

Mittelalterliche Nachbildungen des Lysippischen Herakleskolosses.

Von

Hans Graeven.

Hierzu Tafel IX.

Unter den Werken des Lysipp, deren Gesamtzahl nach Ausweis der Goldmünzen in seiner Sparbüchse 1500 betragen haben soll¹⁾, werden von antiken Autoren zwei Kolossalstatuen namhaft gemacht, die beide für Tarent gearbeitet waren. Die eine, den Zeus darstellend, stand auf der Tarentiner Agora, sie war 40 Ellen hoch und daher so schwer, dass Fabius Maximus nach der Einnahme der Stadt davon Abstand nahm, sie nach Rom zu schleppen²⁾, während er die kolossale Heraklesstatue, die auf der Burg ihren Platz gehabt hatte, fortschaffen und zum Schmuck des Capitols verwenden liess³⁾.

Im Jahre 322 wurde auf Geheiss Konstantins eine Heraklesstatue aus Rom in seine neue Residenz am Bosphorus gebracht, wo sie zunächst in der Nähe der sogenannten golddachigen Basilika, dann im Hippodrom aufstellung fand. Diese Nachricht danken wir den um 750 verfassten Παραστάσεις σύντομοι χρονικά⁴⁾, aus denen sie etliche jüngere byzantinische Autoren übernommen

1) Plinius Nat. Hist. XXXIV 37 (Overbeck, Antike Schriftquellen 1445): *Lysippus MD opera fecisse . . . numerum adparuisse defuncto eo, cum thesaurum effregisset heres, solitum enim ex manipretio cuiusque signi denarios seponere aureos singulos.*

2) Lucilius in Nonii *Compendiosa doctrina s. v. cubitus*, Strabon VI 278, Plinius XXIV 40 (Overbeck 1451—1453).

3) Strabon VI 278: ἡ ἀκρόπολις (sc. Τάραντος) μικρὰ λείψανα ἔχουσα τοῦ παλαιοῦ κόσμου τῶν ἀναθημάτων . . . τὰ δ' ἐλαφυραγώγησαν Ῥωμαῖοι κρατήσαντες βιαίως ὧν ἐστὶ καὶ ὁ Ἡρακλῆς ἐν τῷ Καπετωλίῳ χαλκοῦς κολοσσικός, Λυσίππου ἔργον, ἀνάθημα Μαξίμου Φαβίου τοῦ ἐλόντος τὴν πόλιν. Vgl. Plinius XXXIV 40, Plutarch Fabius Maximus 20 (Overbeck 1468, 1453, 1469).

4) *Scriptores originum Constantinopolitanarum rec.* Th. Preger (Lipsiae 1901) § 37: ἐν τῇ βασιλικῇ στοᾷ τῆ χρυσορόφῳ . . . καὶ Ἡρακλῆς ἐλατρεύθη παμπόλλας θυσίας δεξάμενος· καὶ ἐν τῷ Ἱπποδρομίῳ μετετέθη εἰς θέαμά τι μέγιστον· τὸ δὲ πρότερον ἀπὸ Ῥώμης ἐπὶ Ἰουλιανοῦ ὑπατικοῦ ἐπὶ τὸ Βυζάντιον εἰσήχθη μετὰ καρούχας καὶ νηὸς καὶ στηλῶν δώδεκα. Hinter dem Worte βασιλικῆ bietet der einzige die Παραστάσεις überliefernde Codex σειρά τῆς χρυσορόφου, die Vermutung Pregers, dass σειρά aus στοᾷ entstanden ist, trifft gewiss das Richtige, Lambeck hatte statt σειρά geschrieben κιστέρνη.

haben¹⁾. Von dem traurigen Ende der Heraklesstatue im Hippodrom berichtet uns Niketas Akominatos, der bald nach der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204 eine kleine Abhandlung über die von ihnen zerstörten Denkmäler schrieb²⁾. An erster Stelle sind darin die Bronzen des Konstantinforums aufgezählt, die der Habsucht der Eroberer zum Opfer fielen, dann fährt Niketas fort: ἀλλ' οὐδὲ τῶν ἐν τῷ Ἱππικῷ ἰσταμένων ἀγαμάτων καὶ ἀλλοίων θαυμαστῶν ἔργων τὴν καταστροφὴν παρήκαν οἱ τοῦ καλοῦ ἀνέραστοι οὔτοι βάρβαροι, ἀλλὰ καὶ ταῦτα κεκόφασιν εἰς νόμισμα, ἀνταλασσόμενοι μικρῶν τὰ μεγάλα καὶ τὰ δαπάναις πονηθέντα μερίσταις οὐτιδανῶν ἀντιδιδόντες κερμάτων. κατήρειπτο τοίνυν Ἡρακλῆς ὁ τριέσπερος³⁾ μέγας μεγαλωστί κοφίνῳ ἐνιδρυμένος τῆς λεοντῆς ὑπεστρωμένης ἄνωθεν, δεινὸν ὀρώσης κὰν τῷ χαλκῷ καὶ μικροῦ βρυχηθμὸν ἀφείσης καὶ διαθροούσης τὸ ἐπιστάμενον ἐκείσε τοῦ πλήθους ἀπάλαμνον. ἐκάθητο δὲ μὴ γυρωτὸν ἐξημμένος, μὴ τόξον ταῖν χερσίν φέρων, μὴ τὸ ῥόπαλον προβαλλόμενος, ἀλλὰ τὴν μὲν δεξιὰν βάσιν ἐκτείνων ὥσπερ καὶ τὴν αὐτὴν χεῖρα εἰς ὅσον ἐξῆν, τὸν δὲ εὐώνυμον πόδα κάμπτων εἰς τὸ γόνυ καὶ τὴν λαιὰν χεῖρα ἐπ' ἀγκῶνος ἐρείδων, εἶτα τὸ λοιπὸν τῆς χειρὸς ἀνατείνων, καὶ τῷ πλατεῖ ταύτης ἀθυμίας πλήρης καθυποκλίνων ἠρέμα τὴν κεφαλὴν, καὶ τὰς ἰδίας οὕτω τύχας ἀποκλαιόμενος καὶ δυσχεραίνων τοῖς ἄλλοις, ὅσους αὐτῷ Εὐρυσθεὺς οὐ κατὰ χρεῖαν κατὰ δὲ φθόνον μᾶλλον ἠγωνοθέτει, τῷ τῆς τύχης περιὸν τι φυσώμενος. ἦν δὲ τὸ στέρνον εὐρύς, τοὺς ὤμους πλατύς, τὴν τρίχα οὐλος, τὰς πυγὰς πῖων, βριαρὸς τοὺς βραχίονας καὶ εἰς τόσον προέχων μέγεθος εἰς ὅσον, οἶμαι, καὶ τὸν ἀρχέτυπον Ἡρακλῆν εἶκασεν ἂν ἀναδραμεῖν ὁ Λυσίμαχος ὁ πρῶτον ἅμα καὶ ὑστατον τῶν ἑαυτοῦ χειρῶν πανάριστον φιλοτέχνημα τουτονὶ χαλκουργήσας, καὶ οὕτω μέγιστον ὡς τὴν περιελούσαν τὸν ἀντίχειρα μήρινθον εἰς ἀνδρεῖον ζωστήρα ἐκτείνεσθαι καὶ τὴν κνήμην τοῦ ποδὸς εἰς ἀνδρόμηκες.

Ebenso wie in der ausgeschriebenen Stelle nennt Niketas in seinem grossen

1) Suidas s. v. βασιλική; *Excerpta Anonymi Byzantini* ed. M. Treu, Progr. Ohlau 1880 p. 13; Πάτρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως, verfasst ums Jahr 1000, unter dem Namen des Kodinos gehend (lib. II 41 ed. Becker, Bonn, 39. 5 B). Die Abhängigkeit der verschiedenen Stellen von den Παραστάσεις, die Abfassungszeit der einzelnen Schriften ist festgestellt von Preger, Beiträge zur Textgeschichte der Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως, Progr. d. Max.-Gymn. München 1895.

2) Die Abhandlung ward zuerst gedruckt in Banduri *Imperium orientale* I 3 p. 107 ff., eine Ausgabe auf Grund einer genauen Vergleichung der massgebenden Bodleianischen Handschrift erfolgte durch F. Wilken, Gesch. der Kreuzzüge V (Leipzig 1829), auch separat: *Nicetae Acominatae Choniatae Narratio de statu antiquis ex codice Bodleiano emendatius ed. a Fr. Wilken* (Lipsiae 1830). Ein Abdruck findet sich als Anhang zu *Nicetae Choniatae Historia* (ed. Becker, Bonn 1835) 854 ff., Overbeck a. a. O. 1472.

3) Den Beinamen τριέσπερος hat Niketas entlehnt aus Lykophrons Alexandra 33, wo der Scholiast ihn erläutert mit den Worten ὅτι τρεῖς νόκτας συνῆψεν ὁ Ζεὺς παρακοιμώμενος τῇ Ἀλκμήνῃ. Die Verwendung des Beinamens durch Niketas ist vielleicht ein leeres Prunken mit Belesenheit, doch mag Niketas auch gerade in dem langen Zeugungsakt eine Erklärung für die kolossale Grösse des Herakles gefunden haben.

Geschichtswerk¹⁾, wo er erzählt, dass Euphrosyne, die Gattin des Kaisers Alexius III, die Heraklesstatue des Hippodroms habe durchpeitschen lassen²⁾, als Verfertiger der Statue Lysimachos. Hier liegt ein Gedächtnisfehler vor, der aber darauf schliessen lässt, dass die Kunde des wahren Künstlernamens sich bis zum Untergang der Statue erhalten hatte³⁾. Ihre Identität mit dem Herakleskoloss des Lysipp aus Tarent kann nicht zweifelhaft sein.

Auf Grund der genauen Angaben, die Niketas über die Statue macht, ist es leicht zu erkennen, dass sich noch einige andere Stellen byzantinischer Autoren auf dasselbe Kunstwerk beziehen. Unter den Denkmälern Konstantinopels, an die von einigen Philosophen bestimmte Weissagungen geknüpft sein sollen, nennen die Παραστάσεις § 64⁴⁾ τὸ πρὸς μεσημβρίαν (sc. ἐν τῷ Ἰππικῷ) ζῴδιον, εἰς τὸ ἄνω τὸ γόνυ κάμπτον δίκην κεκηκόςτος und § 65⁵⁾ τὸ ζῴδιον τὸ μέγα, τὸ ἐν τῷ Ἰππικῷ τὴν χεῖρα ἐπὶ τοῦ προσώπου κατέχοντα. Konstantin Manasse, der im XII. Jahrh. lebte, schickt seiner Beschreibung eines Mosaikbildes im kaiserlichen Palast, das die Personifikation der Erde und

1) De Alexio Isaacii Angeli fratre Lib. III (ed. Becker, Bonn) 687. 21 καὶ τὸν καλλίνικον Ἡρακλῆν τοῦ Λυσιμάχου ἔργων τὸ κάλλιστον ὄντα, χειρὶ βαλόντα τὴν κεφαλὴν τῆς λεοντῆς ὑπεστρωμένης κοφίνῳ καὶ τὰς ἰδίας τύχας ὀλοφυρόμενον, πολλαῖς κατὰ νῶτου ξάναι διανοεῖτο (sc. Εὐφροσύνη).

2) Der Grund dieser Massregel ist irgend eine abergläubische Befürchtung gewesen. Vgl. Unger, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte (Quellenschriften für Kunstgeschichte XII, Wien 1878) 318 Anm. 2, 324. Derartiger Aberglaube hat manche Verstümmelung von Kunstwerken herbeigeführt, auf der anderen Seite ist die Erhaltung der ehernen Schlangensäule, des alten plattäischen Weihgeschenkes nach Delphi, lediglich dem Aberglauben zu danken, der sich in Konstantinopel an dies Denkmal geknüpft hatte. Vgl. Unger a. a. O. 309 ff.

3) Eine Bestätigung dafür giebt uns ein Scholion zu der S. 252 Anm. 3 zitierten Strabostelle, das in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, Paris. 1397, vom Schreiber des Textes selbst zugefügt ist (mitgeteilt von Stephani, Der ausruhende Herakles 134): ὃς νῦν ἐν τῷ ἵπποδρομίῳ τοῦ Βυζαντίου ἀνάκειται. Vielleicht war der Name des Künstlers auf der Basis selbst genannt; dass diese Basis eine Inschrift trug, erfahren wir aus einer gleich zu zitierenden Stelle der Παραστάσεις. S. unten Anm. 5.

4) Ich bin auf diese und die folgende Stelle erst durch meinen Freund Preger aufmerksam gemacht worden. Die erste Stelle findet sich in seiner Ausgabe p. 62, 10, die Worte κάμπτον δίκην κεκηκόςτος sind von Lambek hergestellt aus den verderbten κάβου δίκην κεκηκόςτα. Der Anonymus Treu p. 18 sowie der sogenannte Kodin (ed. Bonn 56, 16) gebrauchen für die hier behandelte Statue den kurzen Ausdruck τὸ ὀκλάζον ζῴδιον. Dadurch ist Preger bei seiner Rezension von Maass, *Analecta sacra et profana* (Byzantinische Zeitschrift XI 1902. 164) zu der Vermutung geführt, dass hier eine Statue des Sternbildes Engonasin gemeint sei; wie mir Preger brieflich mitteilte, ist er von jener Vermutung zurückgekommen und bezieht diese Stelle ebenso wie § 65 der Παραστάσεις auf den Lysippischen Herakles.

5) Ed. Preger p. 64, 14. Vom Anonymus Treu 18. 25 und dem sog. Kodin (ed. Bonn 57. 9) ist die Stelle fast wörtlich übernommen. An den philosophischen Ausspruch über die Statue, der hier einem Asklepiodor zugeschrieben wird, knüpfen die Παραστάσεις noch die Bemerkung: καὶ τις αὐτῷ (sc. Ἀσκληπιοδώρῳ) ἐπέδειξε γράμματα ἐν τῷ μαρμάρῳ τοῦ δὲ ὑπαναγνόντος, φησὶν ἄγαθὸν μὴ φθάσαι τοῖς τότε μέλλουσιν εἶναι ὡς κἀμοὶ τι κέρδος τοῦ μὴ ἀναγνῶναι.

allerlei Stilleben darstellte¹⁾, einige einleitende Bemerkungen über andere Kunstwerke voraus, worin es heisst: πολλὰ μὲν ἔργα καὶ ζωγραφίας καὶ πλαστικῆς, ἔξ ὧν Φειδίαι καὶ Πραξιτέλεις καὶ Λύσιπποι καὶ Παρράσιοι μέχρι καὶ νῦν περιλάλητοι . . . ἐντεῦθεν Ἡρακλῆς ὁ Διὸς τεχνήντως ἐσφυρηλάτῃται καλὸς καὶ μέγας καὶ ἦρωσ καὶ βριαρὸς πλεκτῶ μὲν καλὰ θω· ἐπικαθήμενος, τῇ δεξιᾷ δὲ τὴν κεφαλὴν ὑπανέχων ὑπὸ βαρυθυμίας ὀκλάζουσεν. εἶποι τις ἂν αὐτὸν τὰς ἑαυτοῦ τύχας ὀδύρεσθαι· οὕτως ἔμψυχον τὸ χαλκούργημα, οὕτως αὐτόχρημα ἔμπνουν τὸ ἄγαλμα. Zwar ist in den Παραστάσεις nicht gesagt, dass die „grosse“ Statue des Hippodroms ein Herakles sei, und Konstantin Manasse verschweigt, dass der Herakles, den er preist, im Hippodrom stehe, aber es kann überall nur dieselbe Statue gemeint sein.

Des Konstantin Manasse Angaben über sie treten in Widerspruch zu denen des Niketas, dieser lässt den Heros das Haupt auf die linke Hand stützen, jener auf die rechte. Da Niketas die Statue weit eingehender beschreibt, offenbar ihr Bild sich deutlicher ins Gedächtnis gerufen hat, ist es von vornherein wahrscheinlicher, dass die Verwechslung von links und rechts dem Konstantin Manasse passiert ist. Zur Bestätigung dienen die Nachbildungen des Herakleskolosses, die im folgenden nachgewiesen werden sollen.

In unserem Vorrat antiker Denkmäler ist bislang eine genaue Wiederholung des Lysippischen Werkes nicht gefunden worden, nur einige Anklänge daran lassen sich hier und dort verspüren. Auf einem der Haterierreliefs²⁾ lehnt sich an einen hohen Grabbau eine kleine Nische, die durch Keule, Bogen, Skyphos in und über dem Giebfelde als Heiligtum des Herakles gekennzeichnet wird, und in ihrem Innern erscheint die Figur des Heros auf einem Korbe sitzend. Der Beschreibung des Niketas entsprechend ist das rechte Bein vorgestreckt, das linke ist angezogen und dient dem linken Ellenbogen zur Stütze, die linke Hand aber ist an den Hinterkopf gelegt, so dass der Kopf die Richtung nach oben erhält und die Figur ohne den Ausdruck der Ermüdung ist. Die rechte Hand ist nicht attributlos ausgestreckt, sondern sie stützt sich auf einen undeutlichen Gegenstand, vielleicht eine Hacke; dem Korbe fehlt das darüber gebreitete Löwenfell.

Einen mit der Beschreibung des Niketas übereinstimmenden Sitz hat der Herakles auf der vierseitigen Ara oder Basis im Kapitolinischen Museum³⁾, deren Relief die zwölf Thaten des Heros schildert, gleichmässig verteilt auf die vier Seiten. Eine der Seiten zeigt links die Bezwingung der kerynitischen Hindin, in der Mitte den Kampf gegen die stymphalischen Vögel, rechts sitzt der Held auf dem mit dem Löwenfell bedeckten Korbe. Der Zusammenhang

1) *Constantini Manassis Ecphrasis imaginum* ed. Hercher (*Memorie dell' Istituto di corrisp. archeol.* II, Lipsiae 1865) p. 492. Den Hinweis auf diese Beschreibung danke ich meinem Lehrer Karl Dilthey. Die Erwähnung des Namens Lysipp unmittelbar vor den Worten über das Heraklesbild legt es nahe zu glauben, dass Konstantin Manasse noch gewusst hat, von wessen Händen der Koloss im Hippodrom war.

2) Abb. *Monumenti dell' Ist.* V 8; s. Helbig, Führer 667.

3) Abb. Visconti, *Museo Pio Clementino* IV Taf. b III 7; s. Helbig, Führer 417.

beweist, dass der Verfertiger des Reliefs die Ruheszene eingeschoben hat an Stelle des Augeiasabenteuers, dass er demnach den Korb aufgefasst hat als das Instrument, das bei der Reinigung der Ställe benutzt worden ist. In manchen Darstellungen dieser Arbeit¹⁾ sehen wir, wie Herakles mit Korb und Hacke beschäftigt ist, Erdreich und Geröll loszuhacken und fortzuschaffen²⁾, damit die Fluten des Alpheios Zugang zu den Ställen erhalten.

Es ist die Frage, welche Vorstellung Lysipp selbst bei der Schöpfung seines Kolosses mit dem Korb verbunden hat. Dem alten Christian Gottlieb Heyne, der die Niketasstelle zuerst eingehender behandelt und den Namen Lysimachos als Verdrehung des Namens Lysippos erkannt hat³⁾, war der Korb ganz unerklärlich und er vermutete deshalb, dass der Autor einen Sitz von der Form eines Korbes gemeint habe. Boettiger⁴⁾ gab mit Hinweis auf die Kapitolinische Basis die Erklärung, dass der Korb der Lysippischen Statue das Werkzeug der Stallsäuberung gewesen sei, und seine Erklärung ward fast allgemein angenommen, nur Stephani trat ihr entgegen⁵⁾. Nach seiner Ansicht ist die Ruhe nach der für Augeias vollbrachten Arbeit zu unwichtig, als dass Lysipp sie zum Gegenstand eines seiner bedeutendsten Werke gewählt haben könnte, und der von Niketas beschriebene Ausdruck der Trauer passe nicht zu jener Situation, er weise vielmehr auf den kummervollsten und schmerzlichsten Moment im Leben des Helden, nach dem in der Raserei begangenen Morde seiner Kinder und seiner Gattin. Zur Charakteristik dieses Moments diene eben der Korb, der dem denkenden Beschauer erzähle, dass Herakles sich daheim befinde, im Frauengemach, dass er vom Schmerz erschüttert und übermannt sich habe setzen müssen und dazu den Arbeitskorb der Megara, der geliebten, nun ermordeten Gattin, gewählt habe. Ich fürchte, dass dem „denkenden Beschauer“ des Kolosses die Deutung Stephani schwerlich in den Sinn gekommen sein würde. Lysipp hätte gewiss gut daran getan, in einer Darstellung des den Mord der Seinen betrauernden Herakles ihm noch die Waffe, mit der er die unglückliche Tat vollführt, in die Hand zu geben. Der Korb, der den in riesigen Verhältnissen gebildeten Helden trug, muss dem entsprechend auch gross und fest gewesen sein und konnte nicht leicht den Eindruck eines zierlichen, für Frauenhände bestimmten Geräts, erwecken. Geradezu anstössig aber wäre in der von Stephani angenommenen Situation das Löwenfell auf dem Korbe gewesen. Eine Darstellung des Herakles, der in tiefstem Schmerze niedersinkend noch daran gedacht hätte,

1) Vgl. z. B. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III Nr. 120, 122.

2) Diese Erklärung, die Robert a. a. O. vertritt, ist glaubhafter als die sonst für jene Sarkophage und verwandte Denkmäler aufgestellte Erklärung, dass der Korb zum Fortschaffen des Mistes selbst diene.

3) *Priscae artis monumenta quae Constantinopoli extitisse memorantur I (Commentationes Societatis Regiae scientiarum Göttingensis XI 1790/91) 11.*

4) Boettigers brieflich an Wilken gesandte Erklärung teilte dieser mit an den S. 253 Anm. 2 citierten Stellen, Wilken selbst neigte aber mehr der Heyneschen Ansicht zu.

5) Der ausruhende Herakles (St. Petersburg 1854) 146 ff.

seinen Sitz durch Unterbreiten des Felles bequemer zu machen, würde ebenso komisch wirken wie die Darstellung eines Liebhabers, der den leidenschaftlichen Antrag mit einem Kniefall unterstützt, aber zu dessen Ausführung erst das Taschentuch auf den Boden legt.

Den Korb als den der Omphale zu deuten, geht auch nicht an. Wie es scheint, hat erst die nachlysippische Zeit die Omphalesage zum Gegenstand der Darstellung gewählt¹⁾, die erhaltenen Bildwerke, die sich darauf beziehen, sind sämtlich jünger als Lysipp. Keines von ihnen zeigt den Helden trauernd, dagegen statten sie ihn aus mit weibischem Schmuck oder mit der Spindel, und ein derartiges Ausstattungsstück hätte auch der Lysippische Herakles haben müssen, um als Sklave der Omphale kenntlich zu sein.

Es bleibt nur übrig, den Korb in der von Boettiger vorgeschlagenen Weise zu erklären. Meines Erachtens ist es ein sehr glücklicher Gedanke des Künstlers gewesen, in einer Darstellung des ruhenden Herakles durch den Korb auf das vorangegangene Augeiasabenteuer anzuspielden. Die meisten Taten des Herakles hatten eine allerdings gewaltige, aber nur kurze Anstrengung der Kraft erfordert, die Reinigung der Ställe war eine langwierige schwere Arbeit gewesen, der eine um so grössere Ermüdung folgen musste. Zudem erschien in den Augen der Lysippischen Zeit diese Arbeit sehr erniedrigend für den Helden und man durfte daher annehmen, dass er nach ihrer Vollendung sein Schicksal, das ihm solche Dienste auferlegte, besonders bitter empfunden habe. So bot die Situation Anlass, dem Ermatteten auch den Ausdruck des Kummers zu geben.

Als Schöpfung des Lysipp oder seines Kreises hat man, und gewiss mit Recht, den bronzenen Hermes aus Herculaneum und den Ares Ludovisi angesehen. Jener verkörpert die flüchtige Ruhe des immer zum Aufspringen und Forteilern bereiten, Ares sitzt lässig halb träumend da, von Liebesgedanken bewegt. Ein Herakles schwer ermüdet und bekümmert, war eine neue Variation des beliebten Grundthemas, die zur Darstellung reizen musste.

Der Verfertiger der Kapitolinischen Basis, der in sein Relief, anstatt den Herakles noch mit der Stallreinigung beschäftigt zu zeigen, eine Figur nach dem Muster des Lysippischen Kolosses setzte, hatte deren Sinn richtig erfasst. Die Relieffigur streckt, wie Niketas von dem Koloss berichtet, das rechte Bein aus und zieht das linke an, aber der linke Arm ruht nicht auf dem Bein; die linke Hand ist gehoben und fasst einen stabartigen Gegenstand, dessen oberes Ende abgebrochen ist. Vielleicht ist der Gegenstand eine Hacke oder eine Forke gewesen, die der Reliefbildner der grösseren Deutlichkeit halber zufügen zu müssen geglaubt hat. Infolge dieser Änderung ist der Oberkörper des Herakles gerade aufgerichtet, der Kopf ungestützt, wodurch der Ausdruck schwerer Ermüdung und tiefen Kummers verloren gegangen ist.

Im Ausdruck dem Lysippischen Koloss ähnlicher ist ein Heraklesbild des 1860 in Cartama bei Malaga gefundenen römischen Mosaiks²⁾, das zwölf kleine,

1) S. Sieveking bei Roscher, *Mythologisches Lexikon* III, 1 Sp. 887.

2) *Annali dell' Istituto* 1861 Tav. G.

fast quadratische Felder um ein langes schmales Mittelfeld angeordnet enthält. In jenen sind Symbole der zwölf Heraklesthaten dargestellt, das Mittelfeld zeigt zu oberst eine grosse stehende Figur des Heros, darunter in etwas kleinerem Massstab eine bärtige Gestalt auf einer Erderhöhung sitzend. Da hinter ihr Schilfstauden aufragen und ihr Haupt mit Schilf bekränzt ist, hielt man sie für einen Flussgott, Furtwängler erkannte in ihr den Herakles und die Verwandtschaft mit dem Lysippischen Koloss¹⁾. Gleich diesem legt die Mosaikfigur den Kopf auf die linke Hand, die ihrerseits auf das linke Knie gestützt ist, doch hier ist das linke Bein ausgestreckt, das rechte angezogen, der Sitz entspricht nicht dem der Statue, und während dort nach der Beschreibung des Niketas der Kopf auf der flachen Hand ruhte, ist im Mosaikbild die Stirn an die umgebogenen Fingerspitzen gelehnt. Dem Verfertiger des Mosaiks mag bei seiner Schöpfung der Lysippische Koloss vorgeschwebt haben, aber die Ähnlichkeit seiner Figur mit jenem ist nur eine sehr bedingte geworden.

Mit dem Koloss hat man auch eine ganze Reihe von Gemmen in Verbindung gebracht²⁾, deren bekanntestes Exemplar ehemals in der Sammlung des Fulvius Ursinus gewesen ist und jetzt der Eremitage gehört³⁾. Die Steine zeigen alle den Herakles auf einer Basis sitzend, das eine Bein anziehend; auf diesem ruht der das Haupt stützende Arm, die andere Hand hält ein Schwert, und ringsum sind allerlei getötete Tiere und sonstige Attribute angebracht. Das Fehlen des für den Koloss charakteristischen Korbes einerseits und die Anwesenheit des reichen Beiwerks andererseits führten Stephani zu der Vermutung, dass die Steine nicht von dem Lysippischen Werke, sondern von einem Gemälde des Nearchos abhängig seien, das nach Plinius XXXV 141 *Herculem tristem insaniae poenitentia* darstellt. Furtwängler ist durch die stilistische Untersuchung einiger der Steine und durch die Erkenntnis, dass ihre Komposition nichts ist als „eine ganz willkürliche, missverstandene Übertragung eines für Aias erfundenen Typus auf Herakles“, zu dem Schlusse gedrängt, dass die Gemmen sämtlich unantik sind und ihre Entstehung erst der Renaissance verdanken. Wie dem auch sein mag, ihre Abstammung aus dem Aiaistypus darf als gesichert gelten und damit fällt die Annahme, dass sie mit dem Herakleskoloss zusammenhängen.

Zur Entschädigung für den Mangel antiker Kopien des Lysippischen Werkes hat uns die Zeit ein paar mittelalterliche Nachbildungen aufbewahrt. Ein Vergleich der zwei Knochenreliefs, die umstehend abgebildet sind mit den Worten des Niketas, muss jeden überzeugen, dass die kleinen Figuren auf das grosse Vorbild zurückgehen. Die beiden Reliefs befinden sich an einem der Viktorskirche zu Xanten gehörigen Holzkästchen, das vielleicht ehemals als Reliquienbehälter benutzt ist und jetzt die Aufgabe hat, einige Schlüssel des 15. und 16. Jahrhunderts zu beherbergen⁴⁾. In diesem Sommer war das

1) Roschers Mythologisches Lexikon I, 2 Sp. 2175.

2) Aufzählung der Gemmen bei Stephani a. a. O. 136 ff.

3) Abb. z. B. Müller-Wieseler, D. a. K. I, XXXVIII 156.

4) Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I, 3 (Düsseldorf 1892) 131. Die

Kästchen in der Düsseldorfer Ausstellung¹⁾, wo ich Gelegenheit hatte, es persönlich kennen zu lernen und die Taf. IX Fig. 1 u. 2 reproduzierten Photographien zu machen. Die Aufnahme, die den Textabbildungen Fig. 1 u. 2 zu Grunde liegen, danke ich der Güte des Herrn Prof. Clemen.



Fig. 1.

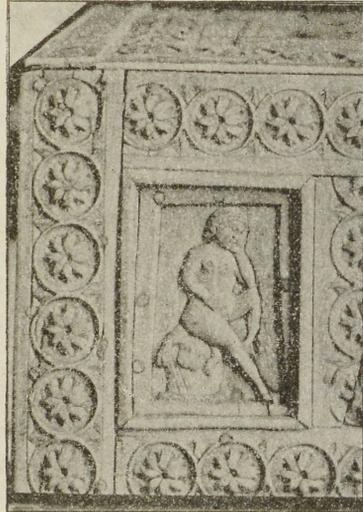


Fig. 2.

Das Xantener gehört zu einer zahlreichen Familie mittelalterlicher Holzkästchen, die alle nach dem gleichen System mit Reliefplatten aus Elfenbein oder Knochen bekleidet sind²⁾. Längliche schmale Streifen mit einem Rosettenornament sind zur Umrahmung verwandt, in die davon umgebenen vertieften Felder sind Platten mit figürlichen Darstellungen eingelassen. Das Elfenbein, das aber seiner Kostbarkeit wegen nur selten für diese Kästchen benutzt ist, erlaubte für die figürlichen Reliefs grössere Platten zu nehmen, der billigere Knochen zwang die Grösse der Platten zu reduzieren, sie sind gewöhnlich so klein, dass sie nur für eine einzelne Figur Raum bieten. Das Xantener Kästchen hat an seinen Langseiten je fünf solcher Plättchen (Taf. IX Figg. 1 u. 2), an den Schmalseiten je zwei und auf dem Deckel vier. Die Reliefs dieses

Masse des Kästchens sind: 42 cm Länge, 12 cm Höhe, 17 cm Breite. Abb. Aus'm Werth, *Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden XVII* 2, 2a, 2b. Schlumberger, *Nicéphore Phocas* (Paris 1890) 175, *L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle II* (Paris 1900) 201, 271.

1) S. Illustrierter Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902 Nr. 725.

2) Die vollständigste Liste dieser Kästchen habe ich gegeben im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XX 1899 S. 25 ff., mit einem Nachtrage ebenda XXI 1900, S. 95 Anm. 3. — Mit Unterstützung der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen bereite ich eine Gesamtpublikation dieser Kästchen vor.

Kästchens sind verhältnismässig sorgfältig und gut gearbeitet und unter ihren Typen sind mehrere, die bislang sich auf keinem anderen Exemplar gefunden haben.

Die Vorbilder der Kästchenreliefs sind, wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe¹⁾, teilweise christliche Miniaturen gewesen, teilweise antike heidnische Darstellungen. Auch das Xantener Kästchen besitzt Reliefs von beiden Sorten. Auf der einen Langseite (Taf. IX Fig. 1) sitzt zu äusserst links ein gepanzerter unbehelmter Mann mit einem über die Schulter geworfenen Mantel, die Linke stützt den Speer auf, die Rechte ist im Redegestus vorgestreckt; sein genaues Gegenbild sitzt auf der zweiten Langseite (Taf. IX Fig. 2) zu äusserst rechts, beide Gestalten sind kopiert nach Figuren des Josua, wie sie griechische Bibelillustrationen in verschiedenen Szenen des Buches Josua zeigen²⁾. Der Deckel des Xantener Kästchens hat links eine Figur, die sich von der Eckfigur der ersten Langseite nur dadurch unterscheidet, dass ihr linker Arm gesenkt ist und den Speer schultert. Dadurch gleicht diese Figur vollständig dem Josua in der Szene, wo zwei Kundschafter dem Feldherrn die Meldung bringen von der Flucht der fünf Amoriterkönige in die Höhle von Makeda (Josua X 17). Auf einem Elfenbeinrelief, das jetzt im South Kensington Museum liegt³⁾, sind die beiden Kundschafter der Miniatur kopiert, auf dem Deckel des Xantener Kästchens nur der eine, der hier die der Eckplatte benachbarte Knochenplatte füllt, also von dem Josua nur durch einen Ornamentstreifen getrennt ist. Solche Übereinstimmung mit den Bibelillustrationen, die selbst den originalen Zusammenhang der Figuren noch bewahrt, deutet darauf, dass der Verfertiger des Kästchens selbst die Miniaturen vor Augen gehabt hat, doch hat auch er seine übrigen aus Miniaturen entlehnten Figuren nach der auf den Kästchen üblichen Weise zusammenhangslos und willkürlich verteilt. In der Anordnung der Reliefs am Xantener Kästchen macht sich nur das Streben bemerkbar, an die Ecken solche Figuren zu rücken, die nach innen gewendet sind. Ausserdem ist vermieden, an einer und derselben Seite die gleiche Figur doppelt anzubringen, wir finden aber auf den neunzehn Reliefs, die den Kasten schmücken, zwei Figuren zweimal und zwei sogar dreimal wiederholt.

Eine Wiederholung des Kundschafters vom Deckel hat die erste Langseite im Mittelfelde, die zweite Langseite im zweiten Felde von links, die beiden

1) Vgl. ausser den S. 259 Anm. 2 genannten Stellen das Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen XVIII 1897 S. 1 ff.

2) Vgl. die Abb. des Vatikanischen Josuarotulus bei Seroux d'Agincourt, *Histoire des arts, Peinture* Taf. XXVIII; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana* III Taf. 157–167. — Ausser dem der frühchristlichen Zeit angehörigen Rotulus haben uns vier byzantinische Oktateuche des 11. und 12. Jahrhunderts Illustrationen des Buches Josua aufbewahrt, die auf dasselbe Original zurückgehen wie der Rotulus. Vgl. *L'Arte, già archivio storico dell' arte* I 1898 S. 221 ff.; Strzygowski, *Bilderkreis des griechischen Physiologus* (Byzantinisches Archiv 2, Leipzig 1899) 113 ff.

3) Abb. zusammen mit der betreffenden Miniatur des Vatikanischen Rotulus im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen XVIII 1897 S. 5.

Reliefs weisen aber eine sonderbare Zuthat auf: oberhalb der ausgestreckten Rechten des Mannes, jedoch ohne von ihr gehalten zu werden, wird ein Stierschädel sichtbar, der in dem sich enger an die Miniatur anschliessenden Deckelrelief fehlt. Die Zuthat ist ganz sinnlos, veranlasst ist sie vermutlich durch Bukranien, die der Verfertiger des Kästchens an irgend einem antiken Gebäude, einem Altar oder einem Sarkophag gesehen hat.

Der Krieger im Mittelfeld der zweiten Langseite giebt einen der Trabantenglieder wieder, die in vielen Szenen das Gefolge Josuas bilden. Die den Speer niederstossende Figur der rechten Eckplatte an der ersten Langseite stammt aus einer Darstellung des Kampfes am Wasser Merom¹⁾, ebenso lassen sich für drei Figuren der Schmalseiten des Xantener Kästchens Vorbilder in Schlachtszenen der Josuaillustrationen nachweisen, dagegen für den Bogenschützen, der auf dem Deckel im rechten Eckfelde auftritt und an der zweiten Langseite wiederkehrt, habe ich in jenen Miniaturen keine Parallele gefunden. Die Abstammung auch dieser Figur aus einer Miniatur ist indess zu vermuten auf Grund der Wülste, die den Knöchel und die Wade dicht unterhalb des Knies umziehen; diese Wülste finden sich fast bei allen aus Miniaturen entlehnten Figuren, sie entsprechen den gemalten Ringen, die in der Josuarolle regelmässig zur Andeutung des Schuhwerks dienen. Bemerkenswert ist, dass an den Erzthüren des Barisano da Trani²⁾, die nahe Beziehungen zu unserer Kästchengruppe haben, gerade ein Bogenschütze mehrfach dargestellt ist.

Alle bisher betrachteten Figuren des Xantener Kästchens tragen einen Chiton und bisweilen dazu den Mantel, Panzer und Helm, im Gegensatz zu ihnen erscheinen die übrigen in heroischer Nacktheit. Ein Relief, das dreimal vertreten ist, an der ersten Langseite, auf dem Deckel und an der das Schloss tragenden Schmalseite, stellt einen nackten jugendlichen Mann mit einem Löwen kämpfend dar. Der Mann steht in Vorderansicht, das Tier ist an seiner linken Seite hochgesprungen und schlägt eine Tatze in seine Brust, er aber hat den linken Arm um den Hals des Löwen geschlungen. Man sollte erwarten, dass er den Löwen von hinten gepackt hätte, um ihn an die Brust drücken zu können; in diesem Falle müsste im Relief der linke Unterarm mit der Hand sichtbar werden, statt dessen sehen wir aber den Oberarm und müssen den Unterarm nach hinten greifend denken. Solchen Griff wendet man wohl an, um ein Bündel zu schleppen, für eine Kraftanstrengung, wie sie das Ringen mit einem Löwen erfordert, ist der Griff wenig geeignet. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass hier das Vorbild schlecht wiedergegeben ist, gerade in der Haltung der Extremitäten sind in den Kästchenreliefs manche Versehen zu verzeichnen, die Verwechslung des linken und rechten Arms, die Ansetzung einer linken Hand an einen rechten Arm und das Umgekehrte ist nichts

1) Eine Illustration zu diesem Kampfe (Kap. XI. 5) findet sich in dem verstümmelten Rotulus nicht mehr, sondern nur in den S. 260 Anm. 2 genannten Oktaeuten.

2) Abb. der Thüren von Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien Taf. IX, XXIV; *L'Arte già archivio storico dell' arte* I 1898 S. 15 ff.

seltenes. In dem Xantener Relief hängt der rechte Arm des Löwenkämpfers unthätig herab.

Die Typen der Löwenkämpfe, die wir auf vielen Reliefs anderer Kästchen der Gruppen finden, sind von dem des Xantener Exemplars wesentlich verschieden. Oft tritt der Kämpfer mit Chiton und flatterndem Mantel bekleidet auf und sucht dem Löwen den Rachen auseinander zu reissen, wobei er entweder das Tier von vorn gefasst hat oder ihm von hinten ein Knie auf den Rücken setzt¹⁾. Die beiden Typen sind erfunden für Darstellungen des David und Samson, deren uns manche in Miniaturen und Skulpturen erhalten sind²⁾. Häufiger ist auf den Kästchenreliefs ein nackter Löwenkämpfer³⁾, der seine beiden Arme um den Hals des Tieres geschlungen hat und dessen Stirn an seine Brust presst, um es zu würgen. Das Vorbild dieser Reliefs waren Heraklesdarstellungen, die den mittelalterlichen Knochenschnitzern vermutlich durch spätantike Silberwerke gleich einer Schüssel des Cabinet des Médailles in Paris⁴⁾ bekannt gewesen sind.

Der Löwenkampf des Xantener Kästchens hat seine nächsten Analogien in schwarzfigurigen attischen Vasenbildern und in archaischen Bronzen⁵⁾. Manche von ihnen zeigen uns den Löwen ebenso hoch aufgerichtet und nur vom linken Arm des Helden umfasst; in mehreren Vasenbildern hält seine Rechte das Schwert, den Löwen damit zu erstechen, aber es kommt auch vor, dass die Maler das Schwert nicht angegeben haben und infolgedessen die Rechte ähnlich wie im Xantener Relief leer herabhängt.

Wie ist die Übereinstimmung des mittelalterlichen Reliefs mit archaischen griechischen Werken zu erklären? Ich habe früher einmal darauf hingewiesen⁶⁾, dass die Personifikation des Schlafes als kleine Flügelfigur, wie sie schwarzfigurige und streng rotfigurige Vasenbilder des Alkyoneusabenteuers zeigen, wieder auftaucht in karolingischen Psalterillustrationen, denen frühchristliche Kompositionen zu Grunde liegen, dass die Gruppe des von Hypnos und Thanatos getragenen Toten, die uns von attischen Vasen freien Stils vertraut ist, auf einem Relief des 4. nachchristlichen Jahrhunderts wieder verwandt ist, während in beiden Fällen uns alle Zwischenglieder fehlen. So wäre es denkbar, dass spätantike Denkmäler auch das alte Löwenkampfschema des Herakles noch benutzt haben und ihrerseits das Vorbild des mittelalterlichen Knochenschnitzers

1) Abb. der beiden Typen von einem Kästchen des Museo Nazionale zu Florenz im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XX 1899 S. 9.

2) Vgl. die Miniatur im Psalter Basilius' II (976—1025), abgeb. Labarte, *Les arts industriels* II Taf. 86; Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle* II (Paris 1900) S. 161. Ein Stoff mit Figuren, die das Knie auf den Rücken des Löwen setzen ist abgeb. von Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder* I Taf. 2.

3) Abb. solcher Figuren z. B. *Le Gallerie nazionali italiane* III 1897 zu S. 263, 264; Venturi, *Storia dell' arte italiana* I (Milano 1901) 405, 416.

4) Abb. *Gazette archéologique* 1886 Taf. 21; Venturi a. a. O. 491.

5) S. die Zusammenstellungen von Reisch, *Mitteilungen des athenischen Instituts* XII S. 121 ff.; Furtwängler, *Roschers Mythologisches Lexikon* I. 2 Sp. 2195.

6) *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXI 1898 S. 5.

geworden sind. Vielleicht hat dieser aber als Modell direkt ein echtes altgriechisches Werk gehabt, denn Niketas erwähnt¹⁾ unter den von den Barbaren eingeschmolzenen Bronzen des Hippodroms auch „einen Mann, der mit einem Löwen ringt“. Die Bezeichnung würde auf eine Gruppe passen, wie das Relief sie voraussetzt, und dessen Abhängigkeit von einer Gruppe des Hippodroms ist in hohem Grade glaubhaft, da ja derselbe Kasten zweifellose Kopien nach einem anderen Bronzewerk des Hippodroms bietet.

In den beiden Reliefs, die den Lysippischen Herakles darstellen, liegt unter dem Korbe eine Platte, deren Vorderseite durch ein Blattornament verziert ist. Die Platte gleicht denen, die wir in drei anderen Reliefs unter dem Sitze Josuas sehen. In dem Josuarelief des Deckels, wo sich auch sonst ein engerer Anschluss an die Bibelillustrationen bemerkbar macht, ist der Sitz des Feldherrn ganz wie in manchen Miniaturen als viereckige steinerne Basis gebildet, die unten und oben eine überkragende Platte hat. In den Josuareliefs der Langseiten (Taf. IX Figg. 1 u. 2), hat der Sitz die Form eines Pilzes angenommen, dessen Stiel von horizontalen Rillen umzogen ist und dessen Kopf gleichsam mit kleinen Kügelchen besetzt ist, die untere Platte aber ist hier dieselbe geblieben wie in dem Deckelrelief und sie ist von dem Knochenschnitzer auch auf das Heraklesrelief übertragen worden. Sein ehernes Vorbild wird eine profilierte Basis gehabt haben, die zugleich dem Korb und dem rechten Fusse der Statue eine Standfläche bot, gewiss aber hat keine besondere Platte unter dem Korbe gelegen.

Die Natur des Korbes kommt in dem einen Relief (Taf. IX Fig. 1) besser zum Ausdruck als in dem anderen (Taf. IX Fig. 2), dort ist die netzartige Struktur des Flechtwerks durch kreuzweis gezogene Rillen wiedergegeben, hier hat sich der Knochenschnitzer begnügt mit einfachen, schräg ansteigenden Rillen. Die Form des Korbes ist hier wie dort dieselbe, er hat einen dicken cylindrischen Rumpf und flachgewölbten Boden. Seine plumpe Gestalt bestätigt, dass er nicht der Arbeitskorb der Megara ist, sondern das von Herakles zur Stallreinigung benutzte Gerät.

Von dem über den Korb gedeckten Löwenfell werden der Kopf und die beiden Vorderpranken sichtbar. Sie waren also von Lysipp nach der Seite gelegt, die gleichsam die Hauptseite der Statue war, weil sie auch das volle Gesicht des Helden sehen liess, das auf der anderen Seite durch die stützende Hand des Helden teilweise verdeckt war. Die Art des Stützens stimmt in den Reliefs genau überein mit der Beschreibung des Niketas, wonach das Haupt leicht auf der Innenfläche der linken Hand ruhte. Der linke Ellenbogen findet seinerseits eine Stütze auf dem linken Knie und das gebogene linke Bein geht hinüber zu dem gerade ausgestreckten rechten. In dem Relief ist der linke Fuss auf den rechten Unterschenkel aufgesetzt, aber das wäre ganz unnatürlich, er würde dort keinen festen Halt haben. Der Ares Ludovisi hat das ebenfalls

1) Ed. Bekker (Bonn 1835) 861. 2 ἀπέδωκαν καὶ καθῆκαν . . . εἰς τὸ χωνευτήριον ἔτι γὰρ μὴν καὶ τὸν ἄνδρα τὸν παλαιόντα λέοντι.

im Knie gebogene und gehobene linke Bein auf den Helm gesetzt. Bei der Heraklesstatue fehlte ein in gleicher Weise verwendbares Beiwerk, der Korb konnte auch nicht, wie etwa ein Fels mit Vorsprüngen, einen Stützpunkt für den Fuss gewähren, daher ist es wahrscheinlich, dass das linke Fussgelenk des Kolosses unmittelbar oberhalb des Knies auf dem rechten Oberschenkel aufgelegt hat. Die richtige Wiedergabe dieses Motivs im Relief machte eine verkürzte Darstellung des linken Beines notwendig, der sich der Knochenschnitzer nicht gewachsen fühlte. Wo auf einigen der verwandten Kästchen Verkürzungen versucht sind, sind sie arg missraten und der Verfertiger des Xantener Kästchens hat es vorgezogen, die Beinhaltung seines Originals umzumodeln.

Dass der rechte Arm nicht gespannt, sondern gebogen ist und die Hand leise in die Weiche legt, passt vorzüglich zu der ganzen Haltung des ermüdet Dasitzenden und sicher ist es im Original ebenso gewesen, obgleich Niketas behauptet, die rechte Hand sei gleich dem rechten Bein so weit wie möglich ausgestreckt gewesen. Diese Angabe wird auf einem Irrtum des Niketas beruhen, seine Beschreibung ist ja nicht im Anblick der Statue gemacht, sondern erst nachdem sie zerstört war, aus der Erinnerung.

Den Ausdruck der Trauer und des Unwillens, den Niketas im Gesicht des Herakles fand, hat der Reliefbildner ganz deutlich wiederzugeben gewusst. Um die Krausheit des Haares anzudeuten, deren Niketas auch Erwähnung thut, ist das Haar ähnlich behandelt wie die Köpfe der pilzartigen Josuasitze. Die Unbärtigkeit der Relieffigur steht im Einklange mit der Vorliebe Lysipps für den jugendlichen Heraklestypus und beweist, dass die oben besprochenen Heraklesbilder der Kapitolinischen Basis und des spanischen Mosaiks¹⁾ auch durch die Zuthat des Bartes von dem Lysippischen Koloss abgewichen sind.

Die Knochenreliefs helfen uns also in manchem Punkt das Bild des Kolosses, das wir aus der Beschreibung des Niketas gewinnen konnten, zu berichtigen und zu ergänzen. Dass solche mittelalterlichen Erzeugnisse uns einen Eindruck von der Schönheit des Lysippischen Werkes geben, ist von ihnen nicht zu verlangen.

Bedeutungsvoll ist die Nachbildung des Kolosses in den Reliefs für die Frage nach der Herkunft des Xantener Kästchens und seiner Genossen. Ich habe stets die Anschauung vertreten²⁾, dass die Kästchen, ausgenommen vielleicht einige sehr rohe Exemplare, in Konstantinopel entstanden sind, während sie von mehreren Seiten als italienisch angesprochen wurden³⁾. Jetzt wirft die Herakleskopie zu gunsten des byzantinischen Ursprungs ein schweres Gewicht in die Wagschale. Für die Datierung lehrt die Herakleskopie uns wenig, wir können ihr nur entnehmen, dass das Xantener Kästchen vor 1204 an-

1) Ob das oben ebenfalls herangezogene Heraklesbild des Hateriergrabes bärtig oder unbärtig ist, ist in der Abbildung nicht zu erkennen.

2) Vgl. die S. 259 Anm. 2 und S. 260 Anm. 1 genannten Aufsätze.

3) S. Darcel, *Catalogue raisonné de la Collection Basileusky* (Paris 1874) 49; R. von Schneider, *Serta Harteliana* (Wien 1896) 289 ff.

gefertigt ist, aber es dürfte erheblich älter sein, denn es gehört zu den frühesten der Gruppe, die, wie ich an anderer Stelle bewiesen habe, bis ins 10., vielleicht gar bis ins 9. Jahrhundert hinaufreicht¹⁾.

Um das verhältnismässig hohe Alter des Xantener Kästchens ersichtlich zu machen, ist hier zum Vergleich ein Stück eines jüngeren Exemplars abgebildet, das gerade auch zwei Reliefs mit Kopien des Lysippischen Kolosses enthält. Dies Kästchen, dem Museo civico in Arezzo gehörig²⁾, hat gleich dem Xantener vier figürliche Reliefs auf dem Deckel und fünf an jeder Langseite. Die drei hierneben wiedergegebenen Reliefs befinden sich an ein

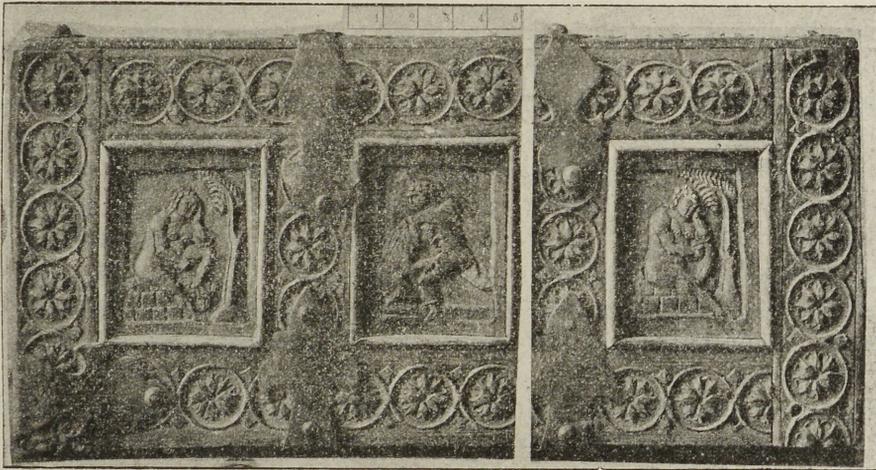


Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

und derselben Langseite; zwischen der Darstellung des Löwenkampfes und dem rechten Eckstück hat das Original noch zwei Platten mit einem Kämpferpaar. Ob das am Xantener Kästchen beobachtete Anordnungsprinzip, das zwei gleiche Reliefs auf derselben Seite ausschloss, vom Verfertiger des Aretinischen Kästchens selbst aufgegeben ist, lässt sich nicht entscheiden. Es ist möglich, dass erst bei einer späteren Neumontierung die übereinstimmenden Reliefs auf einer Seite vereinigt worden sind. Die Typen des Aretinischen Kästchens zeigen gegenüber denen des Xantener grosse Verwilderung. Was ist hier aus der Herakleskopie geworden! Der charakteristische Sitz ist verschwunden, an die Stelle des Korbes ist eine Art Quadermauer getreten und daneben erhebt sich

1) In der jüngsten Besprechung der Kästchen durch Venturi, *Storia dell' arte italiana* I 512 ff. ist wieder die haltlose Vermutung aufgetischt, dass die Kästchen zum Teil dem 4.–6. Jahrhundert entstammen. Es ist hier nicht der Platz, die Datierungsfrage eingehender zu erörtern, ich muss dies auf die Gesamtpublikation der Kästchen versparen.

2) Abb. aller Seiten in *Le Gallerie nazionali italiane* III 1897 zu S. 264.

ein aus anderen Darstellungen herübergenommener Baum¹⁾. In den Xantener Reliefs ist noch der Versuch gemacht, den muskulösen kräftigen Brustbau des Herakleskolosses nachzubilden, statt dessen sehen wir in den Aretinischen Reliefs eine breite formlose Masse, in der nur mit starker Übertreibung die Brustwarzen hervorgehoben sind; alle Glieder und der Kopf sind verschwommen und weniger scharf modelliert als in Xanten. Die Aretinischen Figuren würden wir nicht mehr als Abkömmlinge des Lysippischen Werkes erkennen, wenn wir nicht die Mittelglieder am Xantener Kästchen hätten.

Während die Aretinischen Reliefs die Körperhaltung des Herakles beibehalten, seine Sitzgelegenheit aber geändert haben, finden wir auf einem sonderbaren Elfenbeinrelief des Grossherzogl. Museums in Darmstadt (Taf. IX Fig. 4) den mit dem Löwenfell bedeckten Korb wieder, besetzt von einer ganz anders gestalteten Figur. Dies Relief hat die Langseite eines Kastens gebildet, von dem auch die zweite Langseite sowie beide Schmalseiten im Darmstädter Museum vorhanden sind (Taf. IX, Fig. 3, 5, 6). Die vier Reliefs sind zwar einmal publiziert worden²⁾, für ihre Erklärung und Bestimmung ist aber noch fast gar nichts geschehen³⁾. Sie gehören zu den rätselvollsten Skulpturen, die uns das Mittelalter hinterlassen hat. Der im folgenden unternommene Versuch zur Lösung der Rätsel ist noch sehr unvollkommen, aber ich hoffe, dass er andere Forscher zur Beschäftigung mit dem interessanten Gegenstand und zur Veröffentlichung ihrer Ergebnisse anregen wird, die geeignet sind Licht in das Dunkel zu bringen.

Mit der Gruppe des Xantener Kästchens und seiner Verwandten haben die Darmstädter Reliefs nur das gemein, dass auch auf ihnen die heterogensten Stoffe vereint sind, Darstellungen nach antiken Vorbildern, nach christlichen und orientalischen Mustern. In Bezug auf Anlage und Figurenbildung sind die Darmstädter Reliefs völlig verschieden von jener Gruppe. Dort wer-

1) Der Baum ist wahrscheinlich entlehnt aus einer Darstellung des Herakleischen Löwenkampfes, wie sie eine Schmalseite des Aretinischen Kästchens bietet. Gerade dies Relief der Schmalseite verrät deutlich die Abhängigkeit von einem Werke gleich der Pariser Silberschale (s. oben S. 262 Anm. 4), wo auch ein Baum zur Szenerie des Löwenkampfes verwandt ist.

2) Kunstschätze aus dem Museum in Darmstadt, herausgegeben in Lichtdruck von Nöhring und Frisch in Lübeck (Verlag von Bolhovever, München o. Jahr) Photographien der vier Reliefs sind für 70 Pfg. das Stück im Museum zu Darmstadt käuflich, nach diesen Photographien sind mit gütiger Erlaubnis der Museumsverwaltung die Abbildungen Taf. IX Fig. 3—6 hergestellt. Für die Vermittlung der Erlaubnis und für einige Angaben über das Original bin ich Herrn Dr. Müller zu grossem Danke verpflichtet.

3) Schäfer, Denkmäler der Elfenbeinplastik des Grossherz. Museums zu Darmstadt (Darmstadt 1872) 38 sieht ganz ab von einem Versuche, die Reliefs zu erklären. Westwood, *Fictile ivories in the South Kensington Museum* (London 1876) 445 beschreibt die Reliefs kurz ohne sie zu deuten. Eine ausführlichere Behandlung einer Darstellung, der Alexanderszene, lieferte Durand in Didrons *Annales archéologiques* XXV. 1865 S. 150.

den dünne Elfenbein- oder Knochenplatten auf Holzkerne montiert, die Darmstädter Platten sind so stark und fest, dass sie selbst als Kastenwände dienen konnten. Das Taf. IX Fig. 4 abgebildete Relief weist am oberen Rande drei halbkreisförmige Ausschnitte des Ornaments auf, wo die Hesperiden des Deckels angebracht gewesen sind, es war also die Rückwand. Die Vorderwand (Taf. IX Fig. 3) hat einen im Relief ausgesparten Platz für das Schloss. Das die figürlichen Darstellungen umrahmende Ornament ist hier aus den Platten selbst herausgearbeitet, oder vielmehr hineingearbeitet. Es besteht nämlich aus treppenförmig angeordneten viereckigen Vertiefungen; die zwischen den Vertiefungen stehen gebliebenen Stege waren unterschritten und sind daher zum grossen Teil ausgebrochen. Das Ornament, dessen Herstellung sehr mühsam gewesen sein muss, macht einen rohen barbarischen Eindruck; es scheint, dass dafür Marmorplatten, in deren Ränder bunte Stein- oder Glaswürfel eingelassen waren, das Muster geliefert haben. Der Wirkung solcher Marmorplatten kommen die Elfenbeinreliefs dadurch noch näher, dass der Grund des durchbrochenen Ornaments bunt gefärbt ist.

Das Innenfeld jedes der vier Elfenbeinreliefs ist in drei Nischen gegliedert, die Langseiten zeigen in jeder Nische eine abgeschlossene Darstellung, die Schmalseiten enthalten je nur ein zusammenhängendes Bildwerk, das die beiden freistehenden Säulen überschneidet. Die gleiche Anordnung finden wir auf zwei byzantinischen Elfenbeintafeln in Pesaro¹⁾, die Szenen aus der Geschichte unserer Ureltern darstellen, solche Anordnung geht aber zurück auf spätantike und frühchristliche Sarkophage und Elfenbeinschnitzereien²⁾. Die Säulen der Pesareser Tafeln haben nur ein ganz flaches Relief, ebenso die einfachen Bögen, die die Säulen verbinden. Auf den Darmstädter Reliefs treten die Säulen und die von ihnen getragenen Baldachine stark aus dem Grunde heraus und sind durchbrochen gearbeitet. Einzelne Baldachine, in dieser Technik ausgeführt, wölben sich auf manchen byzantinischen Elfenbeinwerken über Darstellungen neutestamentlicher Szenen oder heiliger Figuren. Eines der zierlichsten Beispiele bietet eine Platte in Würzburg mit den Figuren der Mutter Gottes und des hl. Nikolaus, die griechische Namensbeischriften haben; in genauem Anschluss an diese Platte ward in Würzburg ein Gegenstück zu ihr mit dem Martyrium des hl. Kilian geschaffen³⁾. Hier haben die Baldachine als unteren Abschluss eine breite Leiste, die an der Stelle, wo sie die Kapitelle der Säulen erreicht, eine Ecke bildet und mit ihrem wagerechten Ende fest auf den Kapitellen ruht. Der durchbrochene Teil der Baldachine besteht aus abwechselnden Reihen von Ringen und geradlinig begrenzten Öffnungen. Dieselbe Konstruktion, wenn auch teilweise sehr viel weniger fein ausgeführt, kehrt auf allen byzantinischen

1) Abb. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. Aus Sammlungen in Italien (Rom 1900) Nr. 49. 50.

2) Vgl. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXI 1900 S. 105.

3) Abb. der beiden Würzburger Platten Becker und Hefner, Kunstwerke des Mittelalters Taf. I, XVI.

Elfenbeinreliefs mit Baldachinen wieder¹⁾, die Baldachine der Darmstädter Reliefs stehen ganz vereinzelt. Sie sind gebildet aus kreuzweis zusammengesetzten gekerbten Stäbchen, sie haben einen ganz schmalen unteren Rand und stossen nur mit einer Spitze auf die Mitte der Kapitelle. Der Verfertiger des Darmstädter Reliefs ist vermutlich durch Baldachine byzantinischer Werke angeregt worden, hat aber deren Organismus nicht verstanden.

Von den figürlichen Darstellungen der Darmstädter Platten sind nur zwei mit Sicherheit zu deuten. Die eine derselben findet sich in der linken Ecknische der Vorderwand (Taf. IX, Fig. 3). Hier sehen wir den Herakles, bärtig mit einer Tanie im Haar, die Tatzen des flatternden Löwenfells auf der Brust zusammengeknötet, wie er nach rechts stürmend mit der Linken ein springendes Pferd an der Mähne packt und die Rechte zum Schlag mit der Keule erhebt. Ein zweites Pferd ist schon infolge eines Schlages zu Boden gesunken. Genaue Parallelen zu diesem Kampfe des Herakles mit den Rossen des Diomedes finden wir auf verschiedenen römischen Sarkophagen²⁾.

In der rechten Ecknische derselben Langseite sprengt ein jugendlicher Reiter nach rechts und bohrt seine Lanze in das Maul einer am Boden sich wälzenden Schlange ähnlich dem hl. Georg auf den schon erwähnten Erzhüren des Barisano da Trani³⁾, aber wir dürfen den Schlangentöter des Darmstädter Reliefs nicht als hl. Georg bezeichnen. Von dessen Bildern⁴⁾ unterscheidet er sich durch das Fehlen des Nimbus, des Panzers, des Steigbügels, des Sattelzeugs, er reitet auf ungesatteltem Pferde und ist nur mit kurzem Chiton und flatterndem Mantel bekleidet.

Die Mittelnische zwischen den beiden eben beschriebenen enthält drei Figuren, zwei Frauen und einen bärtigen Mann, jene tragen einen fusslangen Chiton und Mantel, der über den Kopf gezogen ist, das Kostüm des Mannes besteht in Chiton und Pallium. Die zumeist rechts befindliche Frau steht in Vorderansicht und wendet den Kopf den beiden von links zu ihr heranschreitenden Figuren entgegen; ihre Linke hält einen abgeschlagenen jugendlichen Menschenkopf mit geschlossenen Augen, ihre Rechte macht einen Redegestus. Die Hände der ihr zunächst stehenden Frau sind vom Mantel versteckt und scheinen einen verborgenen Gegenstand zu halten, der Mann trägt mit beiden Händen einen durchbrochenen kugelartigen Gegenstand, dessen Be-

1) Vgl. z. B. ein Münchener Relief mit dem Tode Mariä bei Bayet, *L'art byzantin* (*Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts*, Paris o. Jahr) S. 301; eine Kreuzigung, jetzt im Besitz des Barons von Oppenheim, eine Kreuzabnahme der Sammlung Chalandon sind abgebildet *Monuments Piot* VI 1899 Taf. VII; zwei minder feine Exemplare mit einer Figur der Madonna und einer Kreuzigung finden sich Graeven, Elfenbeinwerke Nr. 68, 69.

2) Vgl. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III Nr. 112, 113, 116, 118, 120.

3) Siehe oben S. 261 Anm. 2.

4) Vgl. z. B. ein byzantinisches Mosaikbild im Louvre, Schlumberger, *Nicéphore Phocas* 415; ein byzantinisches Bleirelief in Berlin, Bode und von Tschudi, Kgl. Museum in Berlin, Die Bildwerke der christlichen Epoche Nr. 587 B.

deutung ganz dunkel ist, und solange er nicht erklärt ist, wird auch die Erklärung der ganzen Szene unmöglich sein. Zwei Frauen, deren eine ein Menschenhaupt hält, lassen an Judith und ihre Magd denken, der Mann müsste dann aufgefasst werden als einer der Ältesten, denen Judith ihre Beute zeigte (Judith 13, 13 ff.), es ist aber auch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass der Reliefschnitzer hier Figuren, die ganz verschiedenen Vorlagen entlehnt sind, zusammengewürfelt hat¹⁾.

In den Zwickeln über dem mittleren Baldachin ragen die Oberkörper geflügelter Knaben auf, die mit der Rechten einen Kranz nach unten strecken, in den Eckzwickeln werden Knabenköpfe sichtbar. Dieselbe Zwickelfüllung kehrt auf der Rückwand wieder, die Zwickel der Schmalseiten enthalten nur je einen Kopf.

Die eine der Schmalseiten (Taf. IX, Fig. 5) bietet die zweite sicher deutbare Darstellung, die Luftfahrt des Alexander. Nach einer schon von Pseudokallisthenes erzählten Sage liess Alexander, um himmelan fahren zu können, grosse Vögel, die ein paar Tage hatten hungern müssen, vor einen zu diesem Zweck konstruierten Wagen spannen, bestieg denselben und hielt den ausgehungerten Tieren an langer Stange einen Köder vor, der sie veranlasste, aufzufliegen und immer höher zu steigen. Die meisten mittelalterlichen Bildwerke, die die Sage darstellen²⁾, verwenden statt der Vögel Greife, so auch das Darmstädter Relief. Alexander hat hier wie auch sonst das Prunkkostüm byzantinischer Kaiser, auf seiner Linken ruht das Fragment einer durchbrochenen Kugel, wie sie der Mann in der Mittelnische der einen Langseite trägt, sie bedeutet in der Hand des Alexander das Herrschaftssymbol, den Reichsapfel. Andere Darsteller von Alexanders Luftfahrt haben ihm in jede Hand eine Stange gegeben, mit darauf gespiessten Ferkeln, nach denen

1) Z. B. kann man vermuten, dass die Frau mit dem Menschenkopf kopiert ist nach einer missverstandenen Muse, die eine Maske hielt. Hatte man doch auch das von mir in dieser Zeitschrift Heft 107 S. 20 publicierte Relief einer Muse später für eine Judithdarstellung gehalten. Der Mann mit der durchbrochenen Kugel in den Händen mag zurückgehen auf die Darstellung eines Astronomen, der die Himmelskugel hielt.

2) An Steinskulpturen mit Alexanders Luftfahrt sind mir bis jetzt 5 bekannt geworden: 1) an der Façade von S. Marco, abgeb. Didron, *Annales archéologiques* XXV zu S. 141, Bayet, *l'Art byzantin* S. 188; 2) am Portal zu Remagen, abgeb. Aus'm Werth, Denkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden Taf. LII 8; 3) an einem Säulenkapitell im Chorumgang des Baseler Münsters, abgeb. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'archéologie, Curiosités mystérieuses* I S. 165; 4) an einem Kämpfergesims des Freiburger Doms, abgeb. Moller, *Denkm. deutscher Baukunst* II Taf. XIX; 5) auf einer Brüstungsplatte im Kloster Dochiariu, beschrieben von Brockhaus, *Kunst in den Athosklöstern* 41. Wie weit einige andere von Kraus, *Gesch. der christl. Kunst* II 403 aufgezählte Darstellungen noch hierher zu rechnen sind, vermag ich nicht zu beurteilen. Die Bedeutung, die der Luftfahrt Alexanders in abendländischen Kirchenskulpturen beigelegt wurde, ist klargestellt von Goldschmidt, *Der Albanipsalter* (Berlin 1895) 71. — Über die Darstellungen des Gegenstandes in Gewebe- und Miniaturen siehe S. 270 Anm. 2, S. 273 Anm. 4.

die Greifen gierig ihre Köpfe recken, im Darmstädter Relief hält nur seine Rechte eine Gabel mit daran befestigtem Tierkopf und die Greifen kehren diesem nicht ihre Köpfe zu¹⁾.

Die Darstellung der Luftfahrt ist mehrfach als Gewebemuster verwandt worden²⁾, wofür sie wegen der symmetrischen Gestaltung der linken und rechten Seite besonders geeignet war. Schon Brockhaus hat vermutet³⁾, als er ein Marmorrelief mit diesem Gegenstand im Kloster Dochiariu fand, dass Gewebe die Vorlagen für die Skulpturen gewesen sind, gerade bei dem Darmstädter Relief ist die Abhängigkeit von einem Gewebe um so wahrscheinlicher, da das Relief weitere symmetrische Zuthaten bietet. Über den Kopf jedes Greifen hält ein nackter schwebender Flügelknabe einen Kranz, überaus ähnliche Gestalten zeigt ein Stoff der Servatiuskirche in Maestricht⁴⁾, wo die beiden Putten herabschweben zu den Statuen zweier auf einer Säule stehender Götter oder Herrscher. Zwei mit Kränzen herbeieilende Figuren zeigt auch ein Stoff in Aachen⁵⁾ symmetrisch angeordnet zu beiden Seiten eines auf der Quadriga einherfahrenden Wagenlenkers.

Vor den Füßen jedes Greifen wächst in dem Darmstädter Relief ein windungsreicher Strauch auf, in der linken Ecke sucht ein nackter Knabe in dem Strauch emporzusteigen, in der rechten Ecke schreitet ein anderer nackter Knabe von dem Strauche nach rechts, auf seiner Schulter einen Korb tragend und den Kopf nach der Mitte umkehrend. Beide Figuren gehören zu den Typen, die man gern in ornamental verwendete Rankenwindungen setzte. Beispiele solcher Ranken mit Putten bieten manche spätantike und frühchristliche Skulpturen⁶⁾, von denen sie auch auf Stoff übertragen worden

1) Vögel als Zugtiere Alexanders kommen nur in den Stickereien (s. die folgende Anm.) und in einigen Miniaturen vor (s. S. 273 Anm. 4).

2) Ein im 14. Jahrh. verfasstes Inventar des Doms von Anagni, veröffentlicht von Barbier di Montault, *Annales archéologiques* XVIII 26, verzeichnet: *Item una dalmatica de Samito viridi cum paraturis in fimbriis instoriæ Alexandris elevati per grifos in aërem*. Ein Seidenstoff mit diesem Muster befindet sich in der Gewebesammlung der k. k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale in Wien; jener ist abgebildet von Fischbach, Die wichtigsten Webe-Ornamente Taf. 112. Gestickt ist Alexanders Luftfahrt auf einem Kissen des 12. Jahrh. in der Patrocli-Kirche zu Soest, abgeb. Zeitschrift für christl. Kunst XV 1902, 170, und auf der noch älteren Fahne des hl. Cyriakus in Würzburg, abgeb. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften² Taf. 29.

3) A. a. O. Anm. 3, wo auch verwiesen ist auf Anton Springers Abhandlung über die Einwirkung orientalischer Stoffmuster auf abendländische Skulpturen; s. Mitteilungen der k. k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V 1860 S. 67 ff.

4) Abb. Bock, Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschatze zu Maestricht (Köln 1872) S. 31; Paul Schulze, Über Gewebemuster früherer Jahrhunderte (Leipzig. Th. Martins Textil-Verlag 1893) 17.

5) Abb. Schulze a. a. O. 18, vgl. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie* IV Taf. 20.

6) Vgl. die Elfenbeintafel in Triest, *Archaeologische Zeitung* XXXIII 1875 Taf. 12; die Mittelsäulen am Sarkophag des Junius Bassus, A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus (Rom 1900) Taf. I, X.

sind ¹⁾. Dass der Verfertiger des Darmstädter Reliefs solche Figuren unmittelbar mit der Alexanderdarstellung verbunden hat, ist bezeichnend für die Art seines Schaffens. Wie wenig Verständnis er für seine Vorlage gehabt hat, geht ja auch daraus hervor, dass er im Gegensatz zu anderen Darstellern die eine Stange mit dem Köder fortgelassen, die Greifenköpfe vom Köder abgewandt gebildet hat.

Das Relief der zweiten Schmalseite (Taf. IX, Fig. 6) lässt ebenfalls auf eine textile Vorlage schliessen, da es streng symmetrisch komponiert ist, das Hauptbild, wie es die Textilkunst liebt, mit Rankenwerk umgiebt und in dieses Figuren hineinstellt. Die Mitte nimmt eine nackte, nur mit einem Kopfschmuck ausgestattete Figur ein, deren Geschlecht nicht erkennbar ist; sie sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf einem Thron und schlägt die Laute. Das Instrument und die Sitzweise zeugen von orientalischer Herkunft, der Thron hat seine nächste Analogie auf der Schale Chosroe's II im Pariser Cabinet des médailles ²⁾. Dort wird der Thronsitze getragen von einem rechtshin und einem linkshin gekehrten Flügelpferde, auf dem Darmstädter Relief sind an die Stelle der Flügelpferde geflügelte Löwen getreten, die aber, während die Pferde beide Vorderbeine auf den Boden stellen, die eine Tatze erheben. Diese entstellende Änderung macht es ganz unklar, dass im Relief ein Thron dargestellt ist, ich danke diese Erkenntnis nebst dem Hinweise auf die Chosroeschale erst einer gütigen Mitteilung des Herrn Geheimrat Lessing, der mich zugleich darauf aufmerksam machte, dass zwei Wülste, die im Darmstädter Relief hinter dem Kopf der lautenspielenden Figur hervorkommen und im Bogen seitlich ansteigen, zweifellos unverstandene Abkömmlinge der flatternden Mützenbänder sind, die auf der Chosroeschale und in vielen anderen sassanidischen Denkmälern als integrierender Bestandteil des Herrscherkostüms erscheinen.

Unter den erhobenen Tatzen der Löwen zeigt das Relief je einen kleinen Strauch, weiter seitlich je einen Baum und in den beiden Bäumen zwei einander entsprechende nackte Knaben, die die eine Hand senken und darin ein Tuch halten, die andere Hand erheben. Die erhobene Hand ist nur auf der rechten Seite erhalten und schwingt hier einen keulenartigen Gegenstand ³⁾.

1) Vgl. z. B. Forrer, Gräber- und Textilfunde von Achmim Panopolis (Strassburg 1891) Taf. II 2, 6.

2) Abb. z. B. de Linas, *Origines de l'orfèverie cloisonnée* I Taf. V bis; Babelon, *Le Cabinet des antiques à la Bibliothèque Nationale* Taf. 21.

3) Der keulenartige Gegenstand ist vermutlich ein missverständlicher Fächer. Graf Gregor Stroganoff in Rom besitzt eine sassanidische Silberschale, abgeb. von Riegl, *Ein orientalisches Teppich vom Jahre 1202* (Berlin 1895) S. 16, und von ihm datiert auf die Zeit vom 5.—7. Jahrhundert; sie zeigt zur Rechten eines auf einem Teppich mit untergeschlagenen Beinen sitzenden Sultans eine bekleidete Figur in der Haltung der nackten des Darmstädter Reliefs. Diese hält in der gesenkten Hand ein Tuch, in der erhobenen einen Fächer, und ihr entspricht auf der anderen Seite eine Figur mit Schale und Kanne. Eine der Stroganoffschen ähnliche Silberschale hat wohl das Muster des Darmstädter Reliefs geliefert, aber dies ist durch das Medium eines Stoffes gegangen, wie die der Textilkunst eigentümliche Einführung der Bäume beweist.

Die Bestätigung für die Abhängigkeit des Reliefs von einem Stoffmuster sehe ich in einer Stickerei, die ehemals im Besitz des Kanonikus Bock war und von ihm als sarazenische Arbeit des 11. Jahrhunderts bezeichnet wurde¹⁾. Ihr Muster setzt sich aus denselben Grundelementen zusammen wie das Relief. Wir haben dort zwei Greifen in der Haltung der Flügellöwen des Darmstädter Reliefs, doch tragen die Greife nicht einen einfachen Thron, sondern laufen in Schlangenleiber aus, die zwei Ovale bilden, eines über dem anderen. Jedes Oval umschliesst eine phantastische Gestalt, die aus einer mit untergeschlagenen Beinen sitzenden Figur abgeleitet ist. In den die Ovale umgebenden Ranken finden wir auch hier zwei symmetrische Figuren mit einem gehobenen und einem gesenkten Arm, die sich gegen einen aus den Ranken hervorstwachsenden Schlangenkopf verteidigen müssen, eine Schlange windet sich aber auch in dem Darmstädter Relief um den einen Baum und züngelt zu der Knabenfigur empor.

Durch die Abstammung der beiden Schmalseitenreliefs aus Geweben wird es wahrscheinlich, dass auch zwei der Langseitenreliefs gleichen Ursprung haben. *Pallia orbiculata cum historia equitantium*²⁾ waren ungemein häufig und auf ihnen wird der Elfenbeinschnitzer die Vorbilder gefunden haben sowohl für den vorhin beschriebenen Schlangentöter als auch für den Reiter in der linken Ecknische der Rückseite. Dieser Reiter ist wieder gleich den byzantinischen Herrschern gekleidet, unterscheidet sich aber von dem Alexander im Greifenwagen dadurch, dass er statt des den Körper umschnürenden Zierstreifens, den die Kaiser bei ceremoniellem Auftreten umlegten, die auf der Schulter geknüpft Chlamys hat, die von den Kaisern beim Reiten getragen wurde. Das Pferd ist mit Sattel und reichem Behang versehen, die gestiefelten Füße des Reiters stecken in Steigbügeln. Ihm gegenüber erhebt sich ein Baum, in dessen Gezweig eine bis auf das Kopftuch nackte weibliche Gestalt steht, die Rechte, die jetzt abgebrochen ist, vorstreckend. Die Haltung erinnert an antike Viktorien, die den Kaisern entgegenschweben um ihnen den Siegeskranz aufs Haupt zu drücken³⁾, und vielleicht geht die Relieffigur trotz ihrer stark abweichenden Erscheinung im letzten Grunde auf solche Viktorien zurück.

Der Stand der Figur im Baume hat zwei Forscher, Julius von Schlosser und Adolph Goldschmidt, unabhängig von einander zu der ansprechenden Vermutung geführt, dass auch dies Relief eine Szene des Alexanderromans darstellt, die Ankunft des Königs in dem Walde, wo er die wunderbaren Blumenmädchen fand, die in grosse Blüten eingeschlossen zur Welt kamen. Diese Episode tritt uns zwar erst in der deutschen Alexanderdichtung des Pfaffen

1) Abb. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder I Kap. II Taf. V.

2) Vgl. Bock a. a. O. II 247; Forrer, Römische und byzantinische Seidentextilien aus dem Gräberfelde von Achmim Panopolis (Strassburg 1891) Taf. V, 1, 2 VII 1.

3) Vgl. z. B. das ehemals Barberinische, jetzt dem Louvre gehörige Elfenbeinrelief, abgeb. am besten *Monuments Piot* VII 1900 Taf. X; Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI siècle* (Paris 1901) Titelbild.

Lamprecht¹⁾ und in der französischen des Lambert di Cors.²⁾ entgegen, doch ist anzunehmen, dass die beiden Dichter von älteren Fassungen der Sage abhängen, die bereits die Vorlage des Darmstädter Reliefs angeregt haben könnten.

Besteht die Beziehung des Reliefs auf Alexanders Abenteuer in jenem Wunderwalde zu Recht³⁾, so liegt es nahe zu glauben, dass der Elfenbeinschnitzer diese Darstellung aus derselben Quelle geschöpft hat wie Alexanders Luftfahrt. Beide Szenen könnten z. B. vereint gewesen sein in einer illustrierten Handschrift des Alexanderromans. Derartige Handschriften einzusehen habe ich leider noch nie Gelegenheit gehabt und mir liegen nur sehr dürftige Notizen vor über Darstellungen der Luftfahrt in Miniaturen des 13. Jahrhunderts⁴⁾. Von ihnen weicht das Darmstädter Relief, das diesen Gegenstand behandelt, erheblich ab und die Zuthaten des Reliefs, vor allem die kranztragenden Flügelknaben, sprechen m. E. entschieden für die Abstammung des Bildwerks aus einem Gewebe. Es steht aber nichts der Annahme im Wege, dass auf demselben Gewebe, dass die Luftfahrt Alexanders bot, auch dessen Begegnung mit dem Blumenmädchen dargestellt war, da der Wechsel zweier Muster in Geweben nichts Ungewöhnliches ist.

In der rechten Ecknische der Rückwand finden wir eine derb erotische Szene, einen nackten Mann auf dem Lager, der eine Frau am Handgelenk ergreift und zu sich her zu ziehen sucht. Sie trägt ein um die Hüften gegürtetes Gewand, das den Oberkörper frei lässt, aber ihr Kopf ist bedeckt mit einem Schleier, dessen herabfallenden Teil ihre Rechte erhebt, wie um ihr Gesicht darin zu verbergen. Ihre Haltung drückt Widerstreben, ihr Gesicht Trauer aus. Des Mannes Griff ums Handgelenk der Frau hat in mir — und dasselbe haben mir andere Betrachter des Reliefs von sich erzählt — die Vorstellung vom *ἱερός γάμος* des Zeus und der Hera wachgerufen, den uns die Selinuntische Metope und ein Pompeianisches Wandgemälde schildert⁵⁾, aber die Ab-

1) Alexander, Gedicht des zwölften Jahrhunderts vom Pfaffen Lamprecht, Urtext und Übersetzung von H. Weismann (Frankfurt a. M. 1850) I Vs. 5109 ff.

2) Der betreffende Abschnitt des französischen Gedichts im II. Bande der Anm. I genannten Ausgabe des Pfaffen Lamprecht S. 346 ff.

3) Die Deutung Goldschmidts und von Schlossers ist nicht über jeden Zweifel erhaben, weil die Frauenfigur des Reliefs nicht eigentlich in einer Blüte steht, sondern in einem Baume, der denen der zweiten Schmalseite entspricht und wie diese aus dem Rankenwerk der Stoffe abgeleitet zu sein scheint.

4) Durand, *Annales archéologiques* XXV 153 nennt drei solche Handschriften der Pariser Nationalbibliothek Nr. 7190, 7190⁴, 8501, die letzte aus dem Jahre 1237, in Italien geschrieben. In dem betreffenden Bilde der ersten Handschrift benutzt Alexander vier Vögel als Zugtiere, in den anderen beiden vier Greifen. Ob die Handschriften eine Darstellung bei den Blumenmädchen enthalten, vermag ich nicht zu sagen. Ein Miniaturbild der Luftfahrt Alexanders fand Durand, wie er a. a. O. S. 150 erwähnt, auch in einer damals M. Moumerqué gehörigen Handschrift altfranzösischer Moralgeschichten, Goldschmidt, *Der Albanipsalter* S. 72, führt noch eine solche Miniatur aus einer Casseler Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems an.

5) Abb. der Metope z. B. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums* I 347 Fig. 368, Abb. des Wandgemäldes aufgezählt von Helbig, *Wandgemälde* Nr. 114.

weichungen des Elfenbeinreliefs von jenen Bildwerken sind doch zu gross, um glauben zu können, dass dem Relief eine antike Darstellung des ἱερός γάμος zu Grunde liegt. Statt auf dem Felsen zu sitzen ist die männliche Figur auf ein Bett hingestreckt, und die Entblössung der Frau, ihre Haltung passt so gar nicht für Hera, die zwar mit bräutlicher Scheu aber ohne Widerstreben dem Gatten entgegentritt.

Eine dem Relief völlig entsprechende Situation scheint mir vorzuliegen in der Erzählung des Kap. 13 im 2. Buche Samuelis: Ammon, Davids erstgeborener Sohn war von heftiger Liebe ergriffen zu seiner wunderschönen Stiefschwester Thamar und um seine Begierde stillen zu können, stellte er sich auf den Rat seines Veters Jonadab krank, als dann der Vater ihm einen Krankenbesuch machte, bat er denselben, die Thamar zu schicken, damit sie ihm eine Speise bereiten möchte. Die an das Bett tretende ergriff er und sprach zu ihr: „Komm her, meine Schwester, schlaf bei mir. Sie aber sprach zu ihm: Nicht mein Bruder, thue nicht eine solche Thorheit“. Erhaltene Bibelillustrationen zeigen zur Genüge, dass die christlichen Miniaturmaler keineswegs vor der Darstellung heikler erotischer Stoffe zurückschreckten¹⁾, und eine Illustration zu den citierten Versen kann sehr wohl den Typus gehabt haben, den das Darmstädter Relief wiedergiebt²⁾. Da das Xantener Kästchen und seine Sippe vielfach Figuren und Szenen, die aus biblischen Miniaturen entlehnt sind, zwischen Abkömmlinge antiker Bildwerke eingeschoben hat, ist eine ähnliche Mischung auf den Darmstädter Reliefs nicht undenkbar. Wenn dem einen Relief wirklich eine Ammon und Thamar darstellende Miniatur als Vorlage gedient hat, so wächst damit die Wahrscheinlichkeit, dass in der Mittelnische der Vorderwand die beiden Frauen Judith und ihre Magd sind, entlehnt aus einer Miniatur zum Buch Judith.

In der Mittelnische der Rückseite ist der feste Punkt, an den die Deutung anzusetzen hat, der Korb mit dem Löwenfell. Das Flechtwerk ist hier ganz realistisch dargestellt, ebenso finden wir es an dem Wagenkorbe, in dem Alexander die Luftfahrt macht, und an dem Fruchtkorbe, den in dem Alexanderrelief der eine Knabe auf dem Rücken hat. Das Löwenfell auf dem Korbsitze beweist, dass dem Elfenbeinschnitzer ein Heraklesbild als Vorlage gedient

1) Vgl. z. B. die Darstellung von Loths Beischlaf bei seiner Tochter in der Wiener Genesis, Ausgabe von Hartel und Wickhoff Taf. 10; Garrucci, *Storia dell' arte cristiana* III Taf. 114, 4 hat die anstössige Gruppe ausgelassen.

2) Der Baum würde allerdings nicht in die Krankenstube passen, aber er kann eine Interpolation des Reliefschnitzers sein, der bëinahe in jedem Relief Pflanzengebilde angebracht hat. Auf der anderen Seite wird das Miniaturbild der Szene zwischen Ammon und Thamar eine Andeutung der Speise enthalten haben, die die Schwester dem Bruder reichen wollte. Um ein sicheres Urteil über die Deutung des Reliefs zu gewinnen, müsste man untersuchen, ob die eigenartige Tracht der Frau, der die Brust freilassende Rock, noch in anderen Denkmälern für jüdische Königstöchter verwandt ist, als deren Kostüm in der Bibelstelle II Sam. 13. 18 der χιτὼν καρπιωτός genannt wird. Zu solcher Untersuchung fehlt mir in Hannover das Material.

hat, es fragt sich aber, ist es der Lysippische Koloss selbst gewesen oder ein von diesem abhängiges antikes Relief, ähnlich der Capitolinischen Basis.

Es ist meines Erachtens ausgeschlossen, dass irgend ein antikes Denkmal den Herakles mit dem Beiwerk vereint gezeigt hat, das wir auf dem Elfenbeinrelief sehen. Der sitzenden Figur gegenüber erhebt sich eine Säule, umklammert von zwei nackten Gestalten, die daran hinaufzuklettern scheinen; oben auf der Säule steht eine weibliche Figur, auch sie unbekleidet bis auf ein Kopftuch, die linke Hand ist gesenkt, die erhobene Rechte stützt eine Art Labarum auf, dessen unterarbeiteter Schaft zum grössten Teil abgebrochen ist. Zahlreiche byzantinische Bildwerke, deren Gegenstand eine Darstellung antiker Götterstatuen erheischte, zeigen Säulen mit Figuren in gleicher Haltung wie das Darmstädter Relief¹⁾, doch kletternde Gestalten am Säulenschaft erinnere ich mich nicht auf einem dieser Bildwerke gesehen zu haben²⁾. Im Hintergrunde des Darmstädter Reliefs erscheint links von der Säule der fast keinem der Reliefs fehlende bedeutungslose Strauch, rechts ein in einer Basis steckender hoher schlanker Schaft, der einen schalenförmigen Aufsatz trägt. Aus diesem kommen drei stumpfe Zacken hervor, die man am ehesten für Flammen halten kann.

Die einzige Erklärung, die ich für das Relief zu finden vermag, ist die, dass der Elfenbeinschnitzer darin einen Eindruck, den er im Hippodrom empfangen hatte, wieder zu geben versucht hat, dass er, um von der Grösse des Herakleskolosses eine Vorstellung zu geben, dessen Abbild zusammengestellt hat mit verschiedenen anderen Ausstattungsstücken seines Standorts.

Der Gegenstand in der Mitte des Reliefs scheint mir ein Beleuchtungskörper zu sein. Zwar ist es, soviel ich weiss, nicht direkt überliefert, dass im konstantinopolitanischen Hippodrom für Beleuchtung gesorgt war, aber aus dem alten Rom wird uns berichtet, dass Schaustellungen mit künstlichem Licht häufiger stattgefunden haben³⁾. Bei der im Jahre 1895 erfolgten Freilegung der Area des Kolosseums zeigte sich, dass in einer Entfernung von 17,70 m (= 60 Fuss römisch) rings um den Bau ein Kranz von Cippen gestanden hat⁴⁾, die in ihrer Oberfläche eine Vertiefung haben zur Aufnahme dicker, mastbaumartiger Stangen. Vermutlich trugen diese Stangen Pechpfannen⁵⁾ und entsprachen den Geräten des konstantinopolitanischen Hippodroms, deren eines der Elfenbeinschnitzer als Massstab neben den Herakles gestellt hat.

Dass im Hippodrom an Statuen kein Mangel war, erfahren wir aus Be-

1) Vgl. z. B. den oben S. 270 Anm. 4 genannten Stoff; Miniaturen eines griechischen Physiologus, Strzygowski, Bilderkreis des griechischen Physiologus (Byzantinisches Archiv 2, Leipzig 1899) Taf. IV, XIX.

2) Die einzige mir bekannte Analogie zu den kleinen an einer dicken Säule emporstrebenden Figuren bietet die laut Inschrift 1159 gefertigte Kanzel in Moscufo, abgeb. von Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien Taf. LIII.

3) Siehe Friedländer, Sittengeschichte Roms III⁶ 344.

4) *Notizie degli Scavi* 1895 S. 101, 227.

5) Den Gebrauch von Pechpfannen speziell für Beleuchtung bei Schauspielen erschliesst Friedländer a. a. O. aus CIL. II 3664.

schreibungen byzantinischer Autoren¹⁾, von den Säulen, die als Träger der Statuen gedient hatten, standen zu Gyllius Zeit²⁾ noch sechs aufrecht und zwar in einer Reihe mit den beiden Obelisken und der Schlangensäule, also auf der Linie der alten Spina. Diese Statuen waren für einen Reliefbildner ein treffliches Mittel, die riesigen Dimensionen eines Sitzbildes zur Anschauung zu bringen, wenn er eben diesem Sitzbilde dieselbe Höhe gab, die ein Standbild mit samt seiner Säule erreichte. Die den Säulenschaft umklammernden Menschen sollen wohl ebenfalls dem Zwecke dienen, die Grösse des Sitzbildes hervorzuheben. Denken wir uns die Kletterer neben den sitzenden Riesen gestellt, so würden sie an Höhe seinem Unterschenkel gleich sein, was im Einklang steht mit der Angabe des Niketas über die Masse des Kolosses.

Von der sonstigen Beschreibung des Niketas und den mit ihr völlig übereinstimmenden Xantener Reliefs weicht das Sitzbild des Darmstädter Reliefs erheblich ab. Hier ist der Sitzende bärtig entsprechend dem Herakles, der die Rosse des Diomedes bändigt, der Kopf des Löwenfells hängt auf der linken Seite der Figur herab, sie setzt beide Beine, gleichmässig im Kniegelenk gebogen, fest auf den Boden, ihre Linke stützt nicht den Kopf, sondern liegt auf dem Knie, die Rechte ist gehoben und weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf die Statue hin.

Die Abweichungen könnten den Zweifel erwecken, ob die Elfenbeinfigur überhaupt auf den Lysippischen Koloss zurückzuführen ist, aber die Abweichungen verlieren an Gewicht, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass der Verfertiger der Darmstädter Reliefs nicht in Konstantinopel gelebt haben kann. Es ist oben hingewiesen auf die Verschiedenheit der Baldachine von denen echter byzantinischer Elfenbeinwerke, das Randornament der Darmstädter Platten sucht man ebenfalls vergeblich auf Erzeugnissen Konstantinopels, ausschlaggebend ist aber die Figurenbildung, die mit der byzantinischer Arbeiten nicht zusammengeht. Diese bevorzugen schlanke Gestalten mit kleinen Köpfen, die Darmstädter Figuren sind grossköpfig, die Gliedmassen derselben haben alle das Aussehen von Würsten und stehen in der Modellierung selbst hinter so geringwertigen Machwerken wie die Aretinischen Kästchenreliefs. Das Auge, dessen runden Apfel byzantinische Skulpturen stets hervorheben, erscheint in den Darmstädter Reliefs als ein länglicher Schlitz mit verschwommenem Inhalt.

Die Entstehung der Reliefs in Konstantinopel ist undenkbar, ihre Heimat ist in Unteritalien oder Sizilien zu suchen. Dort waren Erinnerungen an die Antike lebendig geblieben, wurden doch verschiedentlich heidnische Sarkophage neu verwendet und in den Kirchen aufgestellt, dort strömten byzantinische und orientalische Einflüsse zusammen, die sich beide in den Darmstädter Reliefs geltend machen, dort blühte eine hochentwickelte Textilindustrie, deren Wirkung

1) Siehe Unger, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte (Wien 1878) 317 ff.

2) Siehe Unger a. a. O. S. 311. Auf einer im 14. Jahrhundert gefertigten Zeichnung des Hippodroms, abgeb. Banduri, *Imperium orientale* II 664, erscheinen nicht ganz so viele Säulen, aber dafür noch mehrere grosse Basen.

ebenfalls in den Reliefs zu spüren ist. Die lebhaften Beziehungen jener Gegenden zu Konstantinopel werden häufig dazu geführt haben, dass Künstler aus dem Westen die Weltstadt am Bosphorus besuchten und Anregungen mancherlei Art aus ihr heimbrachten, wie dies mit dem Verfertiger des Darmstädter Reliefs der Fall gewesen sein muss. Dass gerade der Lysippische Herakles ihn angeregt hat, ist nicht verwunderlich; die zahlreichen Äusserungen byzantinischer Schriftsteller über diese Statue und die Nachbildung derselben in den Xantener Reliefs zeugen davon, welcher starken Eindruck der Koloss, τὸ μέγα ζώδιον, auf die Besucher des Hippodroms gemacht hat. Er fiel durch seine ungeheuren Dimensionen jedem sofort in die Augen, und wer ihn betrachtete, dem musste der seltsame Sitz, ein mit dem Löwenfell bedeckter Korb, Staunen erregen und sich dadurch einprägen. So scheint es auch unserem Elfenbeinschnitzer ergangen zu sein; das Bild der Figur und ihrer Haltung hatte sich in seinem Gedächtnis allmählich verflüchtigt, aber die Erinnerung an den sonderbaren Sitz und die Vorstellung von der Grösse des Lysippischen Kolosses war ihm lebendig geblieben.
