

AS
182
M966

Sitzungsberichte
der
philosophisch-philologischen
und der
historischen Classe
der
k. b. Akademie der Wissenschaften
zu **München.**

Jahrgang 1902.

München
Verlag der k. Akademie
1903.

In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Der Herakles des Lysipp in Konstantinopel.

Von A. Furtwängler.

(Vorgetragen in der philos.-philol. Classe am 8. November 1902.)

Auf der Akropolis zu Tarent stand einst eine gewaltige eherner Kolossalstatue des Herakles von der Hand des Lysippos. Nach der Einnahme der Stadt durch die Römer wurde sie von Fabius Maximus als Beute entführt und in Rom auf dem Kapitol geweiht. Später befand sich in Konstantinopel auf dem Hippodrom ein kolossaler Herakles, der aus Rom dahin gebracht worden war.¹⁾ Niketas Akominatos nennt als Namen des Künstlers, als dessen schönstes Werk er die Statue bezeichnet, Lysimachos; es kann indes kaum ein Zweifel sein, dass der Koloss identisch ist mit jenem des Lysipp. Bei der zweiten Einnahme Konstantinopels durch die Latiner im Jahre 1204 wurde das herrliche Werk von den Barbaren zerschlagen und zu Münzen eingeschmolzen. Wir verdanken dem Niketas indes

¹⁾ Der dem 8. oder 9. Jahrhundert zugewiesene unbekannte Verfasser der kleinen Schrift *παρὰσιδάσεις οὐνόμοι χρονικά*, die Preger neuerdings herausgegeben hat (script. orig. Constantinop. I), erwähnt die Ueberführung c. 37. Daraus Suidas s. v. *βασιλική*. Die Ueberführung fand darnach unter dem Konsul Julian statt, d. h. (vgl. G. Heyne in den Comm. soc. scient. Gott. XI (1790/91) p. 11) wahrscheinlich unter Konstantin 322 n. Chr.

eine relativ sehr genaue Beschreibung desselben (p. 859 der Bonner Ausgabe, vgl. p. 687).¹⁾

Danach sass der Heros auf einem Korbe, über welchen das Löwenfell gebreitet war. Er entbehrte aller Waffen; weder Köcher noch Bogen noch Keule sah man an ihm. Das rechte Bein und ebenso der rechte Arm waren ganz ausgestreckt (*τὴν μὲν δεξιὰν βάσιν ἐκτείνων ὥσπερ καὶ τὴν αὐτὴν χεῖρα εἰς ὄσον ἐξῆν*); dagegen war das linke Bein im Knie gebogen und der linke Ellenbogen auf dasselbe gestützt; die linke Hand war geöffnet und auf ihr ruhte trauernd still und geruhig das Haupt (*τὸν δὲ εὐώνυμον πόδα κάμπτων εἰς τὸ γόνυ καὶ τὴν λαὶὰν χεῖρα ἐπ' ἀγκῶνος ἐρείδων, εἶτα τὸ λοιπὸν τῆς χειρὸς ἀνατείνων καὶ τῷ πλατεῖ ταύτης ἀθρυμίας πλήρης καθυποκλίνων ῥόεμα τὴν κεφαλὴν*). Der Heros hatte breite Brust und mächtige Schultern, sein Haar war kraus, die Hinterbacken feist und die Arme gewaltig. Die Dimensionen des Kolosses waren so bedeutende, dass wenn man den Daumen desselben mit einem Bande umspannte, dies für den Gürtel eines Mannes hinreichte, und das Schienbein hatte die volle Grösse eines Mannes.

Ein Epigramm der Anthologie (Anth. Plan. IV, 103), das auch auf einer leider verschollenen Marmorbasis in Venedig erhalten war (Löwy, Inschriften griech. Bildhauer No. 534), und das ebenfalls einen waffenlosen trauernden Herakles des Lysippos schildert, sowie eine Variante dieses Epigrammes (Anth. Plan. IV, 104), die nur den Künstlernamen nicht nennt, pflegt man auf eine zweite ähnliche Statue des Lysippos zu beziehen; wohl mit Unrecht; denn es dünkt mich sehr wahrscheinlich, dass, wie auch früher von G. Heyne angenommen ward, die von den Epigrammendichtern besungene waffenlose trauernde Statue des Herakles von Lysipp keine andere ist als jener berühmte Koloss (vgl. in Roschers Lexikon I, 2174, 61). Nur die Begründung der trauernden Haltung ist bei Niketas und bei den Dichtern verschieden; aber diese ist eben Eigentum der Autoren. Niketas erklärt die Haltung als Trauer des Helden

¹⁾ Vgl. G. Heyne in den Comm. soc. scient. Gotting. XI (1790/91) p. 11.

über sein mühevollcs Schicksal; die Epigramme erklären sie nach ihrer Art aus der Verliebtheit und meinen, Eros habe ihm wohl die Waffen geraubt.

Als ich in Roschers Lexikon der Mythologie (I, 2174 f.) diese Heraklesstatue des Lysippos behandelte, musste ich konstatieren, dass wir bis jetzt leider gar keine Nachbildung der Figur kennen. Allein auf einem römischen Mosaik in Spanien glaubte ich einen gewissen Anklang an dieselbe zu erkennen. Die Gemmenbilder, die man früher immer auf Lysipps Statue glaubte zurückführen zu können, wies ich ebendort (Sp. 2175) als Fälschungen der Renaissanceepoche nach, in welcher man ein auf ächten antiken Gemmen häufiges Bild des mit dem Schwerte trauernd gebeugt dasitzenden rasenden Aias (vgl. meine Antike Gemmen Bd. II zu Taf. 30, 64) als Herakles misverstand; die Gemmenschneider der Renaissance fügten zu ihren Kopien der Figur Attribute des Herakles hinzu. Unter kleinen Bronzen kommen zuweilen Heraklesfiguren vor, die etwas an jene Beschreibung des lysippischen Werkes erinnern (wie Babelon-Blanchet, bronzes ant. de la bibl. nat. no. 558. 559), aber doch zu verschieden sind, um mit demselben in nähere Beziehung gesetzt zu werden.

Gegenwärtig indes glaube ich nun endlich eine wirkliche Nachbildung jenes Meisterwerkes des Lysipp gefunden zu haben — allerdings eine kleine, geringe und sehr späte.

Unter den Elfenbeinreliefs der früheren christlichen Epoche gibt es eine gewisse Klasse, die für den Archäologen von besonderem Interesse ist, da sie antike Vorbilder benutzt. Es sind Elfenbeinplatten von Holzkästchen; man erkennt die Gattung leicht an dem ihr speziell charakteristischen Ornamente, den innerhalb verbundener Kreise angebrachten Rosetten. Die Darstellungen sind profane und schliessen sich zum Teil unmittelbar an die Antike an, wie denn sogar die Hauptgruppe des Kleomenes-Altars, die Todesweihe der Iphigenie, einmal erscheint; allein überall sind so viele auffallende Misverständnisse der Antike eingemischt, dass man sieht, dass den Künstlern jede Spur der Kenntnis der alten Sagen entschwunden war.

Diese merkwürdige Klasse von Elfenbeinreliefs ist in neuerer Zeit mehrfach behandelt worden. R. von Schneider hat das Verdienst ihre Bedeutung zuerst erkannt und sie gesammelt zu haben (in einem Aufsatz der *Serta Harteliana*. Wien 1896, S. 283 ff.). Nachher hat namentlich H. Graeven sich mit ihnen beschäftigt (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XX, 1899, S. 5 ff., Graeven, ein Reliquienkästchen aus Pirano). Schneider sowohl als Graeven datieren auf Grund gewisser äusserer Anhaltspunkte die Kästchen in die Epoche des 10.—11. Jahrhunderts; Schneider möchte sie in der Gegend von Venedig entstanden sein lassen wegen ihrer Beziehungen zu den ebenfalls antike Vorbilder nachahmenden lokalen Steinreliefs von Torcello. Dagegen Graeven für Ursprung in Byzanz eintritt und dafür vor allem anführt, dass es auch einige wenige Stücke mit biblischen Darstellungen und griechischen Inschriften gibt, die durch Ornamentik und Stil denselben Ateliers zugewiesen werden wie jene profanen inschriftlosen Stücke (H. Graeven, *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini*, in der Zeitschrift *L'Arte* II, 1899). Anders urteilte Venturi, der (noch neuerdings in seiner *Storia dell'arte italiana* I, p. 512 ff.) diese Kästchen noch als antik auffasst und sie glaubt aus stilistischen Gründen in das Ende des vierten und den Anfang des fünften Jahrhunderts setzen zu dürfen. Ich halte diese Ansicht mit Graeven für ganz unmöglich; diese Reliefs sind nicht mehr spätantik, sie benutzen bloss ohne Verständnis allerlei antike Bildwerke; die Tradition verstandener Verwendung klassischer Motive war offenbar längst abgestorben, als jene Elfenbeinkästchen entstanden. Uebrigens sind sie auch stilistisch von der Art des 4.—5. Jahrhunderts ganz verschieden.

Dafür nun, dass diese Kästchen, die technisch und stilistisch, soweit ich sie durch Originale und Photographien kenne, so eng unter einander verknüpft sind, dass sie alle von einem Zentrum herkommen müssen, wirklich in Byzanz gefertigt sind, kann ich einen neuen Beweis bringen, nämlich die Tatsache, die uns hier vor allem interessiert, dass auf einem derselben sich die treue Nachbildung jener von Niketas beschrie-

benen und von uns in der antiken Kunst bis jetzt vergeblich in Kopien gesuchten Statue des Herakles des Lysippos findet, die einst auf dem Hippodrom zu Konstantinopel stand.

Es ist ein Kästchen im Schatze der ehemaligen Stiftskirche zu Xanten, im Verzeichnisse der Kästchen dieser Gattung bei Schneider a. a. O. S. 285, No. 38 (bei Graeven a. a. O. S. 27, No. 38). Es ist in Umrisszeichnung publiziert bei Aus'm Weerth,



Von einem Elfenbeinkästchen in Xanten.

Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden I, Taf. 17, 2a. b; Text S. 37; doch gibt es Photographien. Auf der kunsthistorischen Ausstellung dieses Jahres in Düsseldorf konnte ich das Original betrachten (Katalog d. kunsthist. Ausst. Düsseldorf No. 725). Es gehört zu denjenigen Kästchen, die nicht grössere Bilder, sondern nur kleine Bildplatten mit Einzelfiguren zwischen Ornamentstreifen stellen. Hier sieht man lebhaft bewegte Figuren von Kriegern in Panzer und

Helm, von Bogenschützen und dazu nun mehrmals Herakles. Dreimal ist die Gruppe des Herakles wiederholt, der den Löwen würgt, stehend, wohl nach einem älteren griechischen Vorbild. Zweimal erscheint die Figur des trauernd sitzenden Herakles, die wir hier S. 439 nach einer Photographie wiedergeben.¹⁾

Sie entspricht der Beschreibung des lysippischen Kolosses bei Niketas ganz genau: der Held sitzt auf einem Korbe, über den das Löwenfell gebreitet ist; er entbehrt aller Waffen; das rechte Bein und der rechte Arm sind ausgestreckt, das linke Knie ist gebogen und der Kopf auf die linke Hand gestützt. Ob der Held bärtig oder unbärtig war, sagt Niketas nicht; wir lernen aus dem Relief, dass er jugendlich gebildet war. Die Figur ist, wie die Reliefs dieser Kästchen immer sind, von kindlichem steifen Ungeschick. Dass der linke Fuss so sehr hoch emporgehoben ist und scheinbar in der Luft schwebt, ist gewiss nur diesem Ungeschick zu danken. Am Originale mag wohl der linke Fuss etwas höher aufgestellt gewesen sein, damit der Oberkörper nicht zu stark vorgebeugt werden musste; allein der Elfenbeinschnitzer hat dies jedenfalls bedeutend übertrieben, indem er die Biegung des linken Beines nicht gut anders deutlich machen konnte, als dass er das eigentlich hinter dem rechten befindliche Bein über demselben zur Darstellung brachte; so vermied er auch die Schwierigkeit, den Oberkörper vorgebeugt zu bilden; die zusammengeschobenen Formen der Vorlage hat er, der Eigenart aller kindlichen Kunst folgend, zu bequemerer Darstellung sich in eine Fläche ausgebreitet.

So unvollkommen das Bild auch ist, das wir auf diese Weise von dem Herakles des Lysippos gewinnen, so wertvoll ist es uns doch in Ermangelung eines besseren.

¹⁾ Schneider a. a. O. S. 289 erwähnt die Figur als ausruhenden Herakles, doch mit zngesetztem Fragezeichen. H. Graeven in dem zitierten Aufsatz *Adamo ed Eva* p. 13 beschreibt den Typus, doch ungenau und ohne zu bemerken, dass es Herakles ist. Doch hat er ohne Zweifel Recht, wenn er in den nackten sitzenden Figuren von Adam und Eva auf zwei Kästchen gleicher Gattung, die jedoch mit biblischen Darstellungen geschmückt sind, den Einfluss jenes Typus sieht.

Der Korb, auf dem der Heros sitzt, wird gewiss richtig auf die Räumung des Augiasstalles bezogen (vgl. in Roschers Lexikon I, 2174). Dazu passt auch die Waffenlosigkeit des Helden, indem er eben bei diesem Abenteuer seine Waffen nicht brauchte. Dagegen ist der Korb bei der Reinigung des Stalles durch Denkmäler bezeugt (vgl. *Annali d. Inst.* 1864, tav. U). Und auch das Motiv des Ruhens nach der Räumung des Stalles erscheint anderwärts. In einer dem späteren zweiten Jahrhundert angehörigen, bei Toulouse gefundenen Serie grosser Reliefs mit Thaten des Herakles wird das Abenteuer mit dem Augiasstalle dadurch dargestellt, dass der Held müde ausruhend den rechten Fuss auf den Korb setzt, der ihm bei der Reinigung gedient hat, und die Rechte auf den Rücken legt (Joulin, *les établissements gallo-rom. de la plaine de Martres-Tolosanes*, in den *Mémoires de l'acad. des inscr. et belles-lettres*, Paris 1901, pl. 9, 101 B).

Das Motiv des sitzenden Herakles, der trauernd ermattet den Kopf auf die Hand stützt, war nicht von Lysipp geschaffen worden. Wir finden dasselbe schon auf etruskischen Skarabäen des fünften Jahrhunderts v. Chr.; hier sitzt der Held matt und krank eben in jenem Motive da; vor ihm rieselt eine Quelle, offenbar eine warme Heilquelle, als deren Spender Herakles namentlich in Italien galt (vgl. *Antike Gemmen* Bd. II, Taf. 16, 68; 18, 11 und Bd. III, S. 208; in Roschers Lexikon I, 2160). Das Motiv dieses müde sitzenden Herakles aber in die grosse Plastik zu übertragen und gar in kolossalem Massstabe auszuführen, war offenbar dem Lysippos vorbehalten. Es gehört in die Reihe derjenigen Motive, die in der Flächenkunst längst geschaffen waren, bevor sie um die Alexander-epoche in die Rundplastik eindrangen. In der Statue konnte die Motivierung der ermüdeten Haltung des Heros natürlich nicht durch die Heilquelle gegeben werden, wie auf jenen Skarabäen; Lysipp hat in einfachster Weise durch die Art des Sitzes die Situation motiviert: der Korb deutete auf die unwürdigste und schmachlichste aller von Eurystheus dem Helden aufgetragenen Arbeiten, auf die Ausmistung des Stalles des

Augias. So wurde der Korb dem Künstler ein willkommenes Symbol, um die Leiden und Mühen anzudeuten, die dem gewaltigsten der Helden während seiner irdischen Laufbahn beschieden waren.

Die Statue muss ihres gekrümmt sitzenden Motives wegen trotz ihrer Kolossalität gewiss niedrig aufgestellt gedacht werden, so wie auch die berühmte sitzende Faustkämpferstatue von Bronze im Thermenmuseum zu Rom, die wohl noch der Schule des Lysippos angehört. Im Hippodrom zu Konstantinopel war sie offenbar auch niedrig aufgestellt, so dass man bequem die von Niketas angegebenen Proben ihrer Kolossalität vornehmen konnte: man pflegte sich neben ihren Unterschenkel zu stellen, um die Grösse daran zu messen. Eine hohe Aufstellung würde bei dem gewählten Motiv hässliche Verkürzungen ergeben haben.
