ist lediglich die Figurenfolge genau wiederholt (S. 124). Doch scheint sonst geflissentlich vermieden worden zu sein, eine einmal gewählte Reihenfolge zu reproduzieren. *'Die Herstellung von Musensarkophagen war alles andere als Massenproduktion'* (S. 127). – Anders als die stadtrömischen Sarkophage verhalten sich die in Rom von Kleinasien gefertigten Säulensarkophage und deren Nachkommen. Diese hängen engstens von dem führenden Stück der Gruppe, dem Musensarkophag Mattei, ab. An ihr gelingt es Verf., ein ganzes Stemma stufenweiser Abhängigkeiten herzustellen (S. 125). An diesem zeigt sich, daß das Abhängigkeitsverhältnis, was die Figurentypen und deren Anordnung angeht, nicht notwendig die gleiche Grundform des Sarkophages einschließt. – Außer der Gruppe um den Musensarkophag Mattei lassen sich noch gelegentlich Zusammenhänge erkennen, so an den Sarkophagen in Agliè (Nr. 2 Taf. 35), S. Maria del Priorato (Nr. 183 Taf. 36a) und Palazzo Rospigliosi (Nr. 170 Taf. 37a) (S. 127). An diesen drei Stücken stimmt die Reihenfolge der Musen überein, nur die Mittelfiguren wechseln.

Bildnisse von Verstorbenen (*'Musen und Bildnisse'* S. 128 ff.) werden auf den Musensarkophagen erst ein dreiviertel Jahrhundert nach ihrem Beginn eingeführt. An dem Sarkophag von S. Simeon (Nr. 219 Taf. 31a) tritt der Verstorbene, dessen Bildnis Verf. in die Zeit des Alexander Severus setzt, als Apollo auf. Dieser Sarkophag geht denen in S. Maria del Priorato (Nr. 183 Taf. 36a) und im Palazzo Rospigliosi (Nr. 170 Taf. 37a) darin voraus, daß an ihnen Apoll zunächst ein männliches Bildnis erhält, während jene in einem weiteren Schritt an seine Stelle eine weibliche Bildnisfigur setzen. So vermag Verf. aus der Wandlung des Gegenständlichen und der Thematik vielfach Leitlinien für die Aufstellung der Zeitfolgen zu gewinnen. Für die Erklärung der Tatsache, daß nicht alle Porträts an den Sarkophagen ausgeführt sind, übernimmt Verf. die These Marrous, nach der Lebende sich scheuten, ihre Porträts auf den Sarkophagen ausarbeiten zu lassen. Zur Stützung dieser These kann von den Musensarkophagen der Sarkophag Torlonia (Nr. 133 Taf. 60) dienen, an dem das Porträt des Mannes ausgeführt ist, das der Frau jedoch noch in Bosse steht. Danach hätte die Frau zu ihren Lebzeiten für ihren bereits verstorbenen Mann den Sarkophag bestellt (S. 130). Wird der Verstorbene nicht mit einer mythologischen Person identifiziert, so tritt er als Dichter bzw. Philosoph auf. Verstorbene Frauen ließen sich leicht mit einer Muse identifizieren. Befremdlich für den modernen Betrachter wirkt es, wenn an einem Sarkophag in Verona (Nr. 227 Taf. 127b) ein Mann mit Kalliope gleichgesetzt wird³³.

²⁹ Caputo, Il teatro di Sabratha Taf. 35 Abb. 62.

³⁰ Pollucis Onomasticon, ed. E. Bethe, Buch IV § 116. – Siehe die farbigen Wiedergaben des *'poikilon'* bei Wieseler, Theatergebäude ... (1851) Taf. 7. 8. 13.

³¹ Auch die Tracht des Tragöden auf dem Dresdner Schauspielerrelief ist mit *'Armelmchiton'* nicht ausreichend beschrieben; so Bieber, Das Dresdner Schauspielerrelief 9.

³² Z. B. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, Texttafel B 2.

³³ Zum Phänomen solcher Vertauschungen des Geschlechts bei Identifikationen sei an den *'effeminierten'* Gallien erinnert, der sich als Galliena Augusta auf Münzen feiern ließ; siehe Alföldi, Das Problem

Der Sarkophagtypus mit sich im 'lykischen Motiv' unter den Musen gegenüberstehenden Verstorbenen ist die Voraussetzung für die 'Riefelsarkophage' (S. 133 ff.). An diesen werden nur noch einzelne Musen mit den Verstorbenen zusammen in den Eckfeldern dargestellt. – In der Mandorla zwischen den Riefeln in der Mitte eines Sarkophages steht ein Guter Hirte. An einem anderen stehen Orans und Guter Hirte in den Eckfeldern. Verf. versteht diese Motive mit Wilpert als christlich (S.134). Hier wäre ein Eingehen auf Klausers Untersuchungen erwünscht gewesen.

Im zweitletzten Kapitel werden die nichtstadtrömischen Sarkophage behandelt (S. 142 ff.). – In seinem ganzen Werk bevorzugt Verf. den Begriff 'griechische' für attische Sarkophage. Vor Altmanns Erkenntnis³⁴, daß ihr Herkunftsort in Athen zu suchen ist, waren sie von Robert als 'griechisch-römisch' bezeichnet worden. Rodenwaldt verwendete zuerst den Begriff 'attische' Sarkophage³⁵, wie er sich jetzt allgemein durchgesetzt hat, um damit sowohl die Herkunft als auch die 'neuattische' Tradition, in der diese Sarkophaggattung steht, auszudrücken. Bezeichnungen wie 'griechisch' oder 'helladisch', wie Weigand vorschlug³⁶, haben den Nachteil, minder präzise zu sein. – Zu den kleinasiatischen Sarkophagen wird man nunmehr vor allem der Interpretation und differierender Zeitanätze wegen die Arbeiten von Wiegartz (Kleinasiatische Säulensarkophage) und Ferrari (*Il commercio dei sarcofagi asiatici*), die Verf. noch nicht vorlagen, heranziehen. Zur Deutung des kleinasiatischen Musensarkophages Villa Borghese-Louvre (Nr. 76 Taf. 19) wäre anzumerken, daß auf der linken Nebenseite nicht die Grabinhaber selbst (S. 144) dargestellt sein können, denn diese müßten Porträts tragen. An früheren kleinasiatischen Sarkophagen sind die beiden das Grabportal flankierenden Personen mit dem Totenopfer beschäftigt³⁷. Verf. möchte auch an dem Fragment in London (Nr. 44 Taf. 15) den verstorbenen Sarkophaginhaver in dem sitzenden 'Dichter' erkennen. Doch trägt dieser einen idealen Kopf und kein zeitgenössisches Porträt³⁸. In der Bestimmung des Musensarkophages Mattei – als eines in Rom von einem kleinasiatischen Bildhauer gearbeiteten Sarkophages – stimmt Verf. mit Wiegartz³⁹ überein. Die von Wiegartz gegebene Datierung (155–160 n. Chr.) des Musensarkophages in Pisa (Nr. 78 Taf. 96) kann Verf. berichtigen: Die Frisur der Frau ist nicht 'vor der Mitte des dritten Jahrhunderts' (S. 39) denkbar. Die Barttracht des Mannes ist gallienisch. Der trabea des Mannes entspricht das togaähnliche Kostüm der Frau⁴⁰, das bei der Datierung mitberücksichtigt werden muß. Der Musensarkophag in Pisa paßt in keine der bisher festgestellten Gruppen. Rodenwaldt hatte ihn 'vorläufig' der 'Gruppe von Aphrodisias' zugewiesen. Wiegartz übernahm diese Einordnung. Verf. weist dagegen auf Besonderheiten wie den Eierstab als oberen Abschluß hin, der an kleinasiatischen Sarkophagen nicht zu belegen ist. Auch dieser Sarkophag wird daher von einem Kleinasiaten in Italien gearbeitet worden sein.

In der Untersuchung der 'Zeitfolgen' (S. 147 ff.) beschränkt sich Verf. auf die Musensarkophage, wie er im Vorwort ankündigt. Allein Herrscherporträts und historische Reliefs werden zur absoluten Datierung herangezogen. Diese Basis ist beim weitgehenden Ausfallen historischer Reliefs im 3. Jahrh. zwangsläufig schmal. Eine Möglichkeit der Erweiterung hätten andere durch Porträts datierbare Sarkophage bieten können. Auch wäre an manchen Stellen eine Anknüpfung oder Auseinandersetzung mit dem von der Forschung bisher erarbeiteten kunstgeschichtlichen Bild möglich gewesen, ohne deshalb die Edition der Musensarkophage mit kunstkritischen Problemen zu überlasten (siehe Vorwort).

Die Entwicklung der Musensarkophage im 2. Jahrh. kann Verf. noch weitgehend mit historischen Reliefs parallelisieren. Mit anderen übereinstimmend setzt Verf. den Louvre-Sarkophag (Nr. 75 Taf. 3) in frühantoinische Zeit. Der Wiener Sarkophag (Nr. 228 Taf. 11. 12) steht schon auf dem Boden des 'spätantoinischen Stilwandels'. Auf diesen Sarkophag, der sich durch die Verwandtschaft zur Marc-Aurel-Säule datieren läßt, läßt Verf. die Sarkophage S. Crisogono (Nr. 180 Taf. 21), München (Nr. 55 Taf. 25) und Conservatori (Nr. 125 Taf. 26) folgen. In dieser Reihe scheint uns der Münchener Sarkophag an die Spitze zu stellen sein, wenn die Richtung auf den Sarkophag im Konservatorenpalast gehen soll. Auch Verf. konstatiert an dem Münchener Sarkophag gegenüber dem Sarkophag S. Crisogono 'etwas mehr plastischen Gehalt'. Dieser ist eher vom Wiener Sarkophag herkommend, als in Richtung auf den Sarkophag Conservatori weisend zu verstehen. Das Gegenständliche könnte diese Umstellung insofern stützen, als am Münchener Sarkophag wie am Wiener der Apollo noch rechts außen steht, während er in S. Crisogono weggefallen ist.

Den ersten Ansatz im 3. Jahrh. gewinnt Verf. durch das Verstorbenenporträt am Sarkophag in San

des 'verweiblichten' Kaisers Gallienus. In: *Zeitschr. für Numismatik* 38, 1938, 156 ff. (jetzt auch in: *Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrh. n. Chr.* 16 ff.).

³⁴ Altmann, *Architectur und Ornamentik der antiken Sarkophage* 88.

³⁵ Rodenwaldt, *JdI.* 45, 1930, 124.

³⁶ Weigand, *ByzZtschr.* 41, 1941, 410 Anm. 2. – Dazu siehe Rodenwaldts Entgegnung, *JdI.* 67, 1952, 31 Anm. 4.

³⁷ Wiegartz a. a. O. 124.

³⁸ Wiegartz a. a. O. 69.

³⁹ Wiegartz a. a. O. 20 f.

⁴⁰ Zu diesem siehe Delbrück, *Consulardiptychen* 54 ff.

Simeon (Nr. 219 Taf. 31), das er in die Frühzeit des Alexander Severus setzt. Zur Beurteilung des Porträts wäre eine Detailaufnahme erwünscht gewesen. Nach der Werkstatt eng verbunden sind dem Sarkophag in San Simeon der in Agliè (Nr. 2 Taf. 35) und der Musen-Sirensarkophag in New York (Nr. 61 Taf. 32). Verf. möchte es nicht ausschließen, daß der Sarkophag Agliè ein späteres Werk des Meisters von San Simeon ist. – Fragt man sich, wie sich diese Gruppe zu den von Matz herausgearbeiteten Werkstätten⁴¹ verhält, so kann man in ihr ähnliche Tendenzen wie in der Werkstatt des Badminton-Sarkophages, den Matz auch in die Zeit des Alexander Severus setzt, feststellen. Die technische Virtuosität und die Hochpolitur verbinden beide Gruppen.

In unmittelbarem Anschluß an diese Gruppe datiert Verf. den Sarkophag im Palazzo Rospigliosi (Taf. 37a). Doch ist die Frisur der Verstorbenen, wie Verf. im Katalog (Nr. 170) bemerkt, bei Herrscherfrauen nicht vor der Jahrhundertmitte möglich, bei bürgerlichen Frauen wird man daher eher noch etwas hinabgehen müssen.

Auf den Sarkophag Rospigliosi folgend datiert Verf. die Sarkophage Taf. 53a. b und 37b. In ihnen wird m. E. die Barockisierung⁴², die Rodenwaldt an den Jagdsarkophagen für die Nachalexanderzeit abgelesen hatte, an den Musensarkophagen faßbar. Verf. sieht die Tendenzen dieser Zeit jedoch in einem Zunehmen an Körperlichkeit, Plastizität und Vereinzelung der Figuren, wie sie nach seiner Ansicht beispielhaft der Supraportensarkophag des Palazzo Mattei (Nr. 167 Taf. 54) wiedergibt (S. 154). Verf. kann deshalb den Kindermusen-Sarkophag im Vatikan (Nr. 139 Taf. 59) an die so festgestellte 'Richtung' anschließen und ihn damit in vorgallienische Zeit datieren. Die Porträts dieses Sarkophages werden an das Porträt auf einem Bruchstück in Paris (Nr. 73 Taf. 63b. 65a) und das am Musen-Weisen-Sarkophag Torlonia (Nr. 133 Taf. 60) angeschlossen (S. 155). Zu diesem wird lediglich gesagt, es setze das Bildnis des Traianus Decius voraus.

Rodenwaldt hatte seinerzeit den Musen-Weisen-Sarkophag Torlonia inhaltlich und stilistisch auf dem Boden der 'gallienischen Renaissance' verstanden⁴³. Wenn dieser Sarkophag daher in vorgallienische Zeit gerückt wird, ergibt sich eine nicht unbedeutende Verschiebung unseres bisherigen Bildes, auch wenn es sich – nach Jahren ausgedrückt – nur um eine kurze Zeitspanne handelt. Solange das Porträt am Sarkophag Torlonia nur durch den Verweis auf das Herrscherbild des Decius begriffen wird (S. 155), kann Rodenwaldts Ansatz noch nicht als abgetan gelten. Eine ikonographische Eigentümlichkeit des Gallienporträts, das Überwachsen des Bartes auf den Hals, läßt sich auch am Porträt Torlonia erkennen. Der Bart, an den Wangen in groben langgezogenen, gerichteten Kerben eingraviert, lockert sich unter dem Kinn und am Hals zu stärker plastischen Flocken auf. Die Bildung der Augen mit kreisrundem Pupillenloch weist schon in Richtung auf den 'Plotinsarkophag' (Taf. 64b) und in weiterer Ferne auf das Porträt am Aciliasarkophag⁴⁴, um in demselben Genos zu bleiben. Aus dem gleichen Grunde möchten wir auch den Kinder-Musen-Sarkophag im Vatikan nicht in vorgallienischer Zeit stehen lassen. Die graphische Verhärtung ist an den beiden Porträts dieses Sarkophages in Augen- und Brauenbildung noch einen Grad weiter getrieben. – Die 'Körperlichkeit' am Supraportensarkophag Mattei (Nr. 167 Taf. 54), an dem Verf. die Tendenzen der Jahrhundertmitte und unmittelbar danach ablesen will, würden wir deshalb auch erst auf gallienischer Basis verstehen, zumal sich die die Figuren scheinbar plastisch isolierende Richtung an Stücken wie dem im Palazzo Farnese (Taf. 103a) fortsetzt.

Die folgende Zeit gehört vor allem den Riefelsarkophagen. Historische Reliefs erleichtern die Datierung im späten 3. und frühen 4. Jahrh. Den Musensarkophag Mattei (Nr. 128 Taf. 84) neigt Verf. relativ spät ('eher in das vierte als in das dritte Viertel') anzusetzen, da der unmittelbar abhängige Sarkophag in der Priscillakatakomba (Nr. 110 Taf. 93) schon über die Decennalienbasis hinausgeht. – Die Friesarkophage nehmen im ersten Viertel des 4. Jahrh. ihr Ende. Der späteste Musensarkophag ist der in Porto Torres (Nr. 80 Taf. 129 u. 130), dessen weibliches Bildnis die Frisur der Galeria Valeria trägt.

Auf die Besprechung des systematischen Teils folge nun die des Kataloges. – Aus dem Kreise der Musensarkophage schließt W. eine Anzahl von Sarkophagen als Fälschungen aus. – So wird der fünfteilige Riefelsarkophag in Kopenhagen (Nr. 35 Taf. 151a. b) von Verf. als 'plumpe Fälschung' hingestellt. Die dafür angeführten Gründe (nackter Oberkörper der Thaleia, die beiden Masken hinter- und übereinander, primitive Meißeltechnik) scheinen mir für dieses Verdikt nicht auszureichen. Erstens ist die Nacktheit der Thaleia nur scheinbar: an ihrem rechten Handgelenk und am Halsausschnitt sind die Säume ihres eng-anliegenden Trikots sichtbar, das wie an Nr. 188 (Taf. 104) nicht wie sonst üblich durch Punkte oder Schraffierung gegliedert wird. Die Bemalung wird hier einst zur Verdeutlichung nachgeholfen haben. – Zweitens finden sich Masken auf hohen und niedrigen Pfeilern an Musensarkophagen so häufig, daß auch ihr Hintereinanderstehen nicht zu verwundern braucht. Wie die Thaleia an dem Kopenhagener Sarkophag wird auch die einzeln stehende Polyhymnia an dem Wegners Katalog nunmehr hinzuzufügendes Fragment (siehe hier S. 541) von einem hohen Pfeiler mit Maske begleitet. Das genannte Fragment bietet

⁴¹ Matz, Ein römisches Meisterwerk (JdIErgH. 19) 143 ff.

⁴² Dazu siehe Matz in: Acta Congressus Madvigiani 1, 441.

⁴³ Rodenwaldt, JdI. 51, 1936, 101 ff.

⁴⁴ RM. 66, 1959 Taf. 49,1.

ein weiteres der vom Verf. als selten registrierten Beispiele mit einzeln stehender Muse. – Die primitive Meißeltechnik⁴⁵ schließlich, die für Verf. gegen die Echtheit spricht, möchten wir für zeitstilistisch bedingt halten. Charakteristisch für den Stil am Kopenhagener Sarkophag ist der Verzicht auf Bohrläufe im Gewand, statt dessen werden nur vereinzelt senkrecht angesetzte Punktbohrungen verwendet. Ein derartig 'primitiver' Kerbstil ist an einer Reihe von Sarkophagen zu beobachten, die in mehr oder minder großer Abhängigkeit von der am Konstantinsbogen arbeitenden Werkstatt stehen⁴⁶. Daß in dieser primitiven Meißeltechnik provinzielle Züge in die Hauptstadt eindringen, hat Kähler durch den Vergleich des Guten-Hirten-Sarkophages in Split mit Teilen der Friese am Konstantinsbogen wahrscheinlich gemacht⁴⁷. Der 'bohrerlose Stil' ist auch auf frühchristlichen Sarkophagen vertreten⁴⁸. Die durch den Stil zu ermittelnde Zeitstellung des Sarkophages wird durch das Frauenporträt im Tondo in der Mitte des Sarkophages bestätigt. Es ist dieselbe Frisur, wie sie die sitzende Frau am Sarkophag von Porto Torres (Nr. 80 Taf. 129) nach dem Vorbild der Galeria Valeria (gest. 315) trägt. So kann Gerkes Datierung⁴⁹ des Kopenhagener Sarkophages in das zweite Jahrzehnt des 4. Jahrh. weiterhin aufrecht erhalten werden. Verf. verdächtigt außerdem den Sarkophag in Kansas City als Fälschung (Nr. 34 Taf. 150a), leider ohne seine Gründe im Katalog oder im systematischen Teil zu nennen⁵⁰. Der Sarkophag ist deshalb aus der Untersuchung fast völlig ausgeklammert worden. Als echtes Stück wäre der Sarkophag als spätestster der frühesten Gruppen der Musensarkophage, den Hainsarkophagen, anzusetzen. Wie Verf. selber zeigt, sind gerade am Anfang der Musensarkophage Ausnahmen in der Musenikonographie zahlreich. Der Kanon mußte sich erst allmählich herausbilden. Sowohl die Kostümierung der Thaleia, die noch nicht das später ihr zukommende Netztrikot trägt, als auch die aufgestützte Haltung der Urania, die mit einem Zeigestab in ihrer Rechten auf die vor ihr am Boden liegende Himmelskugel zeigt⁵¹, anstatt sie wie später in der emporgehaltenen Linken zu tragen, sind Züge, die durch die frühe Stellung des Sarkophages erklärt würden. Wie die Musen an den anderen frühen Sarkophagen⁵² tragen die am Sarkophag in Kansas City statt der Federn am Scheitel noch Kränze und Hauben. – Stilistisch wäre der Sarkophag fortgeschrittener als die drei anderen Hainsarkophage (Nr. 214 Taf. 1. Nr. 218 Taf. 2a. Nr. 38 Taf. 2b). Dazu würde auch passen, daß zwischen Thaleia und Polyhymnia ein Pfeiler mit Maske statt eines Baumes eingeschoben ist. Die Figuren des Sarkophages lösen sich durch Hinterschneidung stärker vom Hintergrund, wodurch dieser zur Schattenzone wird. Gleichzeitig ist an den Figuren eine Tendenz zur Längung und Frontalisierung zu beobachten, die sie denen am Louvre-Sarkophag annähert. Wie dort fängt sich in den Tiefen der Steifalten schon stärker der Schatten. Winklig-splittrige Falten bringen eine an den früheren Sarkophagen fremde optische Unruhe ins Spiel. Die Bäume im Hintergrund nehmen knorrige, expressive Formen an. Astlöcher werden nun – wie die Münder und Augen der Masken – als Höhlen eingetieft. – Ikonographie und Stil des Sarkophages scheinen uns nach dieser kurzen Betrachtung so zueinanderzustimmen, daß ein Fälscher die Kenntnis der Musensarkophage gehabt haben müßte, die wir eben erst durch Verf. erlangten. Die Frisur der 'Muse' links außen (jüngere Faustina) bestätigt unsere Datierung in antoninische Zeit. C. Vermeule, der den Sarkophag aus Autopsie kennt, hält ihn nach wie vor für 'absolutely genuine'⁵³.

Auch in dem berühmten 'Musenrelief Chigi' (Nr. 222) sieht Verf. eine Fälschung, wobei die 'Replik' im Vatikan (Nr. 120) für die ersten vier Figuren von links als Vorbild gedient hätte. Die restlichen Figuren wären vom Fälscher dann hinzuerfunden. – Bei dieser Annahme wäre zu klären, woher ein 'Fälscher' im 17. Jahrh. (seit mindestens 1693, dem Erscheinungsjahr von Bartoli's Admiranda, befindet sich das Relief im Besitz der Familie Chigi) die Typen für die rechte Hälfte nehmen konnte. Hier müßte die Untersuchung weiter getrieben werden⁵⁴. – Mit Rizzo erwägt Pinkwart die Möglichkeit, im Musenrelief Chigi eine römische Kopie nach praxitelischem Vorbild zu sehen⁵⁵.

⁴⁵ Siehe auch die gute Abbildung der Melpomene bei Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play* (1962) Taf. 6 f.

⁴⁶ Besonders empfiehlt sich etwa der Vergleich zu dem Beamensarkophag in der Praetextatkatakomben; siehe L'Orange-von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* 224 Nr. 6. – Gütschow, *Praetextatkatakomben* Taf. 40.

⁴⁷ Kähler in: *Mullus*, Festschr. Th. Klauser, 179 Taf. 9.

⁴⁸ Gerke, *Die christlichen Sarkophagen der vorkonstantinischen Zeit* 64 f.

⁴⁹ Gerke a. a. O. 236.

⁵⁰ Zur Beurteilung ist die von Vermeule, Festschr. Matz Taf. 29,1, nach der gleichen Photographie hergestellte bessere Abbildung mit heranzuziehen.

⁵¹ Wie Nr. 28 Taf. 4; Nr. 75 Taf. 3.

⁵² Nr. 214. 218. 38. 75. 28.

⁵³ Karte vom 6. 1. 68.

⁵⁴ Wegners Argumentation hat einen guten Kenner des Reliefs wie Bianchi-Bandinelli nicht überzeugt (Brief vom 26. 12. 67).

⁵⁵ Pinkwart a. a. O. 22 Anm. 24. – Vgl. auch die Bemerkungen von Bielefeld in seiner Besprechung von Wegners Werk: *Gymnasium* 75, 1968, 333 f.

Das in der Kirche von Harwich vermauert aufgefundene Fragment (Nr. 46 Taf. 151) ist für Verf. gleichfalls eine Fälschung. – Die Konsolen in der Höhe der Köpfe werden Arkaden als Auflager gedient haben. Die Frontalität der Melpomene, für Verf. 'völlig singulär', ist ebenso spätantik wie der Faltenstil der Gewänder. Vom Jugendstil vermag ich in den Köpfen der beiden Musen nichts zu entdecken. Eine Überprüfung am Original hätte zu klären, ob das Stück vielleicht – vor allem an den Gesichtern – überarbeitet ist.

Überzeugend ist Wegners Argumentation im Falle des 'Pilastersarkophages' in Neapel (Nr. 59 Taf. 149a). Nach Verf. ist er nicht antik, sondern ein Werk des 'späteren Quattrocento oder des beginnenden Cinquecento'.

Das Fragment in Aquileia (Nr. 11) können wir m. E. nicht wie Verf. sicher von den Musensarkophagen ausschließen. – Auch Verf. deutet die Reste der linken Gestalt auf Apollo. Das walzenförmige Stück links von seinem Kopf wird als einer der Kitharaarme zu interpretieren sein. Urania agiert an stadtrömischen Sarkophagen zwar nie wie hier nach Maionica's Vorschlag an einer von einer Stützfigur getragenen Weltkugel, die man sich nach Art des Atlas Farnese vorstellen könnte, hielt sie die Kugel nicht zu hoch empor. Auch das Motiv einer auf einen Pfeiler aufgestützten Muse – nach Art der Maske ist Thaleia zu vermuten – ist den stadtrömischen Sarkophagen fremd. Mit stadtrömischen Musensarkophagen hat das Fragment in Aquileia daher nichts gemein. Das ist in Oberitalien auch nicht zu erwarten. Das Fragment ist vielmehr einer attisierenden, in Aquileia arbeitenden Werkstatt zuzuweisen. Die Erfindung der Szene kann deshalb wie an den anderen Sarkophagen derselben Werkstatt auf attische Sarkophage zurückgehen. Beweisbar ist dies jedoch noch nicht, da sich von attischen Musensarkophagen außer zwei Fragmenten (Nr. 143, 229), die wahrscheinlich zum selben Sarkophag gehörten, nichts erhalten hat.

Den im Krieg zerstörten, jedoch aus den Fragmenten wieder zusammengesetzten Sarkophag des C. Sosius Julianus und der Tetratia Isias in Ravenna (Nr. 83 Taf. 112c) sieht Verf. wie die meisten seiner Vorgänger gewissermaßen als einen 'Musensarkophag ohne Musen' an. Lediglich die links sitzende Frau und der rechts sitzende 'Mann' wären davon übriggeblieben. Sieht man genauer hin, so stellt sich auch der sitzende 'Mann' als Frau heraus⁵⁶, denn die Gestalt trägt wie die links sitzende Frau ein Halsband. Rodenwaldt hat das weibliche Geschlecht der rechten Figur bemerkt⁵⁷, doch hat seine Beobachtung in den folgenden Behandlungen keine Beachtung gefunden. In der linken Figur sah Rodenwaldt die Tochter, Sosia Juliana, in der Rechten die Gattin, Tetratia Isias. In der Benennung gelangen wir zu einem anderen Ergebnis als Rodenwaldt, doch sei die Diskussion bis zur Behandlung des Stückes in Band X des Sarkophagcorpus aufgeschoben.

Ein Stück kann Wegners Materialsammlung hinzugefügt werden. Es befand sich vor kurzem im Londoner Kunsthandel⁵⁸. Das Fragment gibt das linke Eckfeld eines Riefelsarkophages mit Polyhymnia wieder. Nach seinem Stil gehört es zu den spätesten Musensarkophagen (Anfang 4. Jahrh.).

Im folgenden seien Zusätze zu einzelnen Kat.-Nr. gegeben. Literatur wird nur dann nachgetragen, wenn dies sinnvoll erscheint. (Für die kleinasiatischen Sarkophage sei insgesamt auf die Arbeiten von Wiegartz und Ferrari – oben S. 538 – verwiesen).

Nr. 32. Die neben diesem Stück eingemauerte Langseite mit der Darstellung eines Totenmahls möchte Verf. nicht der Rückseite desselben Sarkophages, sondern einem anderen zuschreiben. Die von Verf. beschriebenen Unterschiede lassen sich jedoch auch als etwas differierende Behandlung einer Rückseite verstehen. Die auf der Kline ruhende Frau trägt die Frisur der Iulia Domna. Wir würden deshalb auch die von Verf. aufgenommene Vorderseite etwas später ansetzen.

Nr. 36. Der Verstorbene trägt nicht das 'römische Bürgerkleid' (S. 128), worunter ich die Toga verstehe, sondern das pallium als *μουσιζὸς ἀνῆρ*.

Nr. 44. Morey, Early Christian Art (1953) Abb. 113.

Nr. 61. Kraus, Das römische Weltreich (PKG 2) Nr. 246a.

Nr. 116. von Heintze, RM. 66, 1959, 187 Anm. 66 Taf. 55,1. – Traversari, Classico e barocco nei rilievi dei sarcofagi romani 234 Abb. 27. – Pelikan, Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität (Prag 1965) Taf. 17.

Nr. 128. Rodenwaldt, Gnomon 1, 1925, 124 (zur Besonderheit der Rückseite. Ausführlich dazu siehe Wiegartz a. a. O. 20 f.).

Nr. 133. Pelikan a. a. O. Taf. 16. – Reschke, Römische Sarkophagkunst. In: Altheim, Araber in der Alten Welt III 406 Nr. 91. – Kraus, Das römische Weltreich (PKG 2) Nr. 245b. – Rodenwaldt, JdI. 51, 1936, 101, erwähnt Spuren von Vergoldung in Haaren und Bärten. Wie steht es darum? – Das Porträt siehe auch Enc. d. A. A. VI 982 Abb. 1078.

⁵⁶ Auf Wegners Taf. 112 nicht zu erkennen (vom Rez. am Original überprüft).

⁵⁷ JdI. 55, 1940, 50.

⁵⁸ Sotheby Cat. 27th. November 1967 Nr. 77 p. 35.

Nr. 139. von Heintze, RM. 66, 1959, 184 Nr. 25 Taf. 48,1 (dort das von Verf. nicht gesondert abgebildete Porträt der Deckelfigur). Der auf dem Deckel liegende Knabe ist mit einem Mantel (pallium) und nicht mit einer Toga bedeckt. Enc. d. A. A. VII 17 Abb. 26.

Nr. 183. Die in der Mitte des Frieses stehende Gestalt trägt nicht die Toga, sondern das pallium. Die Porträtbosse scheint zudem für eine Frau hergerichtet zu sein.

Nr. 184. Turcan, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques Taf. 58d.

Nr. 199b. Handelt es sich bei der Gestalt in der Mitte wirklich um einen Mann und nicht vielmehr um eine Muse in Schauspielertracht (hohe, breite Gürtung)? Was als Bart erscheinen mag, könnte auf die groben Punktbohrungen in der Mundpartie zurückzuführen sein.

Nr. 211. Der Kopf des Mannes rechts von der Verstorbenen im linken Felde kann der Technik wegen kaum als Bildnis betrachtet werden.

Nr. 214. Das Rahmenprofil, das sich Verf. zur Vergrößerung des Sarkophages denkt, wäre für einen stadtrömischen Friessarkophag ungewöhnlich.

Nr. 226. Das Fragment ist einer oberitalischen (venetischen) Werkstatt zuzuschreiben. Kennzeichen für diese sind die Blockkapitelle, doppelte Säulenschaftlinge und isoliert stehende Arkaden. In der Mitte wäre eine Ädikula bzw. Tabula zu ergänzen.

Zum Schluß sei, da es sich um eine grundlegende Edition handelt, auch auf einiges Formale eingegangen. – Für den Weiterarbeitenden wäre im 'Verzeichnis der Tafelabbildungen' (164 ff.) die Angabe der Quelle erwünscht gewesen. Aus den zu den einzelnen Kat.-Nr. gegebenen Photo- bzw. Literaturnachweisen geht diese nicht eindeutig hervor. – Bei der Angabe der Maße fällt auf, daß Verf. auch bei ganz erhaltenen Kästen nur Längen- und Höhen-, nicht jedoch Tiefenmaße nennt. Mag dieses Verfahren bei stadtrömischen Sarkophagen, bei denen es hauptsächlich auf die Front ankommt, hingehen, so läßt es sich für die auf allen Seiten gleich ausgearbeiteten kleinasiatischen Sarkophage nicht rechtfertigen. – Bei der Anlage des Kataloges hätte es sich empfohlen, die Seitenverweise zum systematischen Teil den Katalogtexten beizufügen, anstatt sie in einem getrennten Register (S. 168 f.) zu geben. – Durch Seitenzahl belegte Querverweise sind sowohl im Katalog als auch im systematischen Teil nur sparsam angewendet.

Bonn

H. Gabelmann