

Die Leierspielerin auf heidnischen und christlichen Sarkophagen.

Von Johannes Quasten.

Im Verhältnis zu der großen Zahl altchristlicher Sarkophage, die uns erhalten geblieben ist, erscheinen die wenigen Exemplare mit der Darstellung einer Leierspielerin leicht unbedeutend. Doch steht die geringe Zahl der Denkmäler in umgekehrtem Verhältnis zu der Mannigfaltigkeit der Deutungen, die sie erfahren haben, von denen die eine noch weniger begründet erscheint als die andere. Im folgenden soll der Versuch einer Deutung gemacht werden, die Rücksicht nimmt auf den Totenkult und die Jenseitsvorstellungen der Antike.

Der Palazzo Corsini in Rom besitzt einen Riefelsarkophag, der im Jahre 1732 im Coemeterium S. Urbano der Callist-Katakombe gefunden wurde⁽¹⁾ und durch den Fundort sowie die Figur des Guten Hirten in der zitronenblattartigen Mandorla als christlich erwiesen sein dürfte⁽²⁾. Das linke Relief der Sarkophag-Vorderseite zeigt eine sitzende junge Frau, die in der Linken eine Lyra und in der Rechten ein Plektrum hält, mit dem sie die Saiten des Instrumentes berührt. Sie ist bekleidet mit dem Chiton, der ihre rechte Schulter freiläßt. Hinter ihr sind drei jugendliche Frauengestalten sichtbar, von denen die rechts stehende der sitzenden die Lyra hinhält, während sie ihr mit den Fingern der linken Hand das Greifen der Saiten zu erklären scheint. Die linke der drei Frauen legt ihre rechte Hand auf die Schulter der sitzenden. Das Gegenstück zu dieser Szene bildet auf dem rechten Felde der Sarkophag-Vorderseite ein auf einem Polsterschemel sitzender Mann, der die

1) Vgl. A. M. Lupi, *Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severae Martyris epitaphium* (Panormi 1734) 57 Anmerkung 1.

2) Vgl. dazu unsere Tafel I.

Toga contabulata⁽³⁾ trägt und in der Linken die geöffnete, aber zusammengefaltete Rolle hält, während er die Rechte wie zum Redegestus erhebt. Hinter ihm stehen den drei Frauengestalten der linken Szene entsprechend drei Männer, deren Köpfe Porträtzüge aufweisen. Im Gegensatz zu den links dargestellten Frauengestalten weisen ihre Gesichtszüge auf ein fortgeschrittenes Lebensalter hin.

S. d'Agincourt⁽⁴⁾ sah in der rechten Szene einen Dichter mit drei Zuhörern abgebildet, der mit dem Vortrag seiner Werke beschäftigt sei. Einen anderen Weg schlug F. Münter⁽⁵⁾ ein. Er erinnerte zur Deutung der dargestellten Szenen an Tertullian⁽⁶⁾, der ein Ideal der christlichen Ehe darin sieht, daß die Eheleute in edlem Wettstreit miteinander, Gott Psalmen und Hymnen singen. Zur Deutung der Schriftrolle in der Hand des Mannes verwies er auf Eusebius von Caesarea⁽⁷⁾, der die frühzeitige Aufzeichnung der christlichen Hymnen berichtet. Gegen diese Erklärung wandte sich bereits F. X. Kraus⁽⁸⁾, dem diese Deutung auf eine christliche Hausandachtsszene zu spitzfindig erschien und nur „eine dem täglichen häuslichen Leben entnommene Szene“ wiedergegeben sah. Nach R. Garrucci⁽⁹⁾ stellen die Szenen dagegen eine Verkörperung der Künste dar, wie sie im vornehmen römischen Hause gepflegt wurden, der Rhetorik, Philosophie, Poesie und Musik, und sollen die hohe Bildung der Verstorbenen, die in der linken Szene mit der sitzenden Leierspielerin dargestellt sei, andeuten. H. Dütschke⁽¹⁰⁾ vertrat dagegen die Ansicht, daß es sich nicht um die Wiedergabe einer aus dem Leben gegriffenen Szene handle, sondern um die Darstellung der seligen Freuden des Jenseits, denen sich die Verstorbene hingebe.

3) Über ihre Entwicklung vgl. J. Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario = L'Arte I (1898) 7.

4) S. d'Agincourt, Storia dell'arte col mezzo dei monumenti (Prato 1825) III 118.

5) F. Münter, Sinnbild und Kunstvorstellung der alten Christen (Altona 1825) I 84.

6) Tertullian, Ad uxorem II 9 (I 697 Oehler): Sonant inter duos (coniuges) psalmi et hymni, et mutuo provocant, quis melius De suo cantet.

7) Eusebius, Kirchengeschichte V 28, 5 (GCS Euseb. II 500. 24. Mommsen): ψαλμοὶ δὲ ἑσοὶ καὶ ᾠδαὶ ἀδελφῶν ἀπ' ἀρχῆς ὑπὸ πιστῶν γραφεῖσθαι τὸν λόγον τοῦ θεοῦ τὸν χριστὸν ὑμνοῦσιν θεολογοῦντες.

8) F. X. Kraus, Realencyklopädie der christlichen Altertümer II 292.

9) R. Garrucci, Storia dell'arte cristiana V (Prato 1879) S. 7 zu Tavola CCXCVI 4.

10) H. Dütschke, Ravennatische Studien (Leipzig 1909) 188.

Ähnlich umstritten in der Deutung ist ein Sarkophag des Lateranmuseums, der dem dritten Jahrhundert zuzuweisen sein dürfte⁽¹¹⁾. Das Mittelstück des Sarkophags bildet eine eingerahmte Fläche mit dem Porträt der Toten, einer älteren Frau, die das Gesicht etwas nach links gewendet, in der Linken eine geschlossene Schriftrolle hält, auf die sie die Finger der rechten Hand legt. Die glatte, ungescheitelte Haartracht, die das Haar in dichten Enden hinter den Ohren herabfallen läßt, ist etwa die der Julia Domna-Zeit. Rechts und links von der Porträttafel folgen geflügelte Eroten mit Fruchtkörben. Daran schließt sich auf jeder Seite ein Hirte. Der linke, ebenso wie der rechte zwischen zwei Pinien stehend, ist unbärtig und jugendlich. Er stützt sich auf seinen Hirtenstab. Zu seinen Füßen sitzt ein Hund, der zu ihm aufschaut. Der rechte Hirte ist dagegen bärtig. Das Gesicht nach links gewendet, trägt er auf seinen Schultern ein Lamm, während zu seinen Füßen links eine Ziege und rechts ein Widder sichtbar sind. C. M. Kaufmann⁽¹²⁾ vermutet in ihm den heiligen Hirten. Den Abschluß bilden auf beiden Seiten zwei musizierende Frauengestalten. Die rechte erscheint jugendlicher als die linke. Sie trägt das Haar in Flechten um den Kopf gebunden und ist mit dem Ärmelchiton bekleidet, der Hals und rechte Schulter freiläßt. Sie sitzt auf einem Korbsessel mit hoher Lehne und spielt ein Musikinstrument mit langem Griffbrett, dessen vier Saiten oben und unten an knopfartigen Wirbeln befestigt sind. Die Frau am linken Ende gleicht in der Haartracht der Mittelfigur. Sie sitzt auf einem Faldistorium und trägt die gleiche Gewandung wie die Figur rechts. In der Linken hält sie eine Lyra mit starkem Resonanzboden und in der Rechten einen plumpen Schlägel. Was bedeuten hier die beiden musizierenden Frauen? O. Marucchi⁽¹³⁾ hält sie für Musen, ohne eine weitere Begründung zu geben. C. M. Kaufmann⁽¹⁴⁾ nennt sie kurzerhand Füllfiguren und erspart sich den Versuch einer Deutung.

11) Vgl. J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans (Leipzig 1890) 74 Nr. 128. Abbildung auf unserer Tafel II.

12) C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie 3 (Paderborn 1922) 493 zu Abbildung 243, 3.

13) O. Marucchi, I Monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense (Milano 1910) 16 zu Tav. XIX 5.

14) C. M. Kaufmann, a. a. O. 253 und 493.

O. Wulff⁽¹⁵⁾ denkt bei den Frauengestalten mit der Kithara auf christlichen Sarkophagen an eine Verkörperung der Psalmodie.

Was zunächst den Sarkophag des Palazzo Corsini angeht, so steht die Deutung, die F. Münter ihm gab, allerdings im Einklang mit Texten, die aus den Kirchenvätern beigebracht werden können. Er hätte sich nicht nur auf Tertullian beschränken brauchen. Klemens von Alexandrien macht bei seiner Verurteilung aller heidnischen Instrumentalmusik gerade zugunsten des hier dargestellten Instrumentes eine Ausnahme, wenn er für die christliche Hausandacht ausdrücklich bemerkt: „Wenn du aber zur Zither oder Lyra singen und psallieren willst, so trifft dich kein Tadel. Du ahmst (nämlich dann) dem gerechten König der Hebräer (David) nach, der Gott wohlgefällig war“⁽¹⁶⁾. Daß sich Lyra und Zither auch in späterer Zeit noch dieser Ausnahmestellung erfreute, geht aus einem Hymnus des Synesius von Cyrene hervor, in dem er sich rühmt, als erster ein Lied auf Christus mit Kitharabegleitung verfaßt und komponiert zu haben⁽¹⁷⁾. Der Rigorismus christlicher Prediger kann hier nicht geltend gemacht werden, denn die wirklichen Lebensgewohnheiten sind immer freier gewesen, als die Strenge der Prediger vermuten läßt. Trotzdem ist die Deutung F. Münters unhaltbar. Da ähnliche Szenen wie die des Sarkophages auf heidnischen Sarkophagen gang und gäbe sind, so muß zu einer Erklärung, die den Anspruch macht, wissenschaftlich ernst genommen zu werden, zunächst einmal die Bedeutung der dargestellten Szene auf heidnischen Monumenten in Betracht gezogen werden. So hat F. Matz⁽¹⁸⁾ richtig gesehen, daß es sich bei

15) O. Wulff, Ein Rückblick auf die Entwicklung der altchristlichen Kunst = Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 2 (1921) 116 Anm. 3. Vgl. dazu F. J. Dölger, IXΘYC II (Münster 1922) 409 Anm. 7.

16) Klemens von Alexandrien, Paedagog II 4 (GCS Clem. A. I 183 Z. 3 Stählin): *κἄν πρὸς κιθάραν ἐθειλήσης ἢ λύραν ἄδειν τε καὶ ψάλλειν, μῶμος οὐκ ἔσται, Ἐβραῖον μιμήσει δίκαιον βασιλέα εὐχάριστον τῷ θεῷ.*

17) Synesius von Cyrene, *Hymni* VII 1 (PG 66, 1612): *Πρῶτος νόμον εὐρόμαν Ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε, Γόνε κύδιμε Παρθένου Ἰησοῦ Σολυμήτε, Νεοπηγέσιν ἀρμογαῖς Κρέξαι κιθάρας μίτους.* VIII 1 (PG 66, 1612): *Ἵπὸ Δώριον ἀρμογὰν Ἐλεφαντοδῶτων μίτων λύρας Στάσω λιγυρὰν ὅπα Ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε, Γόνε Κύδιμε Παρθένου.*

Weiteres vgl. bei J. Quasten, Musik und Gesang in den heidnischen Kulturen der Antike und im Christentum der ersten Jahrhunderte = Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen H. 25 (Münster 1929) 104 f.

18) F. Matz - F. v. Duhn, Antike Bildwerke in Rom II (Leipzig 1881) 341 Nr. 3113. Die Deutung wird noch bestärkt bei einem Vergleich unseres Sarkophages mit einem Musensarkophag, der sich heute in der Kathedrale von Palermo befindet.

den drei stehenden Frauengestalten der linken Szene um Musen handelt, kenntlich an dem Federnkopfschmuck, wie er von zahlreichen anderen Musendarstellungen bekannt ist. Mit dieser Feststellung erhebt sich sofort die Frage: Handelt es sich um eine Szene, deren Symbolik — nur um diese kann es sich noch handeln — auf das verfllossene Leben der Verstorbenen oder auf ihr Schicksal nach dem Tode abzielt? Zur Beantwortung der Frage muß auf die Bedeutung der Lyraspielerin auf heidnischen Sarkophagen eingegangen werden. Eine weitverbreitete archäologische Exegese, die heute noch ihre Anhänger besitzt, vertritt S. d'Agincourt mit seiner oben erwähnten Deutung unseres Sarkophages. Sie sieht in der Lyra in der Hand der Frau und in der Schriftrolle in der Hand des Mannes nichts anderes als Zeichen des Bildungs- und Berufsstandes, dem die Verstorbenen angehörten und erklärt demgemäß die mit diesen Attributen abgebildeten Personen für Schauspieler oder Dichter¹⁹⁾. Allein diese Auslegung unterliegt schwersten Bedenken. Zunächst begegnen Schwierigkeiten bei der Durchführung dieser Deutung für die große Zahl derartiger Darstellungen. Man hat mit Recht die Frage aufgeworfen: Wenn die Lyra das Zeichen etwa des Schauspielerinnenberufes der Verstorbenen war, wie erklären sich dann die Kindersarkophage, die ähnliche Darstellungen aufweisen? So besitzt die Galleria dei Candelabri im Vatikan einen Kinder-Sarkophag²⁰⁾, dessen Relief einen auf einem Thron sitzenden Knaben darstellt, dem neun gleichalterige Spielkameraden die musischen Attribute wie Flöte, Zither, Masken. Schreib-

und auf den H. D ü t s c h k e, *Ravennatische Studien* (Leipzig 1909) 187 als Parallele bereits aufmerksam machte, da er viele Vergleichspunkte mit dem Sarkophage des Palazzo Corsini bietet. Abbildung auf unserer Tafel III. Noch mehr Ähnlichkeiten hat meines Erachtens ein Relief-Sarkophag des Palazzo Barberini in Rom aufzuweisen. Siehe unsere Tafel IV. Die Mandorla, die bei dem Sarkophag des Corsini-Palastes mit dem Bilde des Guten Hirten ausgefüllt ist, trägt hier eine Amor- und Psyche-Darstellung. Die beiden Seitenszenen haben dasselbe Motiv zum Gegenstande wie die Darstellungen auf dem Sarkophag des Palazzo Corsini. Links ist eine lyraspielende Frau, rechts (stark beschädigt) ein Mann dargestellt, der aus einer Rolle liest, die ihm von einer weiblichen Person (Muse?) hingehalten wird. Rechts daneben ein bärtiger Mann. Sowohl die Lyraspielerin als der Lesende sind sitzend dargestellt.

19) Dagegen schon F. Wiesler, *Sarcophago con rappresentanza delle muse esistente nella cattedra di Palermo* = *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 33 (1861).

20) Abbildung auf Tafel V.

gerät usw. darbringen. E. Q. Visconti⁽²¹⁾ sah darin eine Andeutung des zukünftigen Berufes des verstorbenen Knaben. Die Deutung befriedigt nicht, denn eine Andeutung des zukünftigen Berufes des verstorbenen Kindes hätte den Schmerz der überlebenden Eltern nur noch vermehren müssen, was mit dem Zwecke der Sepulkralkunst vollkommen in Widerspruch steht. Vollends unsinnig wird eine derartige Erklärung, wenn man die Lyra auf einer so ärmlichen Inschrift abgebildet sieht, wie sie das Lateranmuseum besitzt⁽²²⁾.

Diese Schwierigkeiten legen eine Deutung nahe, die einerseits die erwähnten Härten vermeidet und andererseits dem sepulkralen Sinn der Denkmäler mehr Beachtung schenkt. Eine derartige Lösung ergibt sich bei einer Berücksichtigung der antiken Jenseits-Vorstellungen. Nach griechisch-römischem Glauben, der auf alte Volksanschauungen zurückgeht und durch die Mysterienkulte eifrig gepflegt wurde, ist Musik und Gesang die Hauptbeschäftigung der Seligen in der jenseitigen Welt⁽²³⁾. So schildert Lukian von Samosata bei seiner Fahrt zur Insel der Seligen, wie er schon von weitem Musik vernimmt, die von dem Aufenthaltsort der Seligen herüberklingt: „Mitunter hörte man auch ein gemischtes Getön von Stimmen, aber nicht lärmend, sondern wie es bei einem Gastmahl vorzukommen pflegt, wenn einige die Flöte oder Zither spielen“⁽²⁴⁾. Die Mysterienreligionen nahmen diese Beschäftigung mit Musik und Gesang im Jenseits nur für die Seelen der auf Erden in die Mysterien Eingeweihten in Anspruch. So wurde nach orphischer Lehre, wie Pindar⁽²⁵⁾ schildert, den Seelen der Geweihten dieses Vorrecht nach dem Tode zuteil. Vermittelt wurden aber den Mysterien derartige Anschauungen außer durch die Mysterienlehre vor allem durch den Ritus der Weihen

21) E. Q. Visconti, Il Museo Pio-Clementino IV (Roma 1788) 29: Il pallio filosofico, i Geni che circondano il fanciullo defunto, l'azione in cui vien rappresentato, ci fan pensare ch'egli fosse diretto per la carriera de sofisti, professione orgogliosa, che credea tener l'apice della letteratura, e la cui eloquenza era falsa al pari che la sua filosofia.

22) O. Marucchi, I Monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense (Milano 1910) Tav. XCII 38.

23) Vgl. J. Quasten, a. a. O.

24) Lukian, Vera historia II 5 (II 49 Sommerbrodt): καὶ μὴν καὶ βοῇ σύμμικτος ἤκούετο ἄθρου, οὐ θορυβώδης, ἀλλ' ὅλα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ τῶν μὲν αὐλούντων, τῶν δὲ ἱπαθόντων, ἐνίων δὲ κροτούντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν.

25) Pindar, Fragmentum 129: καὶ τοὶ μὲν ἵπποις γυμνασίοις τε, τοὶ δὲ πεσσοῖς, τοὶ δὲ φορμύγγασσι τίρπονται.

selbst. So sahen beispielsweise die Einweihungsriten in Eleusis einen Gang durch das Jenseits vor, bei dem das Leben und Treiben der Seligen in dieser Weise dargestellt war. In seinem Buche „Über die Seele“ vergleicht Plutarch nämlich an einer Stelle, die uns bei Stobaios erhalten ist, das Sterben mit den großen Weißen: „Dann geht es der Seele wie denen, die in die großen Weißen eingeführt werden. Deshalb spricht man auch auf beiden Seiten vom „Vollenden“ (τελευτᾶν — τελειοθῆαι). Zuerst ein Irren, ein mühseliges Umherlaufen. Wege voll Fährnisse und ohne Ziel in der Finsternis; dann vor dem Ende all' das Furchtbare, Schrecken, Zittern, Schweiß und starres Staunen. Darauf aber erstrahlt ein wunderbares Licht; reine Orte und Auen nehmen ihn auf, wo Stimmen erklingen, Reigen sich drehen, ehrwürdig-heilige Worte und hehre Erscheinungen sich kundtun. Unter ihnen wandelt nunmehr der ganz Vollendete und Geweihte als Freier umher und feiert seine Feste“ (26). Im Lichte solcher Texte gewinnen auch Schilderungen erst Farbe, wie sie Hekataios von Abdera von der idealen Gottesstadt der Hyperboraeer gibt, in der die meisten Einwohner Kitharisten seien, die unaufhörlich mit Saitenspiel und Hymnen Gott und seine Taten preisen (27) oder wenn Hanno von dem Zitherspiel auf der Wunderinsel der Seligen erzählt, das die Unterhaltung der dort versammelten Seelen bilde (28). Ebenso musizieren und singen die seligen Geister, von denen die Seele des Apollonius von Thyana in den Himmel getragen wird (29). Im Elysium des Vergil erklingt der frohe Pän seiner Bewohner (30).

Von besonderer Bedeutung ist es aber für unsere Beweisführung, daß diese weitverbreiteten Anschauungen auch ihren

26) Stobaios, III 52, 49 (1089 Hense).

27) Fragmentum 2 bei Diodor II 47, 2 (I 245 Z. 11 Vogel): καὶ πόλιν μὲν ὑπάρχειν ἱερὰν τοῦ θεοῦ τούτου, τῶν δὲ κατοικοῦντων αὐτὴν τοὺς πλείστους, εἶναι κιθαριστάς, καὶ συνεχῶς ἐν τῇ ναῖ κίθαρίζοντάς ἕμνους λέγειν τῇ μετ' ᾧδῆς, ἀποσεμνύοντάς αὐτοῦ τὰς πράξεις. Vgl. dazu noch A. Dietrich, Nekyia. Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse² (Leipzig-Berlin 1913) 36.

28) Hanno, Peripl. 14: καὶ φωνὴν ἀδῶν ἠκούεμεν κυμβάλων τε καὶ τυμπάνων παταε γον καὶ κραυγῶν μυρίαν.

29) Philostrat, Vita Apollonii Thyan. VIII 30 § 370 (I 342 Z. 20 Kayser): παρελθόντος δὲ ἔσω τὰς μὲν θύρας ξυελθεῖν, ὥσπερ ἐκέκλειντο, βοὴν δὲ ἄσμα ἦν. »στεῖχε γάρ, στεῖχε ἐς οὐρανόν, στεῖχε.«

30) Vergil, Aeneis VI 644 (228 Janell): pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt. 656 (228 Janell): conspicit ecce alios dextra laeva que per herbam vescentis laetumque choro paean canentis.

Niederschlag gefunden haben auf Geräten des Totenkultus⁽³¹⁾. Die Darstellungen der Salbfläschchen, wie sie im griechischen und apulischen Totenkult gebraucht wurden, reden hier eine zu deutliche Sprache. So ist auf der Lekythos Nr. 3262 des Berliner Antiquariums⁽³²⁾ eine Grabstele sichtbar, auf deren Stufe fünf Krüge stehen; oben auf der Stele steht eine große Lyra, daneben eine Cathedra. Rechts von der Grabstele gewahren wir eine Person, die mit der rechten Hand den Gestus der Darbietung macht, während eine zweite von links kommende die Hand nach der Lyra ausstreckt. Die Deutung der rechten Person auf den Überlebenden, der dem Toten opfert, sowie der linken auf den Toten selbst, der die Opfergaben, vor allem die Lyra, in Empfang nimmt, wird bestätigt durch die Darstellungen anderer Lekythen, wie beispielsweise der des Salbfläschchens Nr. 2458 des Berliner Antiquariums⁽³³⁾, wo die Kithara zur Grabsäule hingebraucht wird als Opfergabe für den Toten, und einer Lekythe von Oxford⁽³⁴⁾, auf der eine Frau sitzend dargestellt ist, die in der Hand eine Lyra hält. Läßt schon die sitzende Haltung darauf schließen, daß hier die Tote abgebildet ist⁽³⁵⁾, so weist die Lyra in ihrer Hand in dieselbe Richtung. Die Tote führt kein irdisches Leben mehr, sondern ist schon in Anspruch genommen von den Beschäftigungen einer anderen Welt.

31) Auch die Musikinstrumente als Grabbeigaben gehören hierher. Vgl. z. B. die Überreste des harfenartigen Saiteninstrumentes, die in einem Grabe an der Via Tiburtina in Rom gefunden wurden und heute im Museo di Villa Papa Giulio aufbewahrt werden. Vgl. W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II³ (Leipzig 1913) 217 Anmerkung. Dasselbe Museum besitzt eine Sammlung von Terracotta-Figürchen, die leierspielende oder tympanon-schlagende Frauen darstellen und in Gräbern gefunden wurden. Wie die dem Toten mitgegebenen Musikinstrumente ihm die Teilnahme an der Beschäftigung der Seligen im Jenseits ermöglichen soll, so sind auch diese Terracotta-Figürchen wohl durch derartige Jenseitsvorstellungen zu erklären.

32) Eine Abbildung bietet unsere Tafel VI. Vgl. A. Furtwängler - W. Riezler, Weißgrundige Attische Lekythen (München 1914) I 100 II Tafel 20.

33) Siehe unsere Tafel VII. Vgl. A. Furtwängler, Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium I (Berlin 1885) 686 Nr. 2458. Ähnliche Beispiele 682 Nr. 2450, 687 Nr. 2463.

34) Abbildung bei P. Gardner, Museum Oxoniense. Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean Museum (Oxford 1893) Pl. 20. Doch ist Gardners Deutung der Szene auf Musikunterricht unzutreffend. Vgl. dazu A. Delatte, La musique au tombeau dans l'antiquité: Revue archéologique 21 (1913) 1, 321 Anm. 1. Dort 318 ff. auch weitere Lekythen, die den Toten musizierend auf der Grabstele darstellen.

35) Zum Sitzen der Toten vgl. Th. Klauser, Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike = Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen H. 21 (Münster 1927) 43 ff.

Die drei besprochenen Lekythen zeigen so in ihrer Bemalung die Opferhandlung in ihren verschiedenen Stadien, des Ausgangspunktes (Nr. 2458 Berlin), der Handlung selbst (Nr. 3262 Berlin) und des Endpunktes (Oxford). Die Berücksichtigung dieser verschiedenen Arten Lekythen weist auch die Ansicht, in diesen Darstellungen kämen die Verwandten zum Grabe, um den Toten mit Musik zu erquicken, als unrichtig nach, abgesehen davon, daß die zur Grabstele kommenden Verwandten nirgendwo spielend dargestellt sind. Uns aber ergeben die Abbildungen eine wichtige Bestätigung dafür, daß die Jenseitsschilderungen der antiken Schriftsteller nicht aus der Luft gegriffen sind, sondern dem Volksglauben der Zeit entsprachen. Doch sind diese Vorstellungen nicht griechisches Sondergut. Die apulischen Vasenbilder zeugen von gleichen Jenseitshoffnungen auf römischem Boden. So stellt eine Vase des Museo Civico di Storia ed Arte in Triest⁽³⁶⁾ den Toten im Heroon stehend dar, links von ihm hängt eine mit Bändern geschmückte Lyra. Die Abbildung einer Vase des Nationalmuseums in Neapel⁽³⁷⁾ zeigt eine Tote in ihrem Grabhause. Am Fuße liegt eine Lyra. In das Gebiet der Eschatologie fallen auch die musizierenden Sirenen, die auf Sepulkraldenkmälern dargestellt sind⁽³⁸⁾. Schon G. Weicker⁽³⁹⁾ hat nachgewiesen, daß die musizierende Grab sirene nicht durch einfache Übernahme des für die Darstellung des Odysseusabenteuers geschaffenen Typus erklärt wird. Die zahlreichen musizierenden Sirenen in und auf Gräbern⁽⁴⁰⁾ haben eine tiefere Bedeutung. Sie sind Darstellungen der menschlichen Seelen, die sich an der Musik in der jenseitigen Welt erfreuen. Sie nehmen daher auf den Bemalungen der Lekythen auch dieselbe Stelle ein, die der auf anderen Exemplaren in menschlicher Gestalt abgebildete leierspielende Tote behauptet. So zeigt eine weißgrundige Lekythos des Britischen Museums eine leierspielende Sirene auf dem Grabmal sitzend, belauscht von zwei Männern, die durch ihr Spiel angelockt

36) Vgl. die Abbildung auf unserer Tafel VIII.

37) Vgl. unsere Tafel IX.

38) Ich erinnere hier an den Chor musizierender Sirenen auf dem Grabmal des Metrodor aus Chios im Berliner Antiquarium. Abgebildet bei J. Quasten, Musik und Gesang in den heidnischen Kulturen der Antike und im Christentum der ersten Jahrhunderte = Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen H. 25 (Münster 1929) Tafel 33.

39) G. Weicker, Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst. Eine mythologisch-archäologische Untersuchung (Leipzig 1902) 11.

40) Eine Sirene mit Kithara und Schlägel von einem Dipylongrab im Nationalmuseum Athens bietet unsere Tafel X.

wurden (41). Von diesen Darstellungen geht eine Kette von Kunsttraditionen und religiösen Vorstellungen zu den geflügelten, musizierenden Eroten auf römischen Grabdenkmälern, die das selige Leben und Treiben im Jenseits versinnbildeln sollen, wie sie beispielsweise auf der achteckigen Aschenurne abgebildet sind, die nach der Inschrift von dem Freigelassenen Decimus Lucilius Soter seinem Patrone Lucius Lucilius Felix gestiftet wurde und heute im Kapitolinischen Museum aufbewahrt wird (42).

Kehren wir zum Ausgangspunkt der Untersuchung zurück. Bei so ausgeprägten Jenseitsvorstellungen, wie sie uns Texte und Monumente vermittelten, erscheint die Leierspielerin auf heidnischen Sarkophagen in einem anderen Lichte. Alles deutet daraufhin, daß die Lyra und Kithara als Attribute des Fortlebens nach dem Tode gedacht sind. Die Überlebenden finden ihren Trost darin, die Tote dargestellt zu sehen, wie sie sich den Beschäftigungen einer besseren Welt hingibt, ein Motiv, das dem Zwecke der Sepulkralkunst gerecht wird und die Schwierigkeiten der Deutung vermeidet, die sich der oben angeführten Auffassung entgegenstellen. Denn jetzt erscheint auch das Relief des Kindersarkophags im Vatikanischen Museum verständlich: Die Eltern trösten sich mit dem Gedanken, daß ihr verstorbenes Kind teilnimmt an den Freuden des Jenseits, die durch die musischen Attribute angedeutet werden. Daß es sich bei der Lyraspielerin nicht um eine bloße Allegorie des Jenseits, sondern um die Darstellung der Verstorbenen handelt, wird durch andere Monumente deutlich bewiesen. Ich erinnere nur an den Deckel des Sarkophages mit der kalydonischen Jagd im Konservatorenpalast (43), der die beiden Ehegatten ruhend darstellt, die verstorbene Gattin lautenspielend, ihr zur Seite der Gatte, die aufgeschlagene, aber umgebogene Schriftrolle in der Hand.

41) Weißgrundige Lekythos Nr. B 651 des Britischen Museums. Abbildung bei J. E. Harrison and G. Verrall, *Mythology and Monuments of ancient Athens* (London 1890) 584 Fig. 19.

42) Vgl. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I*³ (Leipzig 1912) 430 Nr. 779. Abgebildet bei J. Quasten, a. a. O. Tafel 34.

43) Vgl. unsere Tafel XI. Die nicht ausgearbeiteten Köpfe beweisen, daß derartige Sarkophage auf Vorrat gearbeitet wurden und es dem Käufer überlassen blieb, die Porträts des Verstorbenen herausmeißeln zu lassen. Auch diese Feststellung spricht gegen die Deutung der Attribute als Sinnbilder eines Berufsstandes. Die Bildhauer werden sicher nicht Sarkophage für Schauspieler und Dichter auf Vorrat gearbeitet haben.

Die Deutung der Lyraspielerin auf heidnischen Sarkophagen gibt uns die nötige Handhabe für die Erklärung dieser Figur auf christlichen Sepulkraldenkmälern. Bei dem großen Erbe, das die christliche Antike besonders in der Sarkophagkunst von der heidnischen erhielt, nimmt es nicht wunder, daß auf diesem Wege auch die Lyraspielerin auf die christlichen Sarkophage übergegangen ist. Ihre Bedeutung auf heidnischen Monumenten wird sie dabei beibehalten haben: Hier wie dort stellt sie die Tote im Jenseits dar. Nicht als „Füllfigur“, sondern als antikes Jenseits-symbol, das durch die christlichen Himmelsvorstellungen neue Lebenskraft erhielt, ist sie zu werten. Die christliche Himmels-theologie war reich genug, hier mehr als Ersatz zu bieten. Die ununterbrochen Gott lobsingenden Engel sind ja schon der religiösen Gedankenwelt des Judentums ganz geläufig⁽⁴⁴⁾. Ich erinnere ferner an die Schilderung der Liturgie des himmlischen Jerusalems in der Johannisapokalypse (5, 8), bei der Engel als Zitherspieler mitwirken. Eine Durchsicht der altchristlichen Grabinschriften würde hier weiteres lehren. Man vergleiche beispielsweise die Grabinschrift, die heute in S. Agnese fuori le mura in Rom aufbewahrt wird, in denen die Tote ihre Eltern mit dem Hinweis tröstet, daß sie im Himmel am Reigentanz der Seligen teilnehme⁽⁴⁵⁾.

Der oben erwähnte christliche Sarkophag des Lateranmuseums mit den beiden Saitenspielerinnen könnte einer Erklärung noch insofern Schwierigkeiten machen, als zwei musizierende Frauengestalten dargestellt sind, die nach der entwickelten Deutung der Lyraspielerin beide Male die im Mittelrelief abgebildete Tote als Selige im Jenseits darstellen müßten. Doch ist eine mehrfache Darstellung der Verstorbenen in der antiken Sarkophagkunst keine Seltenheit. Auf dem heidnischen Sarkophag der Tetratia Isias im Museum zu Ravenna, über den noch zu reden sein wird, ist die Tote dreimal abgebildet⁽⁴⁶⁾.

44) Isaias 6, 3.

45) Bei F. Buecheler, Carmina latina epigraphica III Nr. 2018:
 ne tristes lac(rimas, ne p)pectora tundite v(estra
 o pater et mater, n(am reg)na celestia tango.
 non tristis Erebus, n(on p)allida mortis imag(o,
 sed requies segura te(net ludoque choreas
 inter felices animas et (a)moena piorum
 pr(ata

46) Einmal auf der Tafel XII wiedergegebenen Sarkophag-Vorderseite und je einmal auf den beiden Schmalseiten, zu denen die Abbildungen bei H. D ü t s c h k e, Ravennatische Studien (Leipzig 1909) S. 66 und 67 zu vergleichen sind.

Der christliche Sarkophag des Palazzo Corsini in Rom erklärt sich nach dem Gesagten hinsichtlich der links dargestellten Szene in der Art, daß die sitzende Frauengestalt mit der Lyra die Tote im Jenseits darstellt. Die drei Musen, von denen sie den Unterricht in der Kunst des Saitenspieles erhält, können diesen Beweisgang nur verstärken. Nach Vergils⁽⁴⁷⁾ Schilderung des Elysiums, nehmen die Seligen an der Beschäftigung der Musen teil, wenn diese den Pään singen und zu den Klängen der Zither und Lyra ihre Reigen aufführen. Was stellt aber die rechte Szene dar? Zur Erklärung darf auf den bereits erwähnten Sarkophag der Tetratia Isias im Museum zu Ravenna verwiesen werden⁽⁴⁸⁾. Er entstammt nach der Buchstabenform und dem Stile der Reliefs etwa dem vierten Jahrhundert. Auf dem Gebälkstreifen der Vorderseite stehen die Worte: HAVE EUGAMIS DULCISSIMA INFAS. Die Sarkophagvorderseite wird fast ganz ausgefüllt durch die Widmungsinschrift:

CYRIA CHAERE IVLIANE
 SOSIAE IULIANAE FILIAE DVLCIS
 SIMAE QVAE VIX · ANNI IX · M · IV · D · XXVII
 ET · TETRATIAE · ISIADI · COIVGI
 CASTISSIMAE · MATRI · EIVS
 C SOSIVS · IVLIANVS · VIVVS · P

Sie berichtet, daß C. Sosius Julianus zu Lebzeiten dieses Grabmal seiner Tochter Cyria Sosia Juliana, die mit neun Jahren, vier Monaten und siebenundzwanzig Tagen starb, und seiner Gattin Tetratia Isias setzte. Das Relief links von der Inschrift stellt eine Lautenspielerin dar. Der Figurensockel trägt das Symbol der Axt⁽⁴⁹⁾. Rechts ist dagegen ein aus einer Schriftrolle lesender Mann abgebildet, unter dem Hermes Psychopompos, kenntlich an Flügelhut und Kerykeion, erscheint. Die Figur links stellt die tote Gattin dar, den Beschäftigungen des Jenseits hingegeben. Nach der

47) Vgl. oben Anmerkung 30.

48) Siehe unsere Tafel 12.

49) Eine befriedigende Erklärung dieses Zeichens fehlt noch. Vgl. etwa T ü m p e l, „Ascia“ bei Pauly-Wissowa II 1522 und E. Saglio „Ascia“ bei Daremberg-Saglio I 464 f. Doch ist zu beachten, daß zierlich kleine Äxte als Amulette den Toten mit ins Grab gegeben wurden. Beispiele bringt L. Bruzza, *Intorno ad un campanello d'oro trovato sull'Esquilino ed all'uso del suono per respingere il fascino: Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 47 (1875) 54. Dies legt die Vermutung nahe, daß die auf den Gräbern abgebildete Axt grab-exorzistische Bedeutung hatte.

Analogie des erwähnten Sarkophagdeckels im Konservatorenpalast, der die Gattin mit der Laute und den Gatten mit der Rolle darstellt, müßte mit der rechten Figur ihr Mann C. Sosius Julianus gemeint sein. Tatsächlich spricht manches, wie z. B. die nach Männerart zurückgezogenen Füße, der größere Stuhl, sowie der größere Kopf für eine männliche Figur. Dem scheint zu widersprechen, daß nach der Inschrift der Gatte noch lebt, während unter dem hier dargestellten Manne Hermes Psychopompos sichtbar wird. Die Schwierigkeit wird behoben bei der Annahme, daß der überlebende Gatte durch die Wahl der Darstellung seiner Sehnsucht, mit seiner verstorbenen Gattin vereint zu sein, Ausdruck geben wollte, ein Gedanke, dessen Geläufigkeit durch Grabinschriften belegt ist⁵⁰⁾. Da die Schriftrolle auf Sepulkralmonumenten höchstwahrscheinlich nichts anderes bedeutet als das vergangene Leben⁵¹⁾, so wird sie hier in der Hand des überlebenden Mannes damit zu erklären sein, daß er sein Leben mit dem Tode der Gattin auch dem Ende nahe erachtet. Entsprechend wird die Szene auf dem Sarkophag des Palazzo Corsini zu deuten sein. Der Mann im Kreise seiner Gefährten, der die umgeschlagene Schriftrolle in der Hand hält, stellt den überlebenden Gatten der links dargestellten Verstorbenen dar, die sich bereits im Jenseits befindet. Die umgeschlagene Schriftrolle in seiner Hand will andeuten, daß auch er sein Leben dem Ende nahe erachtet.

50) CIL VI 30115:

suscipe me sociam tumulis, dulcissime coniunx,
cum mors est tecum non meruisse mori.

Denselben Gedanken scheint ein Relief-Sarkophag zum Ausdruck zu bringen, der im Jahre 1921 in einem Hypogaeum beim 9. Kilometer-Stein der Via Triumphalis auf halbem Wege zwischen Rom und La Storta gefunden wurde. In der Mitte sitzt die Verstorbene. Neben ihr steht auf einem Pfeiler eine Leier, über der die Büste eines bärtigen Mannes erscheint, der das Monument seiner Frau gesetzt haben wird. Vgl. G. Bendinelli, Notizie degli scavi (1922) 428 ff., K. Lehmann-Hartleben, Archäologische Funde aus den Jahren 1921 - 1924 in Italien: Archäologischer Anzeiger (1926) 107.

51) Vgl. H. Dütschke, a. a. O. 154 ff.