

**DER MUSENCHOR:
RELIEF EINER
MARMORBASIS AUS
HALIKARNASS**

Adolf Trendelenburg





DER MUSENCHOR

Relief einer Marmorbasis aus Halikarnass.

Es ist ein unscheinbares Denkmal, dessen Bild in diesem Jahre den Mitgliedern der archäologischen Gesellschaft als Festgabe dargebracht wird. Nicht nur, dass die architektonische Umrahmung fast durchweg beschädigt und nur an wenigen Stellen noch in den Einzelheiten kenntlich ist, auch der figürliche Schmuck desselben ist stark und, wie es den Anschein hat, absichtlich verstümmelt. Bei keiner einzigen der neun Figuren, die in mässig erhabenem Relief herausgearbeitet sind, ist auch nur ein Rest der Gesichtszüge erhalten, bei allen insgesamt, besonders auffallend aber bei den drei letzten, erscheint der aus der Relieffläche hervorragende Theil des Kopfes wie abgeschnitten. Eine so gleichmässige Verstümmelung kann kaum zufällig sein, zumal andere Theile des Reliefs, die mit den Köpfen in gleichem Niveau liegen, wie die an den Baum gelegte linke Hand der zweiten und die Maske der achten Figur, selbst in den feineren Details wohl erhalten sind. Es lässt sich also nicht annehmen, dass das Monument etwa lange Zeit bis zu den Köpfen der Figuren verschüttet war, so dass diese verwittern mussten. Auch die unteren Theile sind keineswegs der Verstümmelung entgangen, denn bei der tief herabgehenden Leyer der dritten Figur ist das vordere Stück ganz glatt abgeschnitten. Somit verräth die Art der Verletzungen die Anwendung eines scharfen Instrumentes, mit welchem gleichmässig alle stärker hervorspringenden Stellen des Reliefs abgemeisselt wurden. Ob dies Unverstand oder Fanatismus zu Wege gebracht hat, ist hier so wenig wie bei andern ähnlich verstümmelten Bildwerken des Alterthums zu errathen.

Trotz dieses unscheinbaren Aeussern aber erregt das Denkmal sowohl durch seinen Fundort, wie durch seine Darstellung ein nicht gewöhnliches Interesse. Es stammt aus Budrun, dem alten Halikarnass, wo es im Jahre 1868 in geringer Entfernung westlich vom Mausoleum aufgefunden wurde¹⁾. Der Fundort ist aus Newton's Geschichte der

¹⁾ Ich verdanke die Fundangabe der Güte des Herrn A. S. Murray in London, den Matz auf meine Bitte darum befragte. Genaueres über die Fundgeschichte des Denkmals festzustellen, ist auch seinen eifrigen Bemühungen nicht gelungen.

(RECAP)

4717
.913

187759

Entdeckungen zu Halikarnass und Knidos unter dem Namen *Hadij Captan's field* bekannt und hat schon bei den Ausgrabungen des Jahres 1856 eine reiche Ausbeute namentlich an Mosaikdarstellungen ergeben¹⁾. Die damals von Newton aufgedeckte Bauulichkeit gehört einer römischen Villa an, welche auf dem Grunde eines hellenischen Bauwerks aufgeführt ist und mehrfache Umbauten erfahren hat. Von den Mosaiken reichen die frühesten schwerlich über die Zeiten der Antonine hinauf; die jüngsten mögen sogar bis auf Caracalla herabgehen. Mit einer so späten Anlage kann unser Denkmal nichts zu thun haben, es muss vielmehr aus der hellenischen oder einer sehr viel früheren römischen sich herübergerettet haben, falls es, was nicht feststeht, innerhalb des Villenterritoriums gefunden ist. Bald nach der Auffindung wurde es in das britische Museum übergeführt und dort in den Magazinen untergebracht, wo es sich noch im Jahre 1873 befand. Wohl in Folge dieser ungünstigen Aufstellung ist es bisher wenig beachtet worden und dem archäologischen Publikum so gut wie unbekannt geblieben²⁾.

Was die Darstellung anlangt, so geben sich die neun Frauengestalten des Reliefs durch ihre Zahl und ihre Attribute sofort als Musen zu erkennen: ein auf antiken Monumenten so häufig wiederkehrender Vorwurf³⁾, dass unser Denkmal ein erhöhtes Interesse nicht in Anspruch nehmen dürfte, wenn es sich nicht durch besondere Eigenschaften vor den schon bekannten auszeichnete. Das ist aber nach zwei Seiten hin der Fall. Zunächst durch die Beschaffenheit des Geräthes, dem hier das Relief als Schmuck dient. Alle die zahlreichen Reliefs mit dem Musenchor, die uns aus dem Alterthum überkommen sind, rühren mit nur zwei Ausnahmen⁴⁾ von römischen Sarkophagen her,

¹⁾ Newton. *History of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, Text I p. 280 ff. Charakter der Anlage und Datirung der Mosaik p. 309 f.

²⁾ So viel mir bekannt geworden, ist Carl Curtius der einzige, der eine flüchtige Beschreibung des Denkmals in der *Arch. Zeit.*, 1868, S. 82 gegeben hat. Er sah es unmittelbar nach der Ueberführung ins britische Museum und rechnet es fälschlich zu den aus Ephesus stammenden Skulpturen. Als Mats im Jahre 1873 zum zweiten Mal England bereiste, kam er mit gewohnter Freundlichkeit meiner Bitte nach und liess mir durch seinen Sarkophagzeichner die zuverlässige Copie anfertigen, die der beigegebenen Abbildung zu Grunde liegt. Ich legte sie mit einigen Erläuterungen der archäologischen Gesellschaft in der Sitzung vom 2. Februar 1874 vor.

³⁾ Es würde die Grenzen einer Festschrift weit überschreiten, wollte ich das überlange Verzeichniss von Musendarstellungen auf Vasen, Reliefs, Münzen, Wandgemälden und in statuarischen Werken, wie ich es nach und nach zusammengeschrieben habe, hier abdrucken. Es mag genügen, auf die Zusammenstellung von Gerhard, *Arch. Zeit.*, 1843, S. 115 ff. und die Ergänzung desselben durch Wieseler, *Annali* 1861, p. 122 ff. zu verweisen. Einzelnes dort Uebergangene bringt Oberg, *Musarum typi monumentis veteribus expressi*, p. 18 sq. 24 sq. 30 sq. bei. Das Buch von Decharme, *Les Musées, étude de mythologie grecque*, Paris 1869, ist ohne Schaden allen neueren Bearbeitern des Musenmythus unbekannt geblieben. Es ist eine unvollständige und wenig kritische Compilation, die besonders auf monumentalem Gebiete sehr geringe Kenntnisse des Verfassers verräth. Das Neue, was in dem Buche zu finden ist, die böotischen Museninschriften, sind schon früher in desselben Verfassers *Recueil d'inscriptions inédites de Béotie*, Paris 1868, gedruckt.

⁴⁾ Die unter dem Namen der Apotheose Homer's allbekannte Tafel des Archelaos und ein Votivrelief des Louvre (Clarac, *M. d. s.* II pl. 224 A. n. 47a). Letzteres aber ist so späten Ursprunges und verräth in Anordnung und Ausführung der Figuren eine so offenbare Abhängigkeit von den Sarkophagreliefs, — es zeigt die neun Musen in Begleitung des Apollo und Hermes — dass es den Typen nach ohne weiteres zu diesen gerechnet werden darf.

geben also, bei aller Abweichung in Einzelheiten, ein im Wesentlichen gleichartiges und der Zeit wie den Typen nach eng umrahmtes Bild von den liederreichen Begleiterinnen Apoll's. In unserem Denkmal aber besitzen wir das einzige Beispiel einer mit dem Musenchor geschmückten Statuenbasis, wie solche ja von den Bildhauern mit Vorliebe zur Anbringung von Reliefs benutzt wurden. Insbesondere scheinen die Musen für derartige Sockelreliefs ein beliebter Gegenstand gewesen zu sein⁶⁾. Die Basis ist rund und hat eine Höhe von 0,84 m., wovon aber nur etwas über die Hälfte (0,44 m.) für die Bildfläche übrig bleibt; das übrige kommt auf die Bekrönung und den Fuss. Jene besteht ausser der ziemlich stark ausladenden Hohlkehle aus einer Borte, die abwechselnd mit Doppelpalmetten und Rosetten verziert ist; dieser setzt sich aus einer Skotia, dem Ablauf und einem umgekehrten Kymation zusammen. Dass unser Denkmal kein Altar⁷⁾, woran die Form denken lässt, sondern eine Basis ist, zeigt die Beschaffenheit der Oberfläche (0,60 m. Durchmesser): vier viereckige Löcher in regelmässigen Abständen nahe der Peripherie und ein grösseres rundes in der Mitte weisen auf Zapfen hin, welche den Sockel einer daraufstehenden Statue hielten⁸⁾. Was für eine dies war, lässt sich nicht sagen; die *Ann. 6* angeführten Bathra des Apollo, der Leto und Athena zeigen, wie verschieden die Gottheiten waren, denen der Musenchor beigegeben wurde.

Mehr noch als das Gerath fesselt die Darstellung unsere Aufmerksamkeit. Wie es das Rund der Bildfläche, das nicht auf einmal zu überblicken ist, erfordert, sind die neun Figuren nicht zu einer einheitlichen Composition zusammengeschlossen, sondern zu einzelnen, leicht übersehbaren Gruppen vereinigt. Wie diese Gruppen abzutheilen sind, kann auf den ersten Blick zweifelhaft erscheinen, da jede Figur ein für sich bestehendes Ganze bildet; allein da die sechste und siebente einander den Rücken zukehren und die fünfte und sechste durch das Handauflegen als zusammengehörig charakterisirt sind, so ergeben sich ungesucht drei Gruppen zu je drei Figuren, die in der Art abwechseln, dass die erste aus drei stehenden, die zweite aus einer stehenden und zwei sitzenden, die dritte aus einer sitzenden und zwei stehenden sich zusammensetzt. Jedesmal ist die

⁶⁾ Das vierseitige Bathron des alterthümlichen Apollbildes zu Amyklä zeigte auf der Rückseite die neun Musen im Verein mit den drei Töchtern des Thestios; die drei anderen Seiten waren, der Bedeutung des Bathron als Grab des Hyakinthos entsprechend, mit den Apotheosen des Hyakinthos (Vorderseite), des Dionysos (linke) und des Herakles (rechte Nebenseite) geschmückt. Paus. III 19, 3 f. Vergl. meine Reconstruction dieses Denkmals im *Bull.* 1871 p. 124 ff. Den Musenchor trug auch das Bathron eines Erzbildes der Athena auf dem Markte zu Korinth. Paus. II 3, 1. Praxiteles hatte auf die Basis des Tempelbildes der Leto in Mantinea eine Muse und den Stützenspielenden Marsyas gesetzt. Paus. VIII 9, 1.

⁷⁾ Für einen solchen hielt es Carl Curtius a. a. O. Uebrigens berühren sich im Cultus Basis und Altar sehr nahe. Von dem Bathron des Apollbildes in Amyklä sagt Pausanias a. a. O. ausdrücklich, dass es das Aussehen eines Altars habe, und bei Beschreibung der Reliefs nennt er es nur *βασίς*, nicht *βήθρον*.

⁸⁾ Ganz ähnlich ist die Oberfläche der Basis in der Villa Doria-Pamfilii bearbeitet (*Mon. ined. d. J.* 1863, tav. LXXVI, 3), die gleichfalls lange Zeit für eine Ara angesehen wurde. Auch hier befindet sich im Mittelpunkte ein kreisrundes Loch, durch welches zwei senkrecht sich schneidende Rippen nach der Peripherie hin laufen. Verbindet man die vier viereckigen Löcher unserer Basis durch Linien, so bilden diese genau dieselbe Figur.

mittlere Figur besonders hervorgehoben: in der ersten und dritten Gruppe durch einen Baum, in der zweiten dadurch, dass sie allein steht, die beiden andern sitzen. Es wird sich zeigen, dass diese Gruppen auch ihrem Inhalte nach ein Ganzes bilden. Für das Auge lassen sich noch andere Zusammensetzungen denken, z. B. wenn man die letzte Figur unsrer Tafel vor die erste stellt. Dann würde die ruhige Gestalt der ersten Muse umgeben sein von zwei genau sich entsprechenden Figuren, von denen eine die rechte, die andere die linke Hand an den Baum legt; darauf würde eine Gruppe von zwei stehenden und einer sitzenden, und endlich, in gleicher Abwechslung, eine von zwei sitzenden und einer stehenden Muse folgen. Es ist gewiss kein geringer Beweis für das Compositionstalent unsers Künstlers, dass von jedem Standpunkte aus die auf einmal zu überblickenden Figuren in harmonisch abgeschlossenen Gruppen sich dem Auge des Beschauers darbieten.

Die Bedeutung der einzelnen Musen ist so klar ausgedrückt, dass sie einer eingehenden Beschreibung nicht bedürfen. Nur das Eigentümliche soll hervorgehoben werden. Die erste Muse hat ihre grosse siebensaitige Kithara, über deren äusseren Arm das Trageband geschlungen ist, auf eine kleine Erhöhung neben sich gestellt und lässt ihre Linke darauf ruhen, während sie die Rechte in die Seite stützt. Ihre Kleidung besteht aus einem langen, ärmellosen Chiton, einem schmalen, den Schooss bedeckenden Mantel und einem Kopfschleier, letzterer ein seltenes, doch nicht unerhörtes*) Attribut der jungfräulichen Töchter des Zeus. Hier dient er trefflich dazu, der majestätisch ruhigen Gestalt, der schönsten der ganzen Reihe, die auch durch ihre vollen Körperformen vor allen andern als eine *βῆθυλοκος Μοῦσα***) ausgezeichnet ist, noch höhere Würde zu verleihen. Sie ist die Repräsentantin der ersten chorischen Lyrik, wie sie erhabener in keiner der uns erhaltenen Darstellungen aufgefasst ist. Ihr zur Seite steht, denn von der Musik ist in der lyrischen Poesie die Orchestik nicht zu trennen, die Muse des Tanzes, eine beweglichere Figur, die eben den rechten Fuss zum Tanzschritt erhebt und dabei mit der Rechten ein wenig das Gewand lüftet, um im Ausschreiten nicht behindert zu sein. Leicht hat sie ihre Linke auf den Ast des neben ihr stehenden Baumes gelegt, wie wenn

*) Einzelne Beispiele von Musen mit diesem maternalen Attribut finden sich in den verschiedensten Monumentengattungen; auf Vasen: *Élite céram.* II 67 (Marsyasdarstellung, die Muse mit der Doppelflöte), ib. II 77 und 78 (ebenfalls Marsyas-mythus, die Muse mit dem Diptychon); auf Reliefs: die oberste Muse der tabula Archelai, eine Muse des Neapler (*Arch. Zeit.*, 1843, Taf. VII), eine des Pariser Sarkophags (Clarac, *M. d. a.* III pl. 524 n. 1080); auf Wandgemälden: drei Musen des Orpheusbildes (Helbig, *Atlas zu den Wandgem.* Taf. X), zwei davon inschriftlich als Urania und Terpsichore bezeichnet; auf einer Glastafel bei Deville, *Hist. de l'art de la verrerie dans l'antiquité*, tab. XIII.

**) Pind., *Pyth.* I 12. Mit diesem *βῆθυλοκος* haben sich die Erklärer des Homer und Pindar zu allen Zeiten abgequält und bis heute noch keine nach allen Seiten hin befriedigende Deutung gegeben. Ich glaube, dass diejenigen, die es mit „hoch-, vollbusig“ übersetzen, allein das Richtige treffen, denn unter *κοκος* sind nicht die *θήλας*, worn der deutsche Ausdruck „Busen“ verführt, zu verstehen, sondern, wie bei *κοκος* Νεφές der Thalgrund zwischen hohen Bergen, so der Einschnitt zwischen den beiden Brüsten. Je voller entwickelt diese, desto tiefer ist jener, mithin entspricht *βῆθυλοκος*; so genau unserm „hochbusig“, wie *βῆθυλοκος* dem „hochhalmig“, *βῆθυλοκος* dem „hochklippig“, *βῆθυλοκος* dem „hochschildig“ u. s.

sie sich dadurch im Gleichgewicht balten wollte. Auch sie ist mit gegürtetem, ärmellosen Chiton und einem im Rücken lang herabwallenden Mantel bekleidet; ihre Füße sind wie die der ersten durch Sandalen geschützt. In Stellung und ruhiger Haltung bildet die dritte Muse ein Gegenstück zur ersten, nur dass sie den Kopf ein wenig nach links zu der danebensitzenden Schwester wendet. Bis zu den Knien ist ihr ganzer Körper in einen weiten Mantel gehüllt, der den rechten über die Brust gelegten Arm völlig, den linken herabhängenden bis auf die Handwurzel bedeckt. Dieser eigenthümliche, bei Musenstatuen nicht selten vorkommende Mantelwurf ist in der Weise hervorgebracht, dass das eine Ende des Mantels von der linken Schulter nach vorn über die Brust zur rechten Hüfte herabgeht und hier ein wenig nach dem Rücken zu umgeschlagen ist, während das andere von der linken Schulter über den Rücken zur rechten geht und nach vorn schräg über die linke Hand geworfen ist. Dabei fasst die rechte Hand, was an unsrer hier gerade abgestossenen Figur nicht deutlich wird, von innen den Mantel-saum und hält so das übergeworfene Ende fest. Das Attribut dieser Muse ist eine kleine achtsaitige Lyra, mithin repräsentirt sie im Gegensatz zur ersten die leichtere Weise der melischen Lyrik. Es erscheint also in dieser Gruppe ebenso einfach als bezeichnend die Melik in ihrer naturgemässen Verbindung mit der Orchestik veranschaulicht und wir werden durch dieselbe darauf hingewiesen, auch in den beiden andern einen ähnlichen Zusammenhang zwischen ihren drei Gliedern zu suchen.

Wenden wir uns mit Uebergang der Mittelgruppe zunächst zu der letzten der Reihe, so springt ein solcher hier klar in die Augen. Die mittlere, auf einem Felsstück sitzende Muse giebt sich durch den Kothurn, mit dem der linke Fuss bekleidet ist, und durch die tragische Maske sofort als Repräsentantin des Drama's zu erkennen, wengleich sie durch das Attribut der Rolle in der Linken und den ärmellosen, die rechte Schulter entblössenden Chiton von den geläufigen Darstellungen der tragischen Muse sehr erheblich abweicht. Ausser der Maske pflegt es das Schwert, das Scepter oder die Keule zu sein, wodurch die Muse der Tragödie bezeichnet wird; immer aber trägt sie das lang-ärmelige Schauspielergewand und den breiten Gürtel, welcher es unter der Brust zusammenhält. In unsrer Figur hat der Künstler sich von dieser realistischen Auffassung freigehalten; seine tragische Muse ist gekleidet, wie die übrigen Schwestern auch, und wie bei diesen spricht sich ihre Bedeutung nur in den Symbolen aus, die sie in den Händen hält. Schon hier also — dies mag vorwegzunehmen gestattet sein — begegnen wir einem Idealismus in der Auffassung, der unser Relief über die anderen weit emporhebt. Die Rolle ist das Attribut des Dichters, also in der Hand einer Muse leicht verständlich, welche noch nicht zu einer Vertreterin der Schauspielkunst geworden, sondern die Hüterin der dramatischen Dichtkunst ist. Die rechts stehende Figur hält in der gesenkten Linken zwei Flöten, repräsentirt also das musikalische Element, das bei dramatischen Aufführungen ja das Flötenspiel war. An ihrer Kleidung ist die Art des Mantelwurfs bemerkenswerth. Derselbe ruht auf der linken Schulter und geht, die rechte Brust freilassend, zur Hüfte hinab, indem er in schönen Falten den Leib bis zu den

Knieen bedeckt. Auch diese Figur athmet vollkommene Ruhe und ist mit dem ganzen Körper dem Beschauer zugewendet, nur den Kopf wendet sie halb nach links zu der sitzenden Muse. Die dritte in diesem Verein ist die aus unzähligen Monumenten jeder Art bekannte herrliche Gestalt der sinnenden Muse, von der das Berliner Museum das schönste Exemplar besitzt. Selbst dies aber wird durch unsre Figur an Schönheit und Ruhe in der Gewandung noch übertroffen. Leider ist der ganze Oberkörper bis auf die äusseren Umrisse glatt abgeschlagen. In der Kleidung ist diese Figur durch die Franzen (χροσσοί, θύσανοί) ausgezeichnet, welche an dem über die Felsstütze herabfallenden Mantelende deutlich erkennbar sind. Auch das Riemenwerk der Sandalen ist unverseht erhalten. Diese Gestalt mit den beiden Vertreterinnen des Drama's gruppirt zu finden, wird nicht überraschen, wenn man in ihr die Muse erkennt, die nach Kleidung, Haltung und Ausdruck abgeschlossen und in sich gekehrt sinnt und dichtet, also die altüberlieferten Mythen zu jenen kunstvollen Gebilden formt, wie sie uns in der Oekonomie des Drama's entgegenreten. Somit ergibt sich, wie bei der ersten Gruppe die lyrische, bei dieser die dramatische Poesie als das innere Band der drei Glieder.

Die Mittelgruppe ist in den Einzelheiten am ärgsten beschädigt, doch nicht in dem Masse, dass ihr Sinn dadurch verdunkelt würde. Nur zwei von den Musen sind durch Attribute charakterisirt, die mittlere stehende durch die Rolle in der erhobenen Rechten, die zur Linken davon durch das Diptychon. Rolle und Diptychon aber sind Abzeichen, die dem Dichter im Allgemeinen, und wenn kein anderes Merkmal hinzukommt, dem epischen Dichter, der ja vorzugsweise ποιητής ist, im Besonderen eignen. Man hat sich in der archäologischen Litteratur zwar gewöhnt, zwischen beiden Attributen zu scheiden und das Diptychon, als dasjenige *Schreibmaterial, welches die beim Ausfeilen der Verse nöthigen Verbesserungen am leichtesten gestattet*, der Muse des Epos, — und die Rolle, *welche sich für die fortlaufende Geschichtsschreibung in Prosa eignet*, der Vertreterin der *Geschichte* zuzuweisen¹⁾, allein eine solche Trennung steht nicht nur mit den schriftlichen Zeugnissen, sondern auch mit den inschriftlich bezeichneten Musenbildern im Widerspruch. So tragen, um nur ein Beispiel anzuführen, in den pompejanischen, jetzt im Louvre befindlichen Wandgemälden, welche durch die beigefügten Inschriften jeden Zweifel an ihrer Benennung ausschliessen, beide ebengenannten Musen Rollen, während andererseits in einem kürzlich bei Baccano gefundenen Mosaik²⁾, in welchem unter andern Darstellungen auch die Musen mit Inschriften sich finden, die Muse der Geschichte, die nach obiger Auffassung eine Rolle haben müsste, durch das Diptychon characterisirt erscheint. Eine solche Scheidung lässt sich also keinesfalls überall durchführen, es muss vielmehr in jedem einzelnen Falle die Bedeutung dieser beiden Attribute, die an sich eine völlig parallele ist, aus dem Zusammenhange und dem Charakter der übrigen Musen hergeleitet werden. Hier nun, wo alle Musen dem Gebiete der Poesie und ihrer Schwesterkünste, der Musik und Orchestik,

¹⁾ Helbig, *Wandgemälde*, S. 172.

²⁾ Brizio, *Bullet. d. J.* 1873, p. 130.

angehören, werden wir einer Vertreterin der Geschichte im Sinne einer Wissenschaft keinen Platz zugestehen dürfen, sondern das Band auch dieser Gruppe innerhalb der rein musischen Künste suchen. Dass dieses die epische Dichtkunst ist, darüber lässt das Diptychon in der Hand der links sitzenden Muse so wenig Zweifel, wie der Gestus der stehenden. Sie erhebt, während sie sich mit der Linken auf das Knie der neben ihr sitzenden Schwester stützt, die Rechte mit der Rolle, wie wenn sie lebhaft spräche; sie recitirt¹³⁾, sie rhapsodirt also. Die dritte Schwester aber, die, wie es scheint, ohne jedes Attribut die linke Hand auf ihrem Sitz ruhen lässt und die rechte wie sinnend an das Kinn legt, lauscht den Worten der Rhapsodin und schliesst so in einfacher und leichtverständlicher Weise die Gruppe der Vertreterinnen des Epos ab. Im Einzelnen ist etwa der Sitz und die Beschuhung der Muse mit dem Diptychon hervorzuheben. Jener besteht statt des bei Musen gewöhnlichen Felsens aus einem Stuhl mit geschweiften Beinen, wie er als Sitz der Dichter nicht selten vorkommt. Auch auf anderen Monumenten finden sich Sessel und sonstige künstlich bearbeitete Sitze bei Musen häufig¹⁴⁾, so dass dieser Eigenthümlichkeit eine besondere Bedeutung nicht innewohnen scheint.

Wer nach Betrachtung der einzelnen Gruppen mit den herkömmlichen Vorstellungen von den Musen, die meist aus Darstellungen der spätesten Epoche antiker Kunstübung abgeleitet sind, noch einmal unser Relief überschaut, dem fällt zunächst das Fehlen zweier, im Musechor sonst stets vertretenen Gestalten auf: der Muse mit dem Globus, der Vertreterin der Astronomie, und der Muse mit der komischen Maske, der Repräsentantin der Komödie. Statt dessen begegnen ihm hier zwei attributlose Musen, die tanzende und die zuhörende, welche in dieser Weise wieder in den gewöhnlichen Darstellungen fehlen. Schon hierdurch also wird unserem Denkmal ein besonderer Platz angewiesen, den zu bestimmen die Vergleichung mit den übrigen Museereliefs nicht ausreicht. Nur eine wenn auch flüchtige Uebersicht über die ganze Entwicklungsgeschichte der Musentypen wird ihn mit Sicherheit auffinden lassen. Dass bildende Kunst und Dichtkunst auch bei Entwicklung des Musenideals Hand in Hand gegangen sind, bedarf einer besonderen Erwähnung nicht¹⁵⁾.

¹³⁾ Aehnlich erhebt die Rechte auch die aus dem Diptychon recitierende Muse der Apotheose Homers.

¹⁴⁾ So sitzt auf der Musiosvase die inschriftlich bezogene Terpichore auf einem Lehmsessel (Welcker a. D. III, 31), auf der *Ann.* 9 angeführten Marsyasvase die Muse mit den Flöten auf einem vierbeinigen Stuhl u. a. m. Auf der Tafel des Archelaos dient der Muse mit der Kithara ein vierbeinig behauener Block als Sitz und auf Sarkophagen sind Stühle bei Musen durchaus nicht ungewöhnlich.

¹⁵⁾ Wie sich die Vorstellung von den Musen aus einer ursprünglich unbegrenzten Zahl singender, spielender und tanzender Gottheiten an dem Begriff des Chores zur Neuzahl entwickelte — Rüdigers Einwendungen hiergegen (*Jahrb. f. class. Philol.*, suppl. VIII, S. 266) kann ich nicht als zutreffend anerkennen —, wie diese dann allmählig zu Vertreterinnen aller Zweige der musischen Künste und zuletzt auch einzelner Wissenschaften wurden, das hat an der Hand der literarischen Zeugnisse nach Welcker besonders Deiters in der gründlichen und besonnenen Untersuchung *Ueber die Verehrung der Musen bei den Griechen*. Bonn 1868, dargezogen. Ergänzend führt Oberg in der *Ann.* 4 genannten Dissertation aus (p. 32 sqq.), dass das Eindringen einzelner Wissenschaften in den Kreis der den Musen unterstellten Künste unter den Einfluss des Begriffs der *μουσική τέχνη* sich vollzogen habe, der sich seit den Pythagoräern und Plato nach und nach zu dem einer *ἐπιστήμη κατὰ τὰς* erweiterte.

Bei keiner anderen Gestalt der griechischen Götterwelt umfassen die Bildwerke, an denen wir ihre Entwicklung verfolgen können, einen so weiten Zeitraum, wie bei den Museen. Ihrem Chore begegnen wir an der Schwelle hellenischer Kunst da, wo sie aus dem engen Kreise morgenländischer Anschauungen heraus- und in den weiten, gestaltereichen nationaler Mytheu eintritt; und wo sie unter römischer Herrschaft austobt und ihren uerschöpflichen Fornvorrath endlich der christlichen Kunst als bestes Erbtheil vermacht, da stehen die Begleiterinnen Apoll's unter allen Olympiern obenau und bewahren, wenn die übrigen Gottheiten unter andrer Gestalt längst in den Dienst der neuen Religion übergegangen sind, noch Jahrhunderte lang ihre alte Bedeutung und äussere Erscheinung. Im homerischen Schilde des Achilles, der ganz unter dem Einflusse orientalischer Kunstwerke steht und griechische Mythen zu seinen Bildwerken noch nicht benutzt, findet sich in den tanzenden, Flöten und Phorminx spielenden Jünglingen (§ 494 f.) das Vorbild des Chores, der in hesiodischen Heraklesschilde, dessen Darstellungen aus dem vollen Born hellenischer Mythen geschöpft sind, zu dem Musenchor geworden ist (205 f.), und von nun an kehren die Museen in ununterbrochener Reihe auf den Werken althellenischer Kunst, wie der Kypseloslade und dem Amykläischen Thron, wieder, bis wir in der Vase des Klitias und Ergotimos selbst eine Anschauung von diesen ihren ältesten Darstellungen erhalten. Wenn so von den Museen mit Recht gesagt werden kann, dass sie an der Wiege der griechischen Kunst stehen, so stehen sie nicht minder an deren Grabe. Bis tief in die christliche Zeit hinein reichen die Sarkophage, deren Reliefschmuck die Museen bilden, und noch aus dem vierten oder fünften Jahrhundert unsrer Zeitrechnung ist ein silbernes Rollen- oder Salbkästchen erhalten, auf welchem uns die bekannten Gestalten der helikonischen Göttinnen entgegen treten¹⁴⁾.

In diesem mehr als tausendjährigen Zeitraum nun hat die griechisch-römische Kunst auf zahllosen Denkmälern aller Art, die selbst in ihrem heutigen Bestande nur schwer übersehbar sind, den Chor der Museen oder einzelne Gestalten desselben¹⁵⁾ fort und fort gebildet und durch ihre Schöpfungen dem Wesen dieser Göttinnen, wie es die Dichter vorgezeichnet hatten, den anschaulichsten Ausdruck gegeben. Es sondert sich aber diese Masse von Darstellungen in zwei deutlich unterschiedene Gruppen, eine ältere,

¹⁴⁾ Dasselbe ist 1794 zu Rom gefunden und befindet sich jetzt im britischen Museum; abgebildet zuerst bei Battiger, *Sabina* Taf. VI, 1, dann bei Agincourt, *Sammlung der vorzögl. Denkm. d. Sculptur vom IV. bis XVI. Jahrh.*, Taf. IX, 3, zuletzt bei Visconti, *opere varie*, Milano 1827 vol. I tav. XVIII. Die Zweifel an der Echtheit, die Marini geäussert haben soll und Köhler wiederholt (*Annalen* I, 301), werden weder durch die Inschrift noch durch die Darstellungen bestätigt (Piper, *Mythol. der christl. Kunst* I, 192 ff.).

¹⁵⁾ Nichts ist verkehrter als diejenigen Denkmäler, auf welchen nicht der volle Chor der neun Museen gebildet ist, mit der Zwei-, Drei-, Fünf- oder Siebenzahl der Museen in Verbindung zu bringen, in welcher sie, nach dunklen und späten Zeugnissen, an einzelnen Orten verehrt sein sollen — vergl. Rödiger in dem *Ann.* 15 genannten Aufsätze S. 264. — Für die hellenische Kunst giebt es nur die neun Museen des hesiodischen Epos, alle übrigen Museenvereine, theils aus Spielereien der Dichter, theils aus Klugeleien übergelehrter Mythologen, theils geradezu aus falsch verstandenen Dichterstellen hervorgegangen, bleiben weesenlose Gebilde und haben auf die Kunst keinen Einfluss geübt.

die uns in den Vasenbildern und einzelnen frühen statuarischen Werken anschaulich wird, und eine jüngere, die für uns durch Münzen, Wandgemälde, Gemmen, Mosaik, Sarkophage vertreten ist. Die erstere beschränkt sich ausschliesslich auf das Gebiet der echt musischen Künste, Dichtkunst, Tanz, Gesang, Kithara- und Flötenspiel. Auf dem Schilde des Herakles und der Kypseloslade waren die Musen singend gebildet, während Apoll in ihrer Mitte die Kithara spielte; auf der Vase des Ergotimos begleiten sie den Zug der Himmlischen, welche zur Hochzeit von Peleus und Thetis erscheinen, und singen, wie bei Pindar *Pyth.* III 88, das Hochzeitlied. Nirgend verräth sich die Abhängigkeit der älteren Musendarstellungen von den berühmten hesiodischen Versen *Theog.* 76 ff. deutlicher wie in diesem Vasenbilde. Als die *πρωτοεραστήη ἀπαρίων* steht abge sondert von allen übrigen Kalliope an der Spitze des Zuges, sie allein en face gebildet, sie allein durch ein Instrument, eine Syrinx von neun gleichlangen Rohrflöten, ausgezeichnet. Dann folgen, genau dem hesiodischen Verse entsprechend, *Κλειώ Ἰοῦτιππη τε Οὐλιὰ τε Μελπομένη τε* zu einer Gruppe vereinigt¹⁹⁾ und in einer zweiten die übrigen Musen, wiederum in der Reihenfolge der Theogonie, nur dass Terpsichore als Stesichore und Polymnia als Polymnis bezeichnet ist. Urania aber, die letzte des zweiten Verses, steht ihres Namens wegen gleich hinter Kalliope neben dem Wagen des Herrn des Himmels, des Zeus. Alle acht Musen entbehren jeglichen Abzeichens, sie sind in Tracht und Haltung durch nichts unterschieden. Auf jüngeren Vasen erscheinen sie als Begleiterinnen Apoll's, als Richterinnen in dem Wettstreit zwischen ihm und Marsyas, als Schützerinnen von Sängern und Dichtern zwar individueller ausgebildet, bewahren aber durchweg ihren Charakter als Vertreterinnen rein musischer Künste. An Attributen treten zur Syrinx der Ergotimosvase die Kithara, die kleinere Lyra und eine grosse Zahl anderer Saiteninstrumente, ferner die Flöten, das Diptychon, aus welchem sie den Text ihrer Lieder ablesen, und endlich die Rolle. Damit aber ist der Kreis ihrer Abzeichen erschöpft. Die gleiche Beschränkung zeigt sich in den Statuen dieser älteren Periode, über die wir schriftliche Zeugnisse besitzen. So wissen wir aus einem Epigramm des Antipater (*Anthol. gr.* II 15, 35) von einer Muse des Ageladas mit dem Barbiton, einer des Aristokles mit der Schildkrötenlyra und einer des Kanachos mit der Syrinx — alle drei Künstler vor Phidias — und aus Athenäus (IV p. 182. XIV p. 635) von einer Muse des Lesbothemis, eines ἀρχαῖος ἀγαματοποιός ungewisser Zeit, mit der Sambuka, einem dreieckigen Saiteninstrument, also auch hier rein musikalische Attribute. Von den übrigen Musenstatuen dieser Zeit werden die charakteristischen Merkmale nicht angegeben.

In den Musendarstellungen der jüngeren Periode wird der Kreis rein musischer Künste nicht nur durch schärfere Scheidung der einzelnen Dichtungsarten erweitert, er wird sogar durchbrochen und in den Bereich dessen, worüber die Musen als Göttinnen

¹⁹⁾ Dass der Maler nicht auch seine Inschriften dem Verse des Hesiod gemäss angeordnet, sondern die letzte (Melpomene) zuerst gesetzt hat, liegt daran, dass er für diesen langen Namen, der unter Thalia stehen müsste, zwischen dem Mantel der Muse und dem Hals des Pferdes keinen Raum fand. Die übrigen drei Namen stehen, wie die der letzten Gruppe, richtig.

wachen, werden auch Fachwissenschaften gezogen. Schon in den Musebildern auf Münzen der gens Pomponia, die wir als Nachbildungen der Ambrakischen Musestatuen für die ältesten uns erhaltenen Denkmäler dieser Periode ansehen müssen¹⁹⁾, tritt uns diese Erweiterung vollendet entgegen. Mit Ausnahme des Diptychous²⁰⁾ sehen wir alle aus Vasenbildern bekannten Attribute in den Händen der Muse: die Flöten, die Rolle, die grosse und kleine Lyra, hinzugekommen aber sind die tragische Maske nebst Keule für die Vertreterin der Tragödie, die komische Maske nebst Pedum für die der Komödie, und der Globus nebst Stab für eine nunmehr vorauszusetzende Muse der Astronomie. Es ist leicht begreiflich, warum grade diese Fachwissenschaft unter den neun Göttinnen der *μουσική τέχνη* eine Vertreterin gefunden hat, lag doch nichts näher als den durch Hesiod eingebürgerten Namen *Ὀρπυρία* mit der Wissenschaft der Himmelskörper in Verbindung zu setzen, deren harmonisches Tönen ja eine alte Lehre der Pythagoräer war. Von nun an fehlt die Muse mit dem Globus in keiner der zahlreichen Darstellungen mehr. Auf der Apotheose Homer's, dem zweitältesten Denkmal dieser Periode²¹⁾, hat

¹⁹⁾ Cohen, *Médailles consulaires* pl. XXXIV n. 4—15, p. 267 ff. Borghesi, *Œuvres numism.* I. p. 291 ff. Die Münzen sind im letzten Jahrhundert der Republik, c. 64 v. Chr., geprägt. Dass sie Nachbildungen der von Plinius XXXV 36 erwähnten Musestatuen aus Ambrakia enthalten, die M. Fulvius Nobilior im Jahre 189 v. Chr. mit vielen andern Kunstwerken nach Rom überführte, ist eine allgemein gebilligte und sehr wahrscheinliche Vermuthung Eckhels, *Doctr. num.* V p. 283, die sich darauf gründet, dass Fulvius die Museen im Tempel des *Hercules Musarum* aufstellte und dass, wie die Museen, auch das Bild des Hercules Musarum auf die Münzen gesetzt ist. Eine Peperinbasis mit der alterthümlichen Inschrift:

M·FOLVIVS·M·F
SER·N·NOBILIOR
COS·AMBRACIA
CEPIT

welche im Jahre 1868 an der Stelle des Tempels des Hercules Musarum gefunden wurde und ohne Zweifel eine der Ambrakischen Museen trug (De Rossi, *Bull. d. J.* 1869 p. 3 sqq.), macht es ihrer geringen Ausdehnung wegen (1,64 hoch 0,64 breit) wahrscheinlich, dass die Museen aus Erz waren. Weder über die Zeit noch den Verfertiger derselben lässt sich Genaueres bestimmen. Müllers Zurückführung auf Polykles (*Handb. d. A.* § 399), wohl durch das verderbte *musae polycleis* bei Nonius s. *ducere* veranlasst, ist selbst dann ohne jeden Halt, wenn in jenem Worte wirklich *Polyclis* steckt. Ambrakia war Residenz des Pyrrhus und grade durch ihn mit Kunstwerken aller Art geschmückt (Liv. XXXVIII 9, 13 neben Polyb. XXII 13, Strabo VII, p. 325). Daher wird man schwerlich fehl gehen, wenn man die Verfertigung auch der Musestatuen in seine Zeit verlegt. Pyrrhus besass auch einen Achat, auf welchem die neun Muse mit Apoll geschnitten waren (Plin. XXXVII 5). Es passt zu der genannten Charakterisirung jeder einzelnen Muse durch ein bestimmtes Aeusseres, wie wir sie auf den Münzen durchgeführt sehen, was Plinius von diesem Achat berichtet: *ita discurrentibus maenibus, ut Musis quoque singulis sua redderetur insignia.*

²⁰⁾ Wenn es nicht blosser Zufall ist, dass unter den aufgefundenen Exemplaren der Pomponier-Münzen die Muse mit dem Diptychon fehlt, so war die späterhin gewöhnliche Scheidung zwischen Epos und Geschichte in der Ambrakischen Museengruppe noch nicht vollzogen. Beide wären dann durch die Muse mit der Rolle vertreten gewesen. Es scheint aber, als ob auf den erhaltenen Münzen in der That nur acht Museen mit Sicherheit zu unterscheiden wären. Denn die Muse mit der Kithara (bei Cohen tab. XXXIV n. 7) weicht doch nur in so unwesentlichen Einzelheiten von n. 5 ab — die Säule, worauf die Kithara ruht, fehlt und der Kopf ist mehr en face —, dass die Annahme zweier so auffallend ähnlicher Figuren in ein und derselben Gruppe nicht zulässig, sondern diese Abweichungen auf Rechnung des Stempelschneiders zu setzen sein dürften.

²¹⁾ Gegen die fast allgemein angenommene Zeitbestimmung Brunn's, wonach die Apotheose Homer's gleich der ebenfalls bei Bovillae gefundenen tabula ilica ungefähr im Jahre 16 n. Chr. angefertigt wäre,

sie den Globus, wie auf den Münzen, auf einen viereckigen Untersatz gestellt und weist mit der, jetzt ergänzten, Rechten, die ursprünglich wohl auch einen Stab hielt, darauf hin. Dass die Muse mit den Masken in dem Chore des Archelaos fehlen, darf nicht auffallen, da die Vertreterinnen der Tragödie und Komödie in der Procession des untersten Streifens sich finden, die dem thronenden Dichter naht. Dieses Fortlassen einzelner Figuren, die sonst als wesentliche Glieder des Chores angesehen werden müssen, beweist, was auch jüngere Musendarstellungen bestätigen, was aber oft verkannt ist, dass bei allem Streben, jeder einzelnen Muse ihren besonderen Wirkungskreis anzuweisen — dem Hauptunterschied der jüngeren von der älteren Periode — doch eine unveränderliche Norm darin sich zu keiner Zeit festgesetzt hat, vielmehr jeder Künstler bei Bildung des Musenchores seinen individuellen Anschauungen, dem Verlangen des Bestellers, dem Zwange des Ortes, für den das Werk bestimmt war, in ausgedehnter Weise Rechnung tragen konnte. Aufgegeben aber ist in dieser Periode die ursprüngliche Gleichartigkeit aller neun Schwestern, die auf den älteren Darstellungen alle ohne Unterschied singen und tanzen und spielen, und an ihre Stelle jene Sonderung nach Künsten und Wissenschaften getreten, die jeder einzelnen Muse zuletzt einen bestimmt abgegrenzten, den übrigen Schwestern versagten Wirkungskreis zuweist. Je jünger die Darstellungen, desto mehr werden die ursprünglich liebsten Beschäftigungen der Musen, Gesang und Tanz, von den realeren Gattungen der Dichtkunst in den Hintergrund gedrängt: ein Hauch litterarischer Bildung und Reflexion weht durch alle Schöpfungen dieser Periode. Dabei geht mit der Aufnahme der neuen Attribute ein Umbilden der alten Hand in Hand. Die so verschiedenen musikalischen Instrumente, denen wir in der älteren Periode begegnen, werden verdrängt bis auf drei:

haben sich in neuerer Zeit gewichtige Stimmen mit Recht ausgesprochen. Adolf Michaelis weist (*Griech. Bilderkroniken* S. 81, Anm. 410) auf die Verschiedenheit des Materials beider Denkmäler — bei der tabula ilica feinkörniger Palombino, bei der tabula Archelai grobkörniger Marmor — auf den paläographischen Charakter der Inschriften der Apotheose, namentlich das Π mit kürzerem zweiten Schenkel, auf die Ähnlichkeit des $\chi\rho\sigma\upsilon\varsigma$ mit späteren Ptolemäerköpfen und auf die allegorischen und mit Gelehrsamkeit überfüllten Darstellungen hin, um das Denkmal aus der Verbindung mit den völlig andersgearteten Bilderkroniken zu lösen und in eine beträchtlich frühere Zeit — die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts — zu rücken; und auch C. T. Newton (*A guide to the greece-romen sculptures*, London 1874 p. 63 f.) erklärt sich aus denselben Gründen für eine Hinaufdatirung desselben, will aber wegen des bei $\Theta\alpha\iota\tau\alpha\iota\alpha$ und $\chi\rho\sigma\iota\tau\alpha\iota\alpha$ fehlenden ι subscriptum, das schwerlich früher als im ersten Jahrhundert v. Chr. unterdrückt werde, nicht über diese Zeit hinausgehen. Der landschaftlich-architektonische Hintergrund, in der national-hellenischen Zeit auf Reliefs sehr selten, seit Alexander häufig (Wormann, *d. Landschaft i. d. Kunst d. alt. Völker*, S. 271), empfiehlt durch seine Einfachheit gleichfalls eine frühere Ansetzung des Denkmals. Selbst bei dem vollständig unrisenen Berge der drei oberen Reihen kann von einem reliefirten Hintergrunde in eigentlichem Sinne noch keine Rede sein, denn sämtliche Figuren heben sich von dem glatten Grunde ab, eine Scheidung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund also, wie sie den römischen Reliefs eignet (Philippi, *röm. Triumphalreliefs*, S. 279 ff.), ist noch nicht vollzogen. Vollends ist die bescheidene Andeutung der Architektur im untersten Streifen durch die einfachen Säulenköpfe und die Cortina so weit von den ausgeführten und mit Details überladenen architektonischen Hintergründen der Bilderkroniken entfernt, dass schon hierdurch die gleichzeitige Entstehung beider im höchsten Grade unwahrscheinlich, wenn nicht ganz undenkbar wird. Somit erscheint es unabwieslich, die Apotheose Homer's mindestens in den Anfang des ersten vorchristlichen Jahrhunderts hinaufzurücken.

die grosse Kithara, die kleinere Lyra, die jetzt gewöhnlich als Schildkrötenlyra gebildet wird, und die Flöten. Das Diptychon und die Rolle, die in früheren Darstellungen den Text der Gesänge enthalten, werden zu Schreibmaterialien, und die Musen erhalten den Stilus, in ganz späten Werken selbst das Dintenfass dazu. Die Muse der Tragödie wird mit hohen Kothurnen und dem Schwerte, die der Komödie mit dem Tympanon und ganz spät sogar mit dem eng anliegenden zottigen Gewande der römischen Komöden versehen. Auch die für die späteren Schauspiele so wichtige Pantomime geht nicht leer aus: wir besitzen unter den durch Attribute nicht ausgezeichneten Musen mehr als eine, die dem Epigramm auf ein Bild der Polyhymnia (Jacobs, *Anthol. gr.* III p. 220)

στῆν, φέγγυαίνῃ, παλάμῃ, θελήσσοι, καλῶν,
 μέλασι φρονήσσαν ἀπαγγέλλουσα ποικίλῃ²¹⁾

vollkommen entspricht.

Die Parallele zwischen beiden Perioden zieht sich leicht: die ideale Auffassung, in der die ältere die helikonischen Göttinnen gebildet hatte, weicht in der jüngeren zuerst einem gelehrten Schematismus und dieser erstarrt zuletzt in plattem Realismus. Ebenso leicht ergibt sich der Zeitpunkt, in welchem diese Umbildung vor sich gegangen sein muss. Die Aufnahme einer Vertreterin der Tragödie und Komödie in den Musenchor setzt eine lange Übung dieser Dichtgattungen voraus, ebenso wie die Muse mit Globus und Radius erst nach vollendeter Ausbildung der Sternkunde zu einer Wissenschaft in diesen Kreis eingetreten sein kann. Letzteres aber geschah nach den vorbereitenden Untersuchungen eines Plato, Meton und Eudoxos erst durch die alexandrinischen Astronomen, also an der Sammelstätte jener gelehrten Bildung, die allmählig nter den Gesamtbegriff der *μουσική* fiel. Hier sind aus den Begleiterinnen Apoll's, die in schattigen Waldthälern ihre Reigentänze aufführen und das Murmeln der Quellen mit ihrem Gesange begleiten, Lehrerinnen geworden, die in staubigen Bibliotheken und Hörsälen dem Schüler die verschiedenen Gattungen der Poesie auseinandersetzen oder auf dem Observatorium dem Astronomen die Bahnen der Himmelskörper weisen. Es ist also die Epoche Alexanders des Grossen, die wir auch in der Geschichte der Musendarstellungen als Wendepunkt anerkennen müssen.

Kehren wir nach diesen flüchtigen Andeutungen zu unsrer Basis zurück, so ist ohne weiteres klar, dass sie mit ihrer Gruppierung der Musen nach den drei Dichtungsarten der Lyrik, Epik und Dramatik der jüngeren Periode angehört. Aber sie nimmt hier einen besonderen Platz ein. Das Fehlen der Muse mit dem Globus und die noch nicht vollzogene Trennung zwischen Tragödie und Komödie, welche beide durch die eine Figur mit der Maske repräsentirt werden, unterscheidet sie ganz wesentlich von den übrigen Darstellungen dieser Periode und würde sie, bei der Beschränkung auf rein musische Künste, die ihre neun Musen vertreten, den Darstellungen der Vasenbilder an die Seite setzen, wenn nicht eben die Muse des Drama's auf eine spätere Epoche hinweise.

²¹⁾ Ebenso ein Vers der lateinischen Anthologie (Meyer 617):

Signat cuncta manu loquiturque Polyymnia gestu.

Zu einer genaueren Datirung des Werkes fehlen leider die Hilfsmittel. Die starke Beschädigung der Oberfläche und die völlige Zerstörung der Gesichter macht ein sicheres Urtheil über den Stil unmöglich; nur dass der Verfertiger sehr sorgfältig arbeitete, lässt sich aus einzelnen Theilen, z. B. der Rückseite der siebenten Figur, entnehmen. Die ruhige Schönheit einiger Gestalten ist zwar nicht sowohl das Verdienst unseres Künstlers, als ein Vorzug der Werke, die er nachbildete: ein Vergleich mit der Tafel des Archelaos aber, der zum Theil die gleichen Vorbilder benutzte, zeigt, wie viel weiter sich dieser von der Einfachheit und Anmuth seiner Vorlagen entfernte. Drei Figuren sind es, die in ganz gleicher Weise auf beiden Werken sich finden: die zweite, die dritte und siebente unsrer Basis, alle drei aber sind auf der Apotheose Homer's nicht zum Vortheile des Eindrucks um vieles bewegter und unruhiger gebildet. Die tanzende Muse, deren Bewegungen auf der Basis mehr angedeutet als ausgeführt sind, springt dort förmlich den Abhang des Berges herunter, den Oberkörper stark geneigt und die Füße weit auseinander gesetzt; die Muse mit der Lyra, die auf der Basis den rechten Arm ganz in das Gewand hüllt, hat ihn dort frei und macht mit der Hand eine staunende Bewegung, indem sie den Kopf, der zwar neu aber sicher richtig ergänzt ist, der Inschrift zuwendet, auf welche die daneben sitzende Muse mit ihren Flöten in augenfälliger Weise hinzeigt; die sinnende Muse endlich, auf der Basis noch in der starken Verstümmelung ein Bild der Sammlung und Ruhe, hat auf der Apotheose diese Eigenschaften gänzlich eingebüsst: der viel weiter zurückgesetzte rechte Fuss macht ihre Stellung gezwungen und das flatternde Haar — der Kopf ist einer der wenigen, die nicht restaurirt sind — giebt der ganzen Gestalt etwas Unruhiges, das am allerwenigsten zu dieser Muse passt.

So gebührt unsrer Basis in Ansehung der Ausführung sowohl als des Stils unzweifelhaft der Vorrang vor dem Werke des Archelaos, und wenn wir dieses oben (*Ann.* 21) richtig in den Anfang des ersten vorchristlichen Jahrhunderts gesetzt haben, so muss die Basis zum wenigsten dem zweiten angehören. Die Darstellungen würden einer noch früheren Ansetzung nicht entgegenstehen. Auch die Gestaltung der beiden Bäume als laublose Stämme mit seltenen Ast-Ansätzen — nur bei dem letzten scheint die schlichterne Andeutung eines Blattes versucht zu sein — entspricht ganz der Art, wie sie auf plastischen Werken der Blüthezeit, z. B. dem Friesse des Lysikrates-Denkmal's, gebildet sind²⁾. In späteren Reliefs erscheinen die Laubkronen völlig ausgeführt: die Musearkophage der Villa Pacca und Villa Medici, die ich in den *Annali d. J.* 1871 *tar. d'agg.* D E veröffentlicht habe, zeigen den Musechor in einem Hain von deutlich charakterisirten Lorbeer-, Eichen- und Pinienbäumen. Genug, es treffen alle Merkmale zusammen, um der Basis aus Halikarnass nicht blos unter allen Musenreliefs den ersten, sondern auch in der nicht eben grossen Zahl von Werken hellenischer Skulptur einen hervorragenden Platz anzuweisen.

So unverkennbar aber die Basis die Merkmale einer verhältnissmässig frühen Entstehungszeit an sich trägt, so deutlich ist ihr doch auch der Stempel einer Kunstpoche

²⁾ Vgl. Worman, *d. Landschaft in d. Kunst d. a. Völker*, S. 136 ff., 296 ff.

aufgedrückt, die nicht mehr selbständig erfindet, sondern mit dem Vorrathe von Motiven arbeitet, welchen sie aus früherer, schöpferischerer Zeit empfangen hat. Die schönen Gestalten der Museen, die der halikarussische Bildhauer auf die Basis gesetzt hat, sind nicht von ihm geschaffen, sondern lagen ihm in statuarischen Werken vor, welche nach den zahlreichen noch erhaltenen Wiederholungen einzelner zu schliessen, zum Theil in hohem Asehen gestanden haben müssen. Wenn wir unter unserem Statuenvorrath nicht mehr zu allen neun Museen der Basis die Vorlagen besitzen, so wird dadurch die Wahrscheinlichkeit nicht gemindert, dass dieselben doch sammt und sonders Kopien sind. Zu mehreren der ausdrucksvollsten haben wir sie noch, die übrigen aber sind zu wenig charakteristisch, als dass sie als selbständige Schöpfungen angesehen werden könnten.

Von der vielfach nachgebildeten Gestalt der sinuenden Muse ist schon die Rede gewesen. Auch die in so eigenthümlicher Weise eingehüllte dritte Muse mit der kleinen Lyra findet in einer Statue des Museo Chiaramonti²¹⁾ ein bis in alle Einzelheiten entsprechendes Abbild; das Gewandmotiv ohne Attribute ist späterhin vielfach für die sinnende Muse, die sich zu stiller Betrachtung von der Aussenwelt abschliesst, benutzt worden: die inschriftlich bezeugte Mnemosyne des Museo Pio-Clementino²²⁾, bei der es sich gleichfalls findet, bezeichnet den Kreis von Vorstellungen, den diese Gestalt späterhin vertritt. Auch für die andern Figuren der Basis liessen sich Anklänge an statuarische Werke nachweisen. Da indessen hierbei eine so direkte Uebertragung nicht stattgefunden hat, wie bei den eben genannten, so unterlasse ich die Aufzählung derselben und wende mich nur noch zu zwei Gestalten, die nach mehreren Seiten hin interessant sind: der zweiten und der letzten Muse.

Eine tanzende Muse, wie sie hier durch das Vorsetzen des rechten Beines und das Lüften des beim Ausschreiten hinderlichen Gewandes charakterisirt ist, findet sich unter den zahlreichen Musendarstellungen meines Wissens nur noch das eine Mal auf der Apotheose Homer's. Dagegen ist diese Gestalt in einem andern Kreise weiblicher Gottheiten sehr gewöhnlich. Unter den zahlreichen, in allen Grössen auf uns gekommenen Wiederholungen derselben²³⁾ trägt das Exemplar zu Ince-Blundell-Hall auf der Basis die, wie Matz²⁴⁾ angiebt und Michaelis²⁵⁾ bestätigt, unzweifelhaft echte Inschrift *Anchyrrhoe*.

²¹⁾ In dem italienischen Kataloge des Museo Chiaramonti aus dem Jahre 1865 trägt sie die Nummer 16. Sie ist unterlebensgross und gehört zu einer Statuengruppe, die aus dem Garten des Quirinal stammt und der unter den Musenstatuen des Museo Chiaramonti noch die Nummern 14 (mit ergänzten Flöten), 61 (vom Ergänzer wunderlicher Weise mit Flöten und Globus ausgestattet) und 402 angehören. Ob auch die gleichfalls unterlebensgrossen Museen 177 und 245 ursprünglich Glieder dieses Musenvereins sind, ist mir nicht mehr erinnerlich.

²²⁾ *Mus. Pio-Clem.* I 27. Clarac, *M. d. a.* III pl. 497 n. 970.

²³⁾ Stark, *Niebe* S. 286 führt deren elf an, von denen jedoch keine vollständig erhalten ist; die Haltung der Arme lässt sich aus den Ansätzen mit Sicherheit entnehmen.

²⁴⁾ *Archäol. Zeit.* XXXI S. 31.

²⁵⁾ *Archäol. Zeit.* XXXII S. 24.

ein Name, der durch seine Bedeutung und in Verbindung mit der von Pausanias²⁰⁾ berichteten Thatsache, dass in der Arkadischen Megalopolis im Heiligthum der grossen Göttinnen auf einem Opfertisch eine Nymphe gleichen Namens mit einer Hydria²¹⁾ dargestellt war, diese Gestalten dem Kreise der *Nymphen* zuweist. In der That passt ja, wie Matz ausführt, das amuthige Motiv des Gewandlüftens ganz vorzugsweise für ein Mädchen, welches vorsichtig zum Quell herabsteigt, um Wasser zu schöpfen²²⁾, während es bei einer Figur, die sich wie unsre Muse zu ebener Erde befindet, an Natürlichkeit verliert und gezwungen erscheint. Nicht minder gezwungen ist für eine tanzende Muse die Lage des linken Armes. Ganz angemessen erhebt ihn die Nymphe, die auf ihrer Schulter die Hydria trägt, die Muse aber, die nichts zu tragen hat, muss ihn, wie es auf der Basis geschieht, stützen und an einen Baum legen, gewiss nicht zum Vortheil des Eindrucks. Denn eine Tänzerin, die flüchtigen Schrittes davoneilt, bedarf selbst beim Uebergange aus der Ruhe in die Bewegung, den wohl unsere Gestalt ausdrücken soll, einer solchen Stütze nicht: es ist lediglich ein Nothbehelf, wenn der Künstler seine Muse sich stützen lässt, wie um im Gleichgewicht zu bleiben²³⁾. Deshalb glaube ich, dass Matz ganz recht hat, unsere Figur als Nymphe anzusprechen und in ihr die einfache Uebertragung eines beliebten Motivs auf einen andern Kreis von Darstellungen zu sehen; und es scheint mir im höchsten Grade bedenklich, in Statuen dieser Art, ohne die äussere Beglaubigung durch Inschriften oder Attribute, eine Muse zu suchen, wie dies Heydemann²⁴⁾ bei einer Stockholmer Figur thut. Wie aber die Verwendung des gleichen Motivs bei zwei verschiedenen mythologischen Gestalten stets eine gewisse Verwandtschaft beider voraussetzen lässt, so berühren sich auch Nymphen und Musen in ihrem Wesen sowohl, wie im Kultus sehr nahe mit einander. Im Hain und an der Quelle führen Musen und Nymphen ihre Chortänze auf, im Hain und am Wasser stehen ihre Altäre und Heiligthümer; beide singen und verleihen die Gabe des Liedes, beide begeistern und gewähren prophetische Kraft, beide folgen einem Führer, Apoll, der $\mu\omicron\sigma\alpha\tau\gamma\acute{\epsilon}\tau\gamma\epsilon\varsigma$ und $\nu\omicron\mu\phi\gamma\gamma\acute{\epsilon}\tau\gamma\epsilon\varsigma$ ²⁵⁾ zugleich ist. Nichts also konnte dem bildenden Künstler näher liegen, als eine Nymphe im Chore der ihr so nahe verwandten Musen einen Platz anzuweisen. So nahe dies aber auch lag, so ist es doch angezweifelt

²⁰⁾ VIII 31, 4. Nach der formelhaften Ausdrucksweise des Pausanias (*Bull. d. J.* 1871 p. 125) weist das zweimal gebrauchte $\epsilon\pi\alpha\gamma\mu\epsilon\tau\alpha\iota\ \epsilon\iota\ \alpha\iota\tau\acute{\epsilon}\varsigma$ ($\tau\acute{\epsilon}\ \nu\mu\phi\eta\tau\acute{\epsilon}\varsigma$) — $\pi\alpha\sigma\sigma\iota\gamma\epsilon\tau\alpha\ \epsilon\iota\ \epsilon\iota\ \tau\acute{\epsilon}\ \nu\mu\phi\eta\tau\acute{\epsilon}\varsigma$ auf Beliefs hin, die an zwei verschiedenen Seiten, also wohl an den Trägern des Tisches, angebracht waren: auf der einen Seite Pan mit der Syrinx, Apollo mit der Kithara, zwei Horen; auf der andern das Zeuskind von fünf Nymphen umgeben.

²¹⁾ In den Handschriften in $\lambda\gamma\gamma\epsilon\phi\acute{\omicron}$ geschrieben.

²²⁾ Auch die wassertragenden Danaiden pflegen mit der einen Hand das Gewand über dem Knie zu fassen. Vgl. Jahn, *Ber. d. sächs. G. d. W.* 1869, Taf. II.

²³⁾ Auf der Tafel des Archelous ist die obere rechte Ecke abgebrochen, daher nicht zu ersehen, wie sich hier der Künstler mit dem linken Arm abgefunden hat.

²⁴⁾ *Arch. Anz.* 1865 S. 151*.

²⁵⁾ Vgl. das Relief des Apollo $\nu\omicron\mu\phi\gamma\gamma\acute{\epsilon}\tau\gamma\epsilon\varsigma$ mit acht Nymphen und Chariten in der *Arch. Zeit.* 1867, Taf. CCXVII.

worden²¹⁾ und es ist immerhin erwünscht, dass der tanzenden Muse auf der Tafel des Archelaos in unserm Relief ein zweites unanfechtbares Beispiel an die Seite tritt, welches beweist, wie die nahen Beziehungen zwischen Musen und Nymphen auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck gekommen sind²²⁾.

Die letzte Figur der Reihe weist auf ein Vorbild zurück, welches in unserm Denkmälervorrath bisher nur durch die vier ganz eigengearteten Musenstatuen vertreten war, die ihres ersten Eindrucks und schlichten Stiles wegen sehr lange als Werke griechischen Meissels galten und von Kunstforschern und Künstlern einer noch gar nicht lang vergangenen Zeit den Skulpturen des Parthenon unbedenklich an die Seite gestellt wurden²³⁾. Erst die nüchterne Würdigung neuerer Archäologen hat ihnen den richtigen Platz in der Kunstgeschichte angewiesen und in ihnen Werke erkannt, welche dem Stil wie der Zeit

²¹⁾ Wir halten diese unmittelbare Uebertragung eines das Wasserleben bezeichnenden *Nymphemotivs auf Musen für sehr unwahrscheinlich*. Stark, *Niobe*, S. 288. In der tanzenden Muse der Apotheose sieht Stark eine *Muse des bakchischen Lebens*, eine Auffassung, die gegenüber der Thatsache, dass in keiner einzigen Figur des Reliefs, auch in dieser Muse nicht, irgend welche Hindeutung auf bakchisches Leben sich findet, schwerlich bestehen kann. Hätte der Künstler dies gewollt, so würde er es gewiss in einem bakchischen Attribut oder durch die Art der Bekrönung ausgesprochen haben. Aber er konnte es gar nicht wollen, denn dem literarischen Kreise seiner Musen und allegorischen Gestalten lag nichts ferner, als bakchische Begeisterung.

²²⁾ Am entschiedensten hat sich Deiters, *die Verehrung der Musen bei den Griechen*, S. 12 ff. gegen die Gleichsetzung von Nymphen und Musen ausgesprochen. Was er dagegen vorbringt ist wohlwogen und scharfsinnig, betrifft aber meist nur untergeordnete Punkte, die die Thatsache selbst nicht unstossen können, dass im Wesen und Kultus beider Gottheiten so enge Beziehungen obwalten, dass die Annahme einer ursprünglichen Identität und damit die Zurückführung auch der Musen auf Personifikationen von Naturkräften nicht abzusehen ist. Wenn Deiters zum Beweise dafür, dass *göttliche Gestalten als Darstellungen menschlicher Kräfte ohne irgend welche Anknüpfung an die Natur von der Phantasie der Dichter gebildet worden seien*, die Erinyen anführt, so hat grade für diese neuerdings Dilthey in dem ausserordentlich lehrreichen Aufsatz über eine Calenische Schale mit dem Tode des Pentheus (*Arch. Zeit.* 1873 S. 82 ff.) dargethan, dass sie keine Phantasiegebilde der Dichter sind, sondern schon in uralten Kultusformen als *Jägerinnen* angerufen wurden, aus welcher Auffassung sich dann ihre Gestaltung sowohl in der Tragödie, als in der bildenden Kunst entwickelte. Die Verschiedenheit der Kleidung, auf die Deiters S. 17 Anm. 4 aufmerksam macht, — stets volle Bekleidung bei den Musen, theilweise oder gänzliche Entblösung des Körpers bei den Nymphen — spricht gleichfalls nicht gegen eine ursprüngliche Identität beider. Auch die Nymphen wurden nicht blos in der älteren Zeit, wo die griechische Kunst nackte Frauen überhaupt nicht bildete, bekleidet dargestellt, selbst späterhin noch war, wie die Anchirrhoe-Statuen zeigen, Entblösung des Körpers bei Nymphenbildern durchaus nicht unerlässlich.

²³⁾ Zuerst im Zusammenhange zwar gelehrt, doch wenig überzeugend besprochen von Guédonoff, *Annali d. J.* 1852 p. 42 ff.; abgebildet ebendasselbst. *tav. d'ogg. A* his *D*. Die beiden A und B stehen im *Museo archeologico della Marciana* zu Venedig. C befindet sich im *Museo imperiale* zu Petersburg (dorthin aus Venedig gebracht, denn Moschini, *Guida di Venezia* I 640 sah sie in Venedig). D in Mantua (Herkunft unbekannt). A ist ausser in den *Annali* publizirt bei Clarac, *M. d. s.* III pl. 510 n. 1032, Müller-Wieseler, *D. u. K.* II, 57 n. 731, Valentinielli, *Marini scolpiti del mus. arch. della Marciana* (Prato 1866) *tav. VI. B* bei Zanetti, *delle antiche statue di Venezia* II n. 25, Clarac III pl. 425 n. 760, Valentinielli, *tav. V. D* bei Lahn, *Museo della reale accad. di Mantova* II *tav. XLII* (sehr ungenau), Clarac III pl. 506h n. 1054h, Müller-Wieseler, II, 157 n. 730. Thiersch, der nur A und B kennt, weist sie *Reisen*, I. p. 243 der Epoche unmittelbar vor Phidias zu, ebenso Canova in seinem Gutachten über A. Hirt, *Jahrb. f. wissenschaftl. Kritik* 1827 p. 46f. vergleicht sie dem Stil und der Arbeit nach mit den Karyatiden des Erechtheion. Guédonoff setzt A in die Zeit vor Phidias; über B enthält er sich, da der Kopf nicht zugehört, des Urtheils; C gilt ihm als ein Werk oder eine Kopie aus der Schule des Phidias, D für eine gleichzeitige Nachbildung von C.

nach von der bekannten Karyatide des Braccio nuovo nicht allzuweit abliegen können²⁹⁾. Wie bei dieser und ihren Vorbildern, den Karyatiden des Erechtheions, die ruhige Stellung und die säulenartige Anordnung des Gewandes dadurch bedingt ist, dass sie sich den mathematischen Linien eines architektonischen Organismus unterordnen mussten, so hat man auch die eigenthümlich befangene Haltung jener Musenstatuen aus ihrer Bestimmung als architektonische Glieder hergeleitet und ist allgemein zu dem Ergebnis gekommen, dass auch sie Gebäkträgerinnen gewesen seien. Diese Annahme hat schliesslich sogar dahin geführt, dass man sie ungeachtet der Maske, welche die eine, und des Diptychons, welches die andere hält, ans der Zahl der Musenstatuen überhaupt gestrichen und in ihnen so wenig, wie in Karyatiden und Kanephoren, mythologische Gestalten sehen zu müssen geglaubt hat³⁰⁾. Um letztere Ansicht zu widerlegen, hätte es der unzweifelhaften Muse unsrer Basis nicht bedurft: lebensgrosse Marmorstatuen, deren Köpfe vollkommen ideal gebildet und deren Attribute zweifellos musische sind, müssen wir so lange als Musen betrachten, bis nachgewiesen ist, dass ein alter Künstler oder Beschauer sich unter so bestimmt charakterisirten Gestalten etwas anderes hat vorstellen können. Aber auch die Meinung, dass diese Statuen Karyatiden seien, ist gerechten Bedenken unterworfen. Mag man auch als unwesentlich ansehen, dass bei den Musenstatuen der Eindruck des Eindruck des Säulenartigen, der bei den Karyatiden durch die Cannelüren des Gewandes hervorgebracht wird, dadurch stark beeinträchtigt ist, dass sie über dem Chiton noch einen weiten, doppelt gelegten Mantel tragen, so ist doch der Unterschied in der Stellung der Figuren zu bedeutend, um für beide dieselbe Bestimmung anzunehmen. Die Karyatiden stehen fest auf einem Bein und setzen das andere so weit vor als nöthig ist, dem Körper, der das schwerlastende Gebäk tragen soll, die grösstmögliche Widerstandsfähigkeit zu geben. Anders die Musen. Mit fast geschlossenen Beinen stehen sie da, ohne das eine auch nur um einen Zoll vor das andere zu setzen, eine Stellung, die gewiss nicht dazu angethan ist, grosse Lasten dauernd auszuhalten. Dazu kommt, dass bei keiner einzigen oben auf dem Kopfe³¹⁾ sich irgend welche Spur eines Torus findet, der für Karyatiden doch unerlässlich wäre. Die Köpfe sind, wie die ganze Rückseite der Figuren, mit dem Spitzhammer nur oberflächlich glatt gehauen, waren also zwar darauf berechnet, nicht gesehen zu werden, aber nicht darauf, als Lager zu dienen. Davon müsste sich in Löchern oder Rrücken eine Spur erhalten haben. Endlich weichen die Statuen in den Maassen so sehr von einander ab, dass sie, worauf doch sonst alle Anzeichen hinweisen,

²⁹⁾ Stephani zu Köhlers *gez. Schriften* III p. 320: *Die venezianischen Musen mögen nach Originalen, welche der Zeit des Phidias noch vorausgegangen sein können, gearbeitet sein, sind aber diese Originale nicht selbst, sondern erst in guter römischer Zeit nach jenen Originalen gemacht, wie etwa die Karyatide des Diogenes.* Auch Bemdorf, *Arch. Zeit.* 1866 p. 230 hält sie für *Reproduktionen eines alten griechischen Typus aus guter römischer Zeit.*

³⁰⁾ Oberg, *Musarum typi mon. vet. expressi* p. 16 sq.

³¹⁾ Der Kopf von C und D war nie vom Rumpfe getrennt und ist oben völlig unversehrt; der von A ist zwar aufgesetzt, doch scheint er zugehörig; der von B ist aus hellerem Marmor und erst vermittelst eines Zwischenstückes dem Rumpfe angepasst.

nicht ein und derselben Baulichkeit angehören könnten, falls sie Karyatiden wären. Die eine der Venezianischen (B) ist um nicht weniger als 0,28 m. höher als die andere⁴¹⁾.

Nach alledem wird man die Benennung als Karyatiden aufgeben müssen. Unzweifelhaft aber sind diese Statuen Glieder einer prächtigen architektonischen Dekoration, sei es dass sie für Nischen bestimmt waren, sei es dass sie vor Bogenthüren standen und sich, ähnlich den römischen Viktorien, die erhobenen Hände gaben⁴²⁾. Bei dem gänzlichen Mangel aller zuverlässigen Angaben über das Bauwerk, dem sie entstammen⁴³⁾, und den Platz, den sie einnahmen, wird man bei Bestimmung ihres ursprünglichen Zweckes über blosse Vermuthungen nicht hinauskommen. Auch die Figur unsrer Basis giebt nur einen ungefähren Anhalt für das Motiv des erhobenen Armes; denn bei den Statuen einen Baum oder etwas Ähnliches als Stütze vorauszusetzen, ist schon an sich misslich und wird durch die Beschaffenheit der bei A B und D antiken Basen sehr unwahrscheinlich gemacht. Dieselben sind so klein, dass für jede Stütze ein besonderes Postament angenommen werden müsste, so dass nur der Ausweg übrig bliebe, sich zwei und zwei um eine gemeinsame Stütze gruppiert zu denken, an die sie sich wie Wappenfiguren, die eine mit dem linken, die andere mit dem rechten Arm, gelehnt hätten.

Um über diese Statuen auf alte griechische Vorbilder zurückzuführen, dazu scheinen mir ihre stilistischen Eigenthümlichkeiten nicht auszureichen. Von Archaismus ist, die Locken vielleicht ausgenommen, bei ihnen keine Spur wahrzunehmen; die Befangenheit der Stellung und die Strenge der Gewandung ist aus ihrer architektonischen Bestimmung, nicht aus der Beschaffenheit des nachgebildeten Originals zu erklären. Zu solcher Gebundenheit der Form vermag der Zwang der Architektur auch die formvollendete

⁴¹⁾ Ueberhaupt ist B weit schlanker als A, wie folgende Maasse zeigen, die ich von den Originalen nahm: Entfernung der Brustwarzen bei B 0,28, bei A 0,31; Breite des Chitons unten bei B 0,43, bei A 0,48; Entfernung vom Scheitelpunkt der Haare auf der Stirn bis zur Linie, welche die beiden Brustwarzen verbindet, bei B 0,44, bei A 0,41; von der Kehle bis zum oberen Gewandsaum bei B 0,14, bei A 0,11. Der grösseren Schlankheit entspricht die grössere Freiheit der Ausführung. Die Falten bei A sind gradliniger, grösser und tiefer, bei B zahlreicher und bewegter. Gewiss führen beide Statuen von verschiedenen Bildhauern her, die für dasselbe Gebäude nach gleichen Vorlagen arbeiteten.

⁴²⁾ Die erhobenen Arme, bei A der linke, bei den übrigen dreien der rechte, sind alle bis auf geringe Stümpfe verloren; sie waren vermuthlich aus besonderen Stücken gearbeitet, sicher bei D, wie der glatte Schnitt und zwei Zapfenlöcher beweisen.

⁴³⁾ Die Angabe bei Müller, *Hdbch.* § 393 Anm. 1: *Alterthümliche Museen aus Athen in Venedig*, beruht lediglich auf Thiersch, welcher *Reisen* I S. 244 folgendermassen argumentirt: *Woher kommen diese Bildsäulen? Offenbar aus einem griechischen Theater; aus dem athenischen? vielleicht; von der Skene desselben? nicht unwahrscheinlich.* So kommt er, Frage an Frage und Vermuthung an Vermuthung reichend, endlich auf Morosini, als Ränber dieser Statuen, und verliert in der sicheren Ueberzeugung, griechische Werke vor sich zu haben, schliesslich so sehr jedes Bewusstsein von dem schwanken Boden seiner Beweisführung, dass er Epochen S. 135 Anm. einfach sagt: *wie ich im ersten Theil meiner Reise nachgewiesen habe, sind die Museen durch die Venezianer unter Morosini aus Athen eingeführt worden.* Lange vor Morosini aber, nämlich vor 1587, wurde, wie Beudorf a. a. O. nachweist, B, die einzige, deren Auffindungsort bekannt ist, in Ossevo bei Venedig gefunden (Valentinelli p. 29) und D schon an dem 1571 errichteten Denkmal Peter Strozzi's in S. Andrea zu Mantua nachgebildet. Woher Burckhardt, *Civione** S. 460 die Angabe hat, dass die Venezianischen Museen vom Theater zu Pola stammen, weiss ich nicht.

Schöpfung zu bringen. Ein Rückschluss also auf altgriechische Musestatuen, etwa auf die des Ageladas, wie er gemacht worden ist, muss als verfehlt bezeichnet werden; wenigstens müsste man dann, und damit wäre der erhoffte Gewinn wieder aufgehoben, auch eine völlige Umbildung der Attribute durch den römischen Künstler annehmen, denn die Maske als Attribut einer Muse aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. ist nach unsrer obigen Auseinandersetzung weder nachzuweisen, noch auch nur denkbar⁴¹⁾. Die mit diesen Statuen bis auf unwesentliche Einzelheiten übereinstimmende Figur unsrer Basis⁴²⁾ lässt das gemeinsame Vorbild in einer viel späteren Epoche suchen, denn es ist kein Grund anzunehmen, dass dasselbe in einer wesentlich früheren Zeit als die übrigen hier nachgebildeten Statuen entstanden sei, und für diese ist wohl die jüngere attische Schule die äusserste Grenze⁴³⁾.

⁴¹⁾ Für seine Behauptung, dass die Maske schon zu Phidias Zeit das charakteristische Symbol der tragischen Muse war, musste Guédonoff (a. a. O. S. 79) den Beweis schuldig bleiben.

⁴²⁾ Der Mantel ist über den gesenkten, nicht wie bei den Statuen über dem erhobenen Arm gestellt und hat keinen Ueberschlag.

⁴³⁾ Der mir zugemessene Raum gestattet nicht, die beim Beginn der Arbeit gehegte Absicht auszuführen und mich in einem besonderen Abschnitte deswegen zu rechtfertigen, dass ich auf die Anwendung der ebenso geläufigen wie bequemen hesiodischen *Musennamen* ganz verzichtet habe. Deshalb bemerke ich hier nur soviel, dass eine Prüfung der inschriftlich beglaubigten Musendarstellungen in Uebereinstimmung mit den litterarischen Zeugnissen die Anwendung bestimmter Namen auf die einzelnen Museen, wie der Melpomene auf die Muse der Tragödie, der Thalia auf die der Komödie u. s. w. nicht zulässt, da zu keiner Zeit diese Namen eine so individuelle Bedeutung gehabt haben, wie man sie ihnen beizulegen sich gewöhnt hat.

Für die beigegebene, die Schönheit des Originals nicht entfernt erreichende Abbildung bittet der Verfasser um die Nachsicht der Leser. Der Photograph, nach dessen Urtheil die Originalzeichnung zur heliographischen Vervielfältigung durchaus geeignet war, zögerte mit Herstellung eines Probeabdruckes so lange, bis es zu spät war, die für den Lichtdruck etwas zu blasse Zeichnung stechen zu lassen.



JAHRESBERICHT.

Die Gesellschaft hatte im Jahre 1876 den Tod zweier Mitglieder zu beklagen, der Herren Erbkam und Gruppe. Verzogen sind Herr Eyssenhardt nach Hamburg, Herr von Wilamowitz-Möllendorff nach Greifswald, Herr Seek nach Italien. Die Herren Bötticher und von Sallet sind ausgeschieden, wieder eingetreten die früheren Mitglieder Herren Lüders und Ribbeck. Aufgenommen wurden die Herren Dorn, Ende, Jordan, Kiessling, Kaibel, Regely, von Alten, Müller, Förster, Gilli, Rehbein, Droysen und Robert. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden Mitgliedern: Adler (Schriftführer), von Alten, Ascherson, Badstübner, von Bamberg, Bardt, Belger, Bode, Bormann, Brose, Bruns, Büchschenschütz, von Bunsen, Curtius (Vorsitzender), Dielitz, Dobbert, Dohme, Dorn, J. G. Droysen, J. Droysen, Eichler, Ende, Engelmann, Fischer, B. Förster, F. Förster, Fränkel, Gilli, Göppert, Greiff, Grimm, Häcker, Hehn, Hercher, Hertz, Hinschius, Holländer, Hübner, von Jasmund, Jacobsthal, Jordan, Kaibel, Kiessling, Kirchhoff, Krüger, Lepsius, Lessing, Lüders, Manger, Marelle, Erbprinz von Sachsen-Meiningen, C. Meyer, J. Meyer, Mommsen, Müllenhoff, Müller, von Radowitz, Regely, Rehbein, Rhangabé, Ribbeck, Robert, Rose, Lord Russel, Schaper, Schöne (Schriftführer), Schottmüller, Schubring (Archivar und Schatzmeister), Stephan, Strack, Trendelenburg, Treu, Vahlen, Wattenbach, Wiedemann, Wittich, Wolff, Zitelmann.

Pennsylvania University Library



32101 068590106

Langenscheidtsche Buch-Druckerei, Berlin, Mäcker-Strasse 133.