Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 12 (1955)

Heft: 3

Artikel: Zum Löwenkampf des Herakles

Autor: Salis, Arnold von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-13265

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zum Löwenkampf des Herakles

Von Arnold von Salis, Zürich

Die beiden Denkmäler aus dem Kreise des Dodekathlos, die nachstehend in sachlicher Hinsicht gewürdigt werden sollen, bedürfen noch der Eingliederung in ihren typologischen Zusammenhang. Das soll im Rahmen einer kunstgeschichtlichen Darlegung an anderem Orte versucht werden, an Hand des dazu erforderlichen Bildermaterials. Die hier in Abbildung vorgelegten Stücke aber, so grundverschieden in jedem Betracht sie voneinander sein mögen, dürften das Interesse des verehrten Jubilars in besonderem Grade beanspruchen, das erste seines stofflichen Gehaltes, das zweite seiner Herkunft wegen.

Vor Jahren hatte ich, in dem *Sisyphos* betitelten Aufsatz einer Festschrift[1] den Versuch unternommen, auf Grund von Beobachtungen an Werken der hellenistischen Reliefkeramik die Existenz illustrierter Buchausgaben von Dichtungen epischer und dramatischer Natur für eine erheblich frühere Zeit zu erweisen, wenigstens wahrscheinlich zu machen, als das bisher im allgemeinen angenommen worden war. Die unterdes kraftvoll entwickelte Forschung auf diesem Gebiet[2] hat wesentlich dazu beigetragen, die Vorstellung zu stützen, daß neben dem «Lehrbild», d. h. der sachlich unentbehrlichen Illustration in Bucherscheinungen wissenschaftlichen Charakters, das «Schmuckbild» eines vornehmlich die Phantasie anregenden Bilderbuches schon früh, vielleicht bereits gleichzeitig mit der anderen Gattung auftretend, bedeutungsvoll gewesen sein müsse. Solange direkte Belege aus dieser Frühzeit noch ausstehen, sehen wir uns hauptsächlich auf stilkritische Untersuchungen und Rückschlüsse aus vermutlichen Nachwirkungen angewiesen, an denen jedoch kein Mangel ist. Eine hochwillkommene Bereicherung bringt nun die soeben erfolgte Publikation eines überraschenden Papyrusfundes, dessen Wert mit der Behauptung des Kommentators, es sei «the most important illustrated literary papyrus found so far», keinesfalls überschätzt sein dürfte (Tafel 1)[3]. Das Bruchstück, ein Streifen von 10,6 cm Höhe und 23,5 cm Länge, ist offenbar der

---

[1] Corolla Ludwig Curtius z. 60. Geburtstag dargebracht (Stuttgart 1937) 161 ff. Taf. 58–60.

[2] Siehe besonders E. Bethe, *Buch und Bild im Altertum*, aus dem Nachlaß herausgegeben von E. Kirsten (Leipzig/Wien 1945); K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (Princeton 1947).

[3] The Oxyrhynchus Papyri, Part XXII, ed. by C. H. Roberts (London 1954) 84–88 Nr. 2331 («Verses on the Labours of Heracles») Taf. 11. Für Text und Kommentar des dem 3. Jahrhundert n. Chr. zuzuschreibenden Oxforder Papyrus sei auf die Originalpublikation und die ihr beigegebene vortreffliche Erklärung der Bilder durch K. Weitzmann verwiesen. Dem genannten Gelehrten habe ich für die freundlichst erteilte Erlaubnis, die Tafel mit der Abbildung des Fragments hier wiederholen zu dürfen, und für geschätzte mündliche Mitteilungen zu danken.

Anfang einer Rolle, die ein in ionischen Trimetern abgefaßtes Poem enthielt. Dessen Inhalt scheint eine Schilderung der Heraklestaten gewesen zu sein, vom Helden selbst einem Gesprächspartner, doch wohl dem Autor der Verse, erzählt. Der zufällig erhaltene Ausschnitt gibt, in Wort und Bild, das Abenteuer mit dem nemeischen Löwen wieder, das ja jede Liste der Athloi einzuleiten pflegt; es wird denn auch hier als sein *πρωτος αθλος* bezeichnet (Z. 15–17). Der Text ist sehr knapp und allgemein gehalten; die Illustrationen ergänzen ihn insofern, als sie zum Teil Dinge veranschaulichen, von denen die Dichtung nicht spricht. Die flüchtig hingepinselten Bildchen sind ungleichmäßig zwischen die Zeilen verteilt, wie es der Gang der Erzählung verlangte: Kolumne II (die erste ist bis auf geringe Buchstabenreste verloren) hat nur eine Illustration, als Anhang an ihrem unteren Ende, Kolumne III dagegen zwei, bloß durch ein Zeilenpaar voneinander getrennt. Das Verhältnis von Bild und Text ist ein ähnliches wie in *Max und Moritz*, an welches Dichtwerk unser Papyrus ja auch sonst erinnert, im derben Ton seiner Sprache wie im lustigen Schmiß der Zeichnung, die an Karikatur streift. Man beachte bloß die Wiedergabe des Gesichts durch drei Tupfen, die ihm fast das Aussehen eines Totenschädels verleiht.

Bild I schildert den ersten, mißlungenen Versuch des tapferen Kämpen, mit seiner gewohnten und vertrauten Waffe dem Gegner beizukommen. In beiden Händen schwingt er, mühsam genug, die Keule, hier einen baumlangen schweren Pfahl, über der Bestie, die sich in ihr Bergnest verkrochen hat. Wenn ich die Lokalangabe der Szene richtig verstehe, so bedeutet die leicht zurückgeneigte Bogenlinie – einst war sie durchgezogen, jetzt hat die Beschädigung der horizontalen Papyrusfasern den Strich in der Mitte unterbrochen – mit dem oben nach links gekrümmten Ende den Eingang der Höhle, aus der das Tier wohl nur halbleibs zum Vorschein kam. Die Hügel- und zackigen Bodenlinien dahinter wollen die wilde Gebirgswelt charakterisieren, den Schauplatz der Geschichte[4]. Auf Bild II ist die Keule, die ihren Dienst versagt hat, von Herakles fortgeschleudert, vielleicht an einen Fels gelehnt zu denken. Weitausschreitend würgt er den Löwen mit beiden Armen (*καρτεραις χερεσιν*, Z. 18). Auf Bild III ist die örtliche Situation sozusagen unverändert: die Keule liegt an derselben Stelle, die Haltung des Herakles bleibt sich gleich. Allein nun raubt er dem toten Löwen das Fell; dieses ist, über dem anscheinend nur im Umriß angedeuteten Kadaver, mit grüner Farbe gemalt. Man sieht die Hinterpranken sowie den langen Schweif, und vorne den herabhängenden Kopf mit Augen, Zunge und Ansatz der Mähne. Damit ist die Geschichte zu Ende. In den folgenden Darstellungen der Athloi wird der Sieger mit der Trophäe angetan aufgetreten sein, wie man ihn zu sehen gewohnt war.

[4] So zutreffend Weitzmann, a. O. 86, der sich für die Deutung des dargestellten Vorgangs, d. h. des Rückzugs des Löwen in sein Versteck, mit Recht auf die Schriftquellen, Apollodor und Diodor, und ihre Erwähnung der Felslandschaft beruft. Daß die Szene selbst in nun verloren gegangenen Versen beschrieben gewesen sei, wie Weitzmann vermuten möchte, ist mir dagegen unwahrscheinlich; ich glaube vielmehr mit dem Verfasser der Anmerkung 1 (C. H. Roberts), daß der Rand unter den Bildern I und III mit dem unteren Abschluß des Ganzen zusammenfällt, und daß weiter gar nichts fehlt.

Mit dem künstlerischen Schmuck unseres Papyrus ist nun freilich kein Staat zu machen. Jedenfalls das erste und das letzte der drei Bilder geben sich so hanebüchen naiv, daß man nicht in Versuchung geraten wird, nach etwaigen Vorbildern, gar solchen monumentaler Art, sich umzuschauen; es ist dies schon eigenstes Fabrikat des Malers. Anders verhält es sich mit Bild II, dem Ringkampf. Nicht nur verrät die Zeichnung einen freieren Zug, sondern hier bewegen wir uns auf der Bahn einer festen bildlichen Tradition, die sich durch eine lange Zeitspanne verfolgen läßt. Es kann nun freilich nicht die Aufgabe dieser knappen Skizze sein, einen solchen Entwicklungsgang nach seinen einzelnen Etappen klarzulegen; über alles Wesentliche weiß man hier ja heute ohnedies Bescheid. Uns kommt es vielmehr einzig darauf an, die Stelle aufzuzeigen, wo eine bestimmte Lösung der großen Kunst sich in den Prozeß einschaltet und auf das gesamte weitere Geschehen entscheidenden Einfluß auszuüben vermag.

Die Vorgeschichte, die bis ins 8. Jahrhundert v. Chr. hinaufreicht, hat nun in dem Buch von Frank Brommer[5] eine vorzügliche Behandlung erfahren. Erstaunlich ist die Fülle des einschlägigen Denkmälermaterials, besonders der bemalten Vasen. Einen überaus wertvollen Zuwachs brachten die neuen Ausgrabungen in Olympia mit den zahlreichen bronzenen Schildbändern, deren so drastische figürliche Reliefs unseren Schatz an mythologischem Bilderstoff in unerwartetem Maße bereichert haben[6]. Dabei verdient besondere Beachtung, daß bei den Schilderungen des Löwenabenteuers des Herakles schon die verschiedenartigsten Kampf- oder Ringermotive vorkommen, von denen man bisher geglaubt hatte, sie stellten ein zeitliches Nacheinander dar. In der Folge bilden sich die einzelnen Schemata aus, die während der gesamten archaischen Periode und bis tief in die klassische hinein das Feld behaupten: Stehschema, Knieschema, Liegeschema. Nun aber läßt es sich nicht verkennen, daß zu Beginn des hellenistischen Zeitalters in der Ikonographie der Heraklestaten ein bedeutsamer Wandel eingetreten ist; er offenbart sich zunächst auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, was an diesem Ort und ohne bildliche Belege freilich nicht näher ausgeführt werden kann[7]. Deutlich in Erscheinung tritt das Resultat dieser Neuerung im Bildervorrat der römischen Säulensarkophage mit Darstellung der einzelnen Athloi in den Interkolumnien[8]. Hier verrät sich – es gilt dies allerdings nur, wie zu zeigen sein wird, für die ersten Szenen des Zyklus in ungestörter Folge (Löwe, Hydra, Eber, Hirschkuh, stymphalische Vögel) – ein so einheitlicher Zug, daß an der Zusammengehörigkeit der einzelnen Glieder in einem ursprünglichen Gesamtkomplex nicht gezweifelt werden kann. An Stelle statisch ausgewogener Komposition ist ein transitorisches

[5] F. Brommer, *Herakles, Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur* (Münster/Köln 1953).

[6] E. Kunze, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag z. frühgriech. Bildgeschichte u. Sagenüberlieferung* (Olympische Forschungen II, Berlin 1950) 93–126, Herakles.

[7] Wie wir hören, steht eine von anderer Seite angestellte Untersuchung über die Gruppen von Alyzia und ihre Nachwirkung in der antiken Kleinkunst vor dem Abschluß.

[8] C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* III, 1 (Berlin 1897) 114ff. *Hercules. Zweite Klasse, Römische Sarkophage mit dem Zwölfkampf*, Nr. 101–131, Taf. 28–39.

Leben getreten, von dem sogar die jähe Bewegung des Kämpfers auf dem Papyrus nicht unberührt geblieben ist. Und auch das ist ohne weiteres klar, daß hier eine Reihe von rundplastischen Bildwerken die unmittelbare Anregung gegeben haben muß. Der statuarische Charakter der in den Nischen aufgestellten Gruppen ist schon an den Basen von einer seit Hadrian gebräuchlichen profilierten Form bemerkbar[9]. Besonders stark betont aber ist die Anlehnung an ein plastisches Vorbild bei einem gemalten Wandfries im Neapler Museo Nazionale, der aus der sogenannten Basilica von Herculaneum stammt[10]. Es ist eine Folge von Heraklestaten, die einzelnen Gruppen in weitem Abstand voneinander getrennt. Erhalten, d. h. der Konservierung wert erachtet sind bloß zwei Bilder, das Eber- und das Löwenabenteuer. Das Ganze ist in durchgehend einheitlichem Farbton gehalten, woraus hervorgeht, daß die Vorlagen der Serie keine bunten Bilder waren, sondern Erzfiguren; daher die strenge Beschränkung auf die körperliche Erscheinung, der fast völlige Verzicht auf landschaftliches Beiwerk.

Es wäre seltsam, wenn das gesuchte statuarische Vorbild des Zyklus nicht mit jenen Gruppen der Heraklestaten identisch sein sollte, die Lysipp für das Heiligtum des Heros im Hafen von Alyzia in Akarnanien geschaffen und die später ein römischer Offizier nach der Hauptstadt transportiert haben soll, mit der einleuchtenden Begründung, daß die hervorragende Kunstschöpfung für die abgelegene, nur selten besuchte Stätte eigentlich zu schade sei[11]. Die Vermutung ist schon öfters geäußert worden, und sie hat vieles für sich. Wohl möglich, daß es sich um eine Weihung jener akarnanischen Söldner gehandelt haben könnte, die im Jahre 331 v. Chr. von Alexander aus seinem Heer entlassen worden waren[12]. Man hat richtig bemerkt, daß trotz des Artikels (*τοὺς Ἡρακλέους ἄθλους*) der vollzählige Dodekathlos als Inhalt der Darstellung hier keinesfalls gesichert sei. Die Bilder der römischen Sarkophagreliefs weisen eine merkwürdige Diskrepanz auf, indem mindestens die Hälfte der Athloi, und zwar durchwegs die zweite Hälfte der Serie, sich ohne weiteres als spätzeitliche Erfindung von unverkennbar römischem Charakter entpuppt, grundverschieden von den ersten fünf Szenen der Abfolge, die ihren griechischen Ursprung nicht verleugnen.

Unter diesen monumentalen Zeugnissen der römischen Kaiserzeit nimmt die hier auf Tafel 2 abgebildete Bronzegruppe im Schweizerischen Landesmuseum[13]

---

[9] So bei einem Sarkophag im Brit. Museum, Robert Nr. 131 Taf. 39; Sardis V 1 Abb. 92.

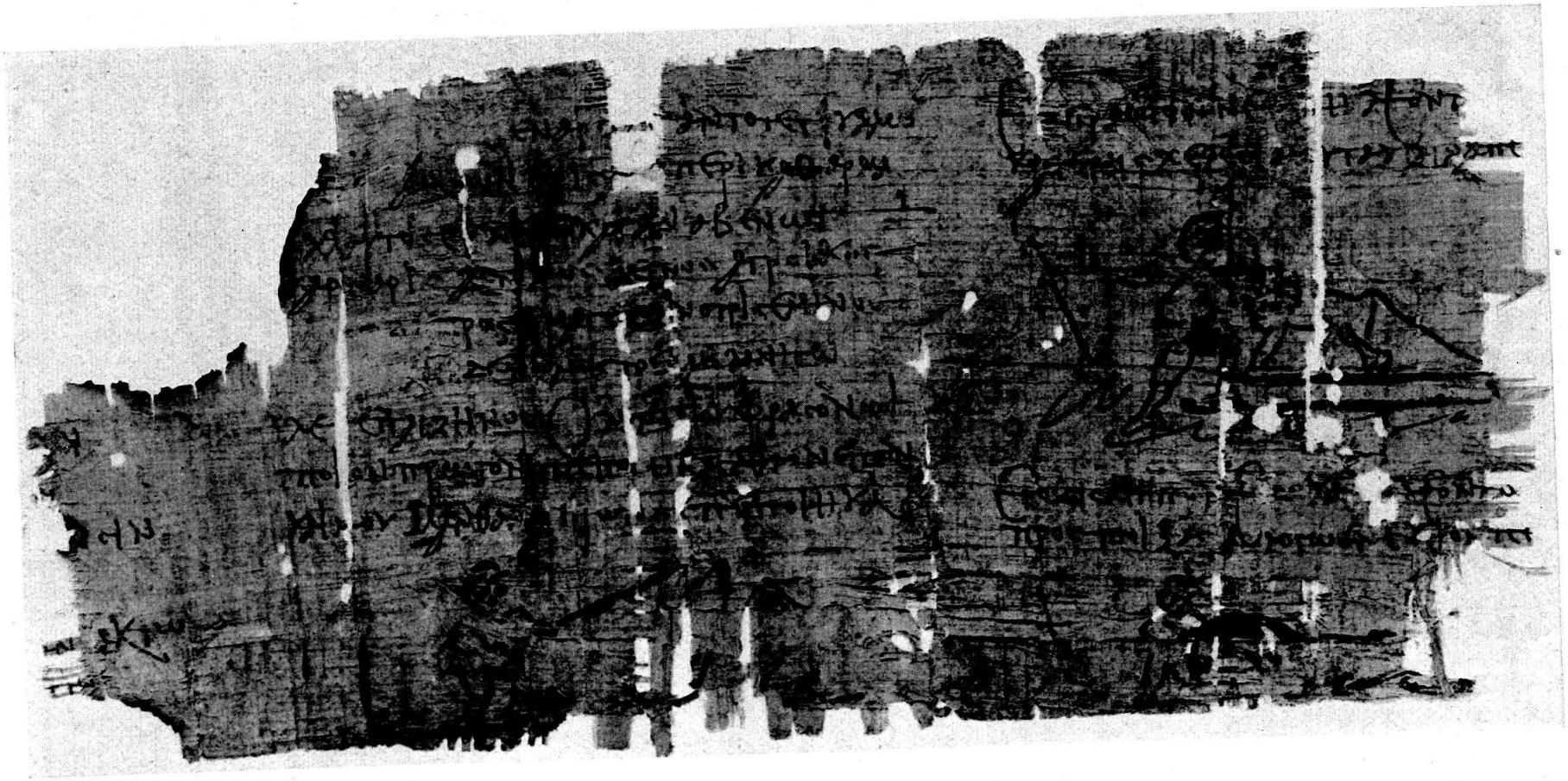
[10] Helbig Nr. 1124. 1125; H. Br. 115 Taf. 86; A. v. Salis, *Der Altar v. Pergamon* 90 Abb. 14.

[11] Strabon X 459.

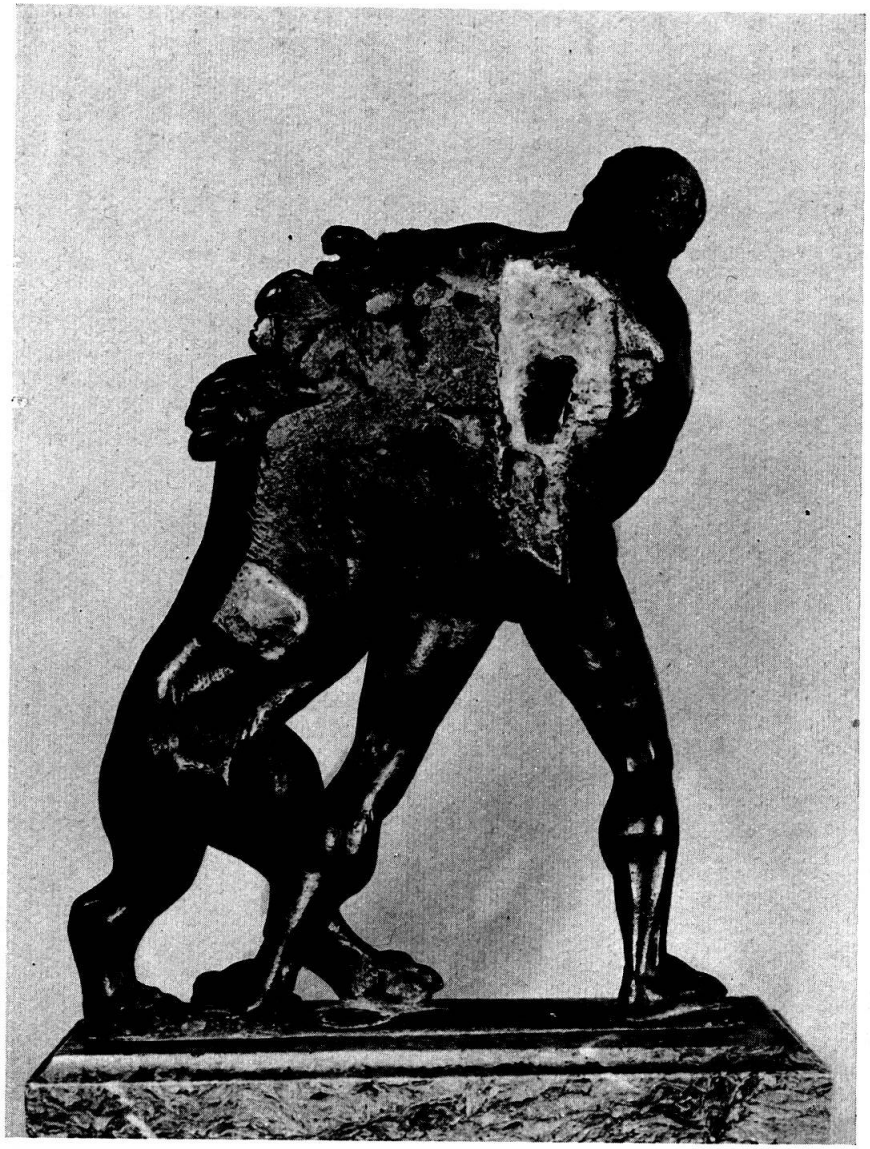
[12] So G. Kleiner, *Alexanders Reichsmünzen* (Abh. Akad. Berlin 1947, 5), 1949, 17f. Anm. 27 (S. 45); derselbe, *Über Lysipp*, Neue Beiträge z. kl. Altertumswiss. (Festschrift B. Schweitzer, Stuttgart 1954) 234 Anm. 23, nach Curtius Rufus III, 2, 16.

[13] Jahresbericht d. Schweiz. Landesmuseums 1938–43, Abb. 4 neben S. 38; E. Secrétan, *Aventicum* (Lausanne 1896) 81; E. Dunand, *Guide illustré du Musée d'Avenches* (Genève 1909) Taf. 11, 9. Dem Direktor der Antikenabteilung des Landesmuseums, Prof. Emil Vogt, bin ich für die photographische Neuaufnahme sowie für wertvolle Auskunft zu herzlichem Dank verpflichtet. Über Vorträge, die ich früher in Zürich und Chur über das gleiche Thema gehalten habe, berichteten Neue Zürcher Zeitung, 5. Januar 1953, Nr. 25; Neue Bündner Zeitung, 12. März 1953, Nr. 60; Der freie Rätier, 13. März 1953, Nr. 61.

Tafel 1



Tafel 2



insofern eine Sonderstellung ein, als sie im Werkstoff des Urbildes hergestellt ist. Das Stück wurde von G. de Bonstetten im *Supplément au Recueil d'antiquités Suisses* (Lausanne 1860) auf Taf. 20, 1 erstmals abgebildet mit der Bemerkung p. 26: «Cette statuette, qui est d'une médiocre exécution, a été trouvée à Aventicum.» Wenige Jahre später hat dann Conrad Bursian in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich fünf Hefte über *Aventicum Helvetiorum* veröffentlicht und im 4. Heft (Band 11 [1869] 44) auf Taf. 15 die Bronze reproduziert: «Die Abbildung dieser Tafel ist nach einer jedenfalls stilistisch untreuen Zeichnung hergestellt, ohne daß das Original, eine seither verschwundene Bronzegruppe, wieder hat verglichen werden können.» Auf Grund dieser Publikation erklärte Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire* II (1908) 236, 5 die Bronze für «suspect. Original disparu». So war das kleine Bildwerk in Vergessenheit geraten. Sein unvermutetes Wiederauftauchen in schweizerischem Privatbesitz, in dem es sich wohl von jeher befunden hatte, und seine Erwerbung durch das Landesmuseum haben die Echtheitsfrage erneut ins Rollen gebracht. Wenn wir sie unumwunden bejahen zu dürfen glauben, so stimmen wir mit dem Urteil erster Fachkenner überein, welche die Bronze eingehend zu prüfen Gelegenheit hatten.

Die Gruppe mißt, ohne die Fußleiste, die in dem modernen Sockel verankert ist, in der Höhe 21,7 cm; das Gewicht wurde nie gemessen, da man die Verbindung mit dem Sockel nicht zu lösen wagte. Wie der Zustand der Rückseite lehrt – sie ist an den Stellen, die am weitesten nach hinten ausladen müßten, also beim gebogenen Rücken des Herakles und bei Mähne und Oberkörper des Löwen, abgeflacht und mit der Feile bearbeitet und hat in der Mitte ein tiefes Loch von länglich-rechteckiger Form, in das ein Eisendübel eingriff –, hat die Bronze offenbar einst als Applike gedient und war vor einer Wand befestigt. Beispiele derartiger Gerätteile, vor allem von Möbelstücken, kennen wir aus dem Altertum in großer Zahl; und auch auf bildlichen Darstellungen finden wir diese angehefteten, d. h. aufgestifteten oder -gelöteten Zierstücke nicht selten[14]. Eine vortreffliche, technisch und auch zeitlich nächststehende Analogie bieten die vollgegossenen, à jour gearbeiteten Bronzeappliken von geflügelten Fabelwesen und dionysischen Attributen im Basler Historischen Museum und im Louvre, die beim Grienmatttempel zu Augusta Raurica ausgegraben worden sind[15]. Die Rückseite ist glatt, deutlich mit einer Feile behandelt; die Fußleiste zeigt einen ziemlich rohen Zuschnitt und ist doch wohl nicht sichtbar, sondern irgendwie eingefalzt gewesen. Das Ganze ergibt eine wappenartige Komposition, wie sie in der Kunst der Kaiser-

[14] Vgl. das Wandgemälde mit der thronenden Aphrodite aus dem Tiberhaus, im Thermenmuseum, Helbig 1749; Pfuhl, *MuZ*, 883 Abb. 720; Rizzo, *PER*, Taf. 90. Auf der Querleiste unter dem Sitz ein figürlicher Fries aus Metallappliken, anscheinend ein Gigantenkampf. Oder die mit Figurenschmuck versehenen Truhen auf lokrischen Tonreliefs: Ausonia 3 (1908) 215f. Abb. 63. 64; Ath. Mitt. 41 (1916) 11 Abb. 2. In den Metopenfeldern Reliefbilder, Kampfszene (Gigantomachie?), Verfolgung der Persephone durch Hades. Material wohl Holz und Elfenbein.

[15] Felix Staehelin, *Die Schweiz in römischer Zeit*[3] (Basel 1948) 457, 3 Abb. 118; C. Simonett, *Die geflügelten Löwen aus Augst* (Schriften des Inst. f. Ur- und Frühgesch. der Schweiz 1, Basel 1944) Taf. 1–3.

zeit, mehrfach nebeneinandergereiht, mit Vorliebe als Schmuck von Friesen, auch an Gebäuden, zur Anwendung kam, so am Tempel von Antoninus Pius und Faustina auf dem römischen Forum. In Augst kämen für die kleinen Erzappliken etwa ein Altarbau in Betracht, oder das Nymphaeum, das nachweisbar dort in der Grienmatt gestanden hat. Eine ähnliche Verwendung ließe sich auch für unsere Löwenkampfgruppe denken; und auch sie könnte Teil eines Friesganzen mit Darstellungen des Dodekathlos gewesen sein, in der Art des Marmorfrieses vom delphischen Theater[16].

Weitaus am besten eignet sich zum Vergleich mit dem Funde aus Aventicum die schöne, aus Aphrodisias in Karien stammende, schon motivisch nächstverwandte Bronzegruppe des Theseus, der den Minotauros im Ringen niederzwingt und die sich früher im Berliner Antiquarium befand[17]. Es ist allerdings kein Vollguß, wie in den besprochenen Fällen, vielmehr sind massiv nur Arme und Unterschenkel, die Körper im übrigen hohl gegossen, die Figuren einzeln für sich. Zum Montieren auf einer Unterlage diente ein oblonges Gußloch am linken Hinterbacken jeder Figur. Abplattungen auf der Rückseite beider Gestalten rühren vom Anlegen an einer ebenen Fläche her. Da jedoch, «wenn man die beiden Rückenabplattungen an eine grade Fläche, an die sie anpassen, legt, die unteren Extremitäten der Figuren ein wenig nach vorn von dieser Fläche abweichen» (E. Lürssen bei Conze, a. O. 4f.), so dürfte das kleine Bildwerk, wie uns scheinen will, am ehesten als Emblem inmitten einer leichten Wölbung, etwa einer Schale, angebracht gewesen sein; nur so verlieren die Gestalten das sonst unerklärliche, seltsam Schwebende der Haltung, kommen ihre Füße mit einem Boden in Berührung. Die beiden Ringer der Gruppe im Landesmuseum aber stehen fest auf ihrer Standplatte, und mit dem spielerisch grazilen Treiben des Minotauroskampfes kontrastieren ihre gedrungene Massigkeit und derbe Wucht sehr auffällig. Der Unterschied zwischen dem jüngeren ostgriechischen Hellenismus, wie ihn die Bronze aus Aphrodisias vertritt, und der römischen Formensprache der mittleren Kaiserzeit – die Gruppe aus Avenches ist, gleich den stilistisch verwandten Augster Stücken, zweifellos italischer Import – kommt stark zur Geltung. Gleichwohl ist hier wie dort, in Komposition, Körperproportionen und Bewegung, der lysippische Untergrund in gleicher Weise spürbar, wie ja auch die Kunst des Aphrodisias benachbarten Tralles (Apollonios und Tauriskos, Farnesischer Stier) unverkennbar von diesem Erbe zehrt.

So kommt es, daß, trotz aller Verschiedenheit von Qualität und technischer Ausführung, zwei bronzene Heraklesgruppen, die unsere mit dem Löwen und

[16] Fouilles de Delphes IV Taf. 76.

[17] *Inv.* 7382; K. A. Neugebauer, *Führer* I, Bronzen 71 Taf. 49; A. Conze, *Theseus u. Minotauros*, 38. Winckelm.-Progr. Berlin (1878) mit Taf.; Winter, *KiB* 357, 3; G. Lippold, *Antike Gemäldekopien* (München 1951) 119, 1; 123. Vgl. die freie Variation der Gruppe – statt des Stierkopfes menschlicher Kopf mit Tierohren und Hörnern – in einer Bronze aus Lixus (Larache, Spanisch-Marokko), mit Herakles, dem Besieger des Antaios, als Gegenstück. FA V (1952) 389ff. Nr. 4526 Abb. 112. 113 nach Zephyrus 1 (1950) 49ff. (mir nicht zugänglich).

jene bekannte im Museum zu Palermo, die Bezwingung des Hirsches (statt der kerynitischen Hirschkuh[18]) sozusagen als eigentliche Pendants zu wirken vermögen. Ob ihre monumentalen Vorbilder das nicht einstmals tatsächlich gewesen sind? Gewiß fällt es angesichts der Palermitaner Gruppe nicht leicht, sich diese kühle klassizistische Eleganz in den Originalzustand eines lysippischen Erzwerkes zu übersetzen; und doch liegt hier zweifellos eine solche Metamorphose vor. Das 1805 bei Torre del Greco in der Umgebung von Pompeji ausgegrabene Stück wird aus einer der campanischen Metallwarenfabriken stammen, welche die öffentlichen Bauten und begüterten Herrenhäuser der Vesuvstädte so reichlich mit mehr oder weniger getreuen Kopien griechischer Meisterschöpfungen versehen haben. Die vielen Bronzen aus der sogenannten Villa der Pisonen sind fast alle solche Nachbildungen, keine alten Originale. Die beiden dort gefundenen Exemplare eines zugreifenden Ringkämpfers[19], die man gerne mit der Schule des Lysippos in Verbindung bringt, stellen ähnlich glatt zurechtgemachte Wiederholungen einer frühhellenistischen Statue dar, wie das für die Hirschgruppe als sicher anzunehmen ist. Merkwürdig, daß das jemals hat verkannt werden können, kommt doch die Eigenart der lysippischen Richtung hier klar zum Ausdruck. Für die Löwengruppe trifft das weniger augenfällig zu, und doch, wenn man die beiden Stücke miteinander konfrontiert, wird man die gemeinsamen Züge nicht übersehen. Ein Körpergewächs, dessen Bild sich dem Gedächtnis einprägt: gestreckte Gliedmaßen, kleiner Kopf. Die kraftvolle Modellierung der Muskulatur, die knappe Anlage der Gesichtsformen, das kurzgelockte Kraushaar, der etwas wirr-bewegte Backenbart, den wir bei beiden Bronzen finden, es sind längst vertraute Merkmale des lysippischen Stils[20].

Da die Hirschgruppe von Palermo und ihre Repliken mit der entsprechenden Lösung der Säulensarkophage[21] in allem Wesentlichen übereinstimmen, wird man keinen Anstand nehmen, auch diese Szene dem statuarischen Zyklus von Alyzia einzureihen. Der von Johnson a. O. erhobene Einwand gegen die Zugehörigkeit beider zur gleichen Serie ist ohne Gewicht: vollbärtig erscheint Hercules auf den Sarkophagen immer nur da, wo die Erfindung des Bildes offensichtlich römischen Ursprungs ist, oder in restaurierten Teilen; die deutlich von hellenistischem Vor-

---

[18] Phot. Alinari 19586; Winter, *KiB* 357, 4; M. Collignon, *Lysippe* 76 Taf. 17; Springer-Michaelis-Wolters, *Hdb.*[12] (Leipzig 1923) 363 Abb. 682; F. Studniczka, *Artemis u. Iphigenie*, Abh. Sächs. Akad. 37, 5 (Leipzig 1926) 126 Abb. 94; F. P. Johnson, *Lysippus* (Durham 1927) 191, 8; B. Schweitzer, *Das Original der sog. Pasquinogruppe*, Abh. Sächs. Akad. 43, 4 (Leipzig 1936) 72 Abb. 61.

[19] Mus. Nap. *Guida* 861. 862; BrBr. 354; H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*[2] 179f. 481f., Taf. 91 u. 214.

[20] Für die Tracht des Wangenbartes ist das Vorbild des Alexanderporträts maßgebend, das überhaupt Lysipps Heraklesdarstellung entscheidend beeinflußt hat, s. G. Kleiner, *Über Lysipp* (oben Anm. 12) 234. – Wieweit das Löwenbild der Gruppe der lysippischen Vorstellung entspricht, muß einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben. Außer den Reliefs der Pulydamas-Basis und den Zeugnissen für das delphische Krateros-Denkmal wären die Löwendarstellungen in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. überhaupt zu berücksichtigen.

[21] Robert, *Sarkophag-Reliefs* a. O. Nr. 101–130, Taf. 28–39.

bild abhängigen Darstellungen geben dem Heros durchweg das Aussehen des damals vorherrschenden, unbärtigen Heraklesideals. Nur so ist es zu erklären, daß der Befreier des Prometheus in der bekannten späthellenistischen Marmorgruppe aus Pergamon die (unbärtigen) Porträtzüge von Mithradates IV Eupator tragen darf[22]. Dem betonten Altersunterschied zwischen dem Löwenabenteuer und den später folgenden Taten, der für das Verständnis der olympischen Metopenreliefs so wesentlich ist[23], kommt in der römischen Kunst keine Bedeutung zu. Von weiteren Zuschreibungen an den Alyzia-Zyklus sei hier abgesehen. Nicht daß die Möglichkeiten dazu fehlten, aber der Denkmälervorrat ist hier weniger reich und eindeutig als in den oben behandelten Fällen. Begnügen wir uns vorerst mit der Feststellung, daß es im Bilderschatz der römischen Sepulkralplastik zumindest zwei Kompositionen gibt, in denen die Erinnerung an das aus Alyzia nach Rom verschleppte Meisterwerk des Lysipp unentstellt weiterlebt, und zwar die eine wie die andere, dank einem glücklichen Zufall der Erhaltung, auch im Material der Originalgruppe überliefert. Neben die Bronze aus Torre del Greco tritt nun, an Zeugniswert ihr ebenbürtig, die neue aus Aventicum.

---

[22] G. Krahmer, Jahrb. 40 (1925) 183ff.; H. Möbius, Ath. Mitt. 55 (1930) 275; Winter, *KiB.* 364, 1–2.

[23] Siehe G. Kleiner, *Alexanders Reichsmünzen* 17.