



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Achtes Capitel. Der Kunstcharakter des Lysippos

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

in dieser Besprechung der Porträtdarstellungen des Lysippos, dass derselbe neben Alexander auch noch dessen Freunde, Feldherrn und Nachfolger darstellte; wenigstens ist uns eine Statue des Hephästion und eine solche des Königs Seleukos I. bezeugt, von denen wir aber Näheres nicht wissen.

Wir wenden uns demnach zu der vierten Classe der lysippischen Werke, zu den Genrebildern. Wir kennen ihrer freilich nur zwei, die uns aber in mehrfachem Betracht wichtig sind. Das erstere gehört in die Gattung der athletischen Genrebilder wie der Diskobol Myron's und wie mehre Statuen Polyklet's. Es stellte einen Apoxyomenos, d. i. einen Athleten dar, welcher nach vollendeter Übung oder nach erfochtenem Siege den Körper mit den Schabeisen (Stlengis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Agrippa hatte die Statue vor seinen Thermen in Rom aufgestellt, von wo sie Tiberius in seine Gemächer versetzte, so grosses Gefallen fand er an dem Bilde. Aber auch das römische Volk theilte dieses Gefallen und forderte die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit mit solchem Ungestüm, dass der Kaiser nachgeben und dieselbe an ihrem früheren Standorte wieder aufstellen musste. Eine Marmornachbildung, und zwar eine der vorzüglichsten des Alterthums, besitzen wir in der auf der unten folgenden Tafel (Fig. 75) abgebildeten vor noch nicht langen Jahren aufgefundenen Statue des Braccio nuovo im Vatican, auf welche wir bei der Besprechung des lysippischen Kunstcharakters näher zurückkommen werden. Das zweite Genrebild des Lysippos stellte eine betrunkene Flötenspielerin dar, von der wir ebenfalls unten noch ein Wort zu sagen haben.

Als fünfte Classe der Werke unseres Meisters endlich haben wir der Thierdarstellungen zu gedenken. Von der Löwenjagd Alexander's haben wir gesprochen, eine zweite Jagd führt Plinius ausserdem an; zu einer ähnlichen Composition mochte ein gefallener Löwe gehören, der von Agrippa aus Lampsakos weggenommen wurde. Zahlreiche Viergespanne verschiedener Art mögen mit Porträts Alexander's und der Seinen verbunden gewesen sein, wie ja auch Euphranor Philipp und Alexander auf Viergespannen darstellte; aber es scheint, dass Lysippos das Pferd auch zum Gegenstand eigener, nicht mit grösseren Compositionen verbundener Darstellungen machte; wenigstens beschreibt uns ein Epigramm ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrücke, wie es die Ohren spitzt und den einen Vorderhuf hebt, eine Darstellung, die wir nur als selbständig denken können.

---

## ACHTES CAPITEL.

### Der Kunstcharakter des Lysippos.

---

Um zur grösstmöglichen Klarheit über Lysippos' Kunstcharakter zu gelangen, betreten wir denselben Weg, der sich uns, so hoffen wir, bei anderen grossen Künstlern bewährt hat: wir suchen die Urtheile der Alten prüfend zu verstehn, und was sie uns lehren aus den uns bekannten Werken des Meisters zu ergänzen.



Wir beginnen mit wiederholter Hervorhebung der durchaus unzweifelhaften und wichtigen Thatsache, dass Lysippos ausschliesslich Erzgiesser war. Indem er hiedurch in Anbetracht der Technik in den bestimmtesten Gegensatz zu dem nur Marmor bearbeitenden Skopas und zu Praxiteles tritt, der, obwohl auch Erzgiesser, doch im Marmor glücklicher und deshalb auch berühmter war, stellt sich uns Lysippos als Fortsetzer der Kunstweise dar, welche in seiner Heimath in Sikyon und in dem mit Sikyon immer eng verbundenen Argos auch in der vorigen Periode den unbedingten Vorzug vor jeder andern Technik, namentlich aber vor der Marmorsculptur gehabt hatte. Diese Stellung des Lysippos in Bezug auf das Technische, in welchem er übrigens, wie schon seine grosse Fruchtbarkeit und die Kolossalität mehrerer seiner Werke beweist, zum höchsten Grade der Gewandtheit und Meisterschaft gelangt sein muss, weist uns zunächst darauf hin, zu untersuchen, in wiefern er auch in Hinsicht auf das mehr Innerliche und Geistige der Kunst den Traditionen der Schule Polyklet's getreu ist und im Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen und dem Grundcharakter der eigentlich attischen Kunst steht, wie dieser sich in allen Schöpfungen attischer Meister von Phidias an bis zu den Schülern des Skopas und Praxiteles und noch weiter abwärts offenbart.

Wir haben gefunden und in früheren Untersuchungen darzulegen gesucht, dass, während die attische Kunst in ihren bezeichnendsten und massgebenden Leistungen darauf ausging, das Innerliche des Menschen, das Leben des Geistes und des Gemüthes in der körperlichen Form zur Erscheinung zu bringen, während die attische Kunst, um es mit einem Worte zu sagen, vom Streben nach dem im eigentlichen Sinne Idealen beherrscht wurde, die peloponnesische Kunst, an deren Spitze Polyklet erscheint, in gleichem Masse überwiegend das physische Wesen des Menschen in seiner höchsten Schönheit und in seiner vollendetsten Erscheinung zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählt. Fragen wir uns jetzt, ob sich diese Haupttendenz der Kunst von Sikyon-Argos in Lysippos fortsetzt, so wenden wir uns zunächst an seine Werke. Was finden wir? Auf den ersten Blick die grösste Mannigfaltigkeit, einen Kreis der Gegenstände, welcher sich von Götterbildern zu Thierdarstellungen erstreckt und uns in seiner weiten Ausdehnung eine bestimmte Antwort auf unsere Frage zu verweigern scheint. Bei näherer Betrachtung aber gestaltet sich die Sache wesentlich anders. Was zunächst die Götterbilder des Lysippos anlangt, so wird nicht ein einziges derselben in Bezug auf idealen Gehalt oder geistige Auffassung auch nur vorübergehend gelobt, selbst diejenigen Statuen nicht, bei denen die Aufforderung zu einem derartigen Lobe den Schriftstellern gleichsam vor den Füssen lag. Der Zeuskoloss in Tarent wird nur wegen seiner Grösse, der Sonnengott augenscheinlich nur wegen seiner körperlichen Schönheit genannt, und dem entsprechend finden wir unter den Urteilen der Alten über Lysippos auch nicht ein einziges Wort, welches hohe Idealität wie bei Phidias oder ergreifenden Ausdruck der Leidenschaft wie bei Skopas und Praxiteles hervorhobe. Dazu kommt ein Anderes. Unter den Götterbildern des Lysippos ist ausser dem Sonnengotte nicht eine neue Erfindung, nicht eine Gestalt, die nicht von anderen Meistern vor ihm gebildet worden wäre. Etliche neuere Schriftsteller gefallen sich darin, Lysippos zum Schöpfer des Poseidonideals zu machen, aber sie thun dies ohne jegliches Recht. Denn, wenn wir auch davon absehn wollen, dass Phidias in dem westlichen Parthe-



nongiebel einen Poseidon geschaffen hat, der das Ideal dieses Gottes in den uns erhaltenen Theilen mit der wunderbarsten Grossartigkeit darstellt, wenn wir das auch gar nicht in Anschlag bringen wollen, so hat Skopas mit seinem Poseidon in der Achilleusgruppe, und hat Praxiteles mit seinen zwei Poseidonstatuen (in der Zwölfgöttergruppe und in der Verbindung mit Apollon) mindestens eben so grossen Anspruch auf den Ruhm, des Meergottes kanonischen Idealtypus geschaffen zu haben, als Lysippos. Die anderen Göttergestalten dieses Künstlers aber sind vor ihm mustergiltig vollendet gewesen, und der einzige Gott, von dem wir dies nicht nachweisen können, der Sonnengott der Rhodier, kann hier nur sehr gering in's Gewicht fallen. Denn erstens bot der von seinem Naturobject kaum gelöste Helios an sich keine Gelegenheit zur Darstellung göttlicher Erhabenheit, sondern konnte, seinem Wesen und seiner Function als Sonnenführer gemäss nur in einer prächtigen körperlichen Erscheinung, die wir Lysippos vollkommen zutrauen, seinen Idealtypus finden, und zweitens scheint in dem Werke des Lysippos das Gespann von grösserer Bedeutung gewesen zu sein als der Lenker auf demselben, es müsste denn eine seltsame Grille des Plinius gewesen sein, dies Werk als „Viergespann mit dem Sonnengotte“ anstatt als Sonnengott auf dem Viergespann anzuführen. Wir sind nicht berechtigt dies anzunehmen, wohl aber befugt, Plinius' Ausdrucksweise als feinen Wink zu benutzen.

Frei erfunden hat auf dem Idealgebiet Lysippos nur einmal, und was? die Allegorie des günstigen Augenblickes, die erste durchgeführte Allegorie, von der wir in der griechischen Kunst wissen, denn, in wiefern Euphranor's die Hellas bekränzende „Tapferkeit“ in diese Classe gehört, vermögen wir nicht zu beurteilen. Ich habe diese Erfindung schon oben als sinnreich aber als frostig bezeichnet, und ich bin fest überzeugt, dass mir keiner meiner Leser widersprechen wird, wenn ich sie mit Brunn das Erzeugniss einer durchaus unkünstlerischen Reflexion nenne, „unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas Anderem missbraucht, als diese durch sich selbst darzustellen vermögen.“ Zur Herstellung eines solchen Werkes gehört nur Witz, nur kühler Verstand, kein Funke Begeisterung und kein ideal gestimmter Genius, es ist eine Verirrung der Kunst, und wengleich ich dies Werk nicht zum Ausgangspunkte einer Untersuchung über Lysippos' Kunstcharakter machen möchte, so glaube ich doch, dass es uns lehrt: die Art genialer Phantasie, welche zur Schöpfung von Idealen im eigentlichen Sinne, zum Gestalten des Übersinnlichen gehört, ist Lysippos abgegangen.

Ogleich wir durch diese Einschränkung des lysippischen Kunstgebietes schon ein gutes Stück festen Boden zur positiven Beurteilung seines Charakters gewonnen haben, müssen wir doch einstweilen noch mit der negativen Kritik fortfahren; Eines wenigstens muss noch mit aller Schärfe hervorgehoben werden: Frauenschönheit darzustellen war nicht Lysippos' Sache, und auch die zarte Schönheit männlicher Jugend hat er wenigstens gewiss nicht mit Vorliebe behandelt. Es ist ohne Zweifel charakteristisch, dass wir unter den Werken des Lysippos nur dreimal Darstellungen von Weibern überhaupt finden, von denen zwei nicht in Anschlag kommen können, wo es sich um Frauenschönheit als solche handelt. Denn, wengleich Lysippos' trunkene Flötenspielerin nicht ganz auf einer Linie mit der trunkenen alten Frau Myron's steht, als weibliche Schönheit wird sie Niemand ansprechen. Und das Por-



trät der Praxilla kann mir ebenfalls nicht entgegengehalten werden, denn, abgesehen von der Frage, ob Praxilla schön oder nicht schön war, kam es bei diesem Porträt auf den Reiz der Form durchaus nicht an, sondern lediglich auf den Ausdruck der geistigen Persönlichkeit in den individuellen Zügen. Somit bleiben nur die mit Zeus zusammen in Megara aufgestellten Musen übrig, denen wir aber mit vollem Recht einen untergeordneten Rang unter Lysippos' Werken anweisen dürfen, da Plinius, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die vorzüglichen Werke des Meisters aufzuzählen, sie durchaus unerwähnt lässt und wir sie nur aus einer Notiz des Pausanias kennen.

Was aber zarte männliche Jugendschöne anlangt, so finden wir allerdings drei Werke, in denen sie als für die Darstellung wesentlich vorausgesetzt werden muss: die Gruppe des Hermes und Apollon, den Dionysos und den Eros, zu denen wenigstens möglicherweise der Satyr als viertes sich gesellt<sup>122</sup>). Das ist aber auch Alles, denn die Darstellungen des Kindes, Knaben und Jünglings Alexander wird man hier nicht geltend machen können, da bei diesen auf die zarte Schönheit des Körpers als solche wenigstens sicher nicht das Hauptgewicht fällt. Die übrige grosse Masse der lysippischen Statuen zeigt mehr oder weniger reife Männlichkeit, ja, wenn wir dieselben einzeln zählen wollten, so dürfte die Mehrzahl derselben als höheren Lebensaltern angehörend sich erweisen. Auch in diesem Punkte erscheint demnach Lysippos in sehr entschiedenem Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen, für deren hervorragendste Leistungen wir blühende Jugend als unentbehrliches Element anerkannt haben; er stellt sich dagegen auch in dieser Hinsicht so gut wie in dem Mangel des eigentlich Idealschen als verwandt dar mit Künstlern wie Polyklet, Myron und Pythagoras, in deren Werken die Weiber einen untergeordneten Platz einnehmen und die, wenngleich nicht das höhere Alter, so doch die vollkräftige Ausbildung des männlichen Körpers mit sichtbarer Vorliebe zu ihren Darstellungen wählen.

Die Wahrnehmung gewisser Berührungspunkte zwischen der Kunst des Lysippos einerseits und derjenigen des Pythagoras, Myron und Polyklet andererseits fordert uns auf, etwas näher zu untersuchen, in welcher Weise und bis zu welchem Grade der Charakter dieser Künstler verwandt sei, und in welchen Eigenthümlichkeiten Lysippos sich von den genannten älteren Meistern unterscheide.

Die Vergleichungspunkte zwischen Lysippos und Pythagoras fallen wesentlich in den materiellen und formellen Theil der Kunst. Zunächst sind Beide ausschliesslich Erzgiesser, so ausschliesslich wie kein dritter Künstler Griechenlands, von dem wir in Hinsicht des verwendeten Materials directe Kunde besitzen. Ferner haben wir gesehn, dass ein Hauptverdienst des Pythagoras in der fein naturwahren Detailbildung und Darstellung der Oberfläche des menschlichen Körpers bestand, dass er Sehnen und Adern zuerst in principieller Weise durchbildete und das Haupthaar sorgfältiger, d. h. naturalistischer darstellte als die Früheren, endlich, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht war. Ich glaube, dass es nicht nöthig sein wird, aus der Darlegung im ersten Bande zu wiederholen, wie sich diese Züge zu einem einheitlichen Bilde von dem Wesen der Kunst des Pythagoras verbinden, und fürchte kein Missverständniss, wenn ich ohne Weiteres auf ähnliche Charakterzüge im Wesen der Kunst des Lysippos hinweise. Als eines der Hauptverdienste des Lysippos um den Erzguss rühmt Plinius die Darstellung des Haupthaares, und als ihm eigen bezeichnet er die Feinheiten der Arbeit, die selbst in den kleinsten Kleinigkeiten ge-



wahrt blieben (*argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus*). In der einen und in der anderen Beziehung, die ausserdem beide unter einen Gesichtspunkt, den der naturalistisch sorgfältigen Detailbildung fallen, stellt sich Lysippos als Vollender dessen dar, was Pythagoras mit den geringeren Mitteln der noch weniger entwickelten Kunst anstrebte, während andere Künstler verwandter Richtung, Myron z. B. auf diese Detailbildung namentlich im Haupthaar ungleich geringeres Gewicht legten. Wir dürfen hier wohl an jenen schon oben angeführten Ausspruch Varros erinnern, Lysippos habe das wahre künstlerische Verdienst aller früheren Meister in seinen Arbeiten zu vereinigen gestrebt, und es als interessant und charakteristisch bezeichnen, dass am Ende der höchsten Blüthezeit der griechischen Plastik ein Künstler, der sich, ohne Schüler eines einzelnen Meisters zu sein, an den unzählbaren Musterwerken der früheren Epochen bildet, durch Wiederaufnahme der eigenthümlichen Bestrebungen Früherer gleichsam die Summe dessen zu ziehn versucht, was die Kunst bis auf ihn im Einzelnen leistete.

Pythagoras befreite die Darstellung des Haupthaars aus der durchaus conventiellen Manier der älteren Werke, selbst noch der äginetischen Statuen, Lysippos blieb hier im Erzguss die Vollendung vorbehalten, zu der in der Marmorsculptur namentlich Skopas gelangt zu sein scheint, er erreichte diese Vollendung nicht auf dem Wege, auf dem Demetrios sich verirrt hatte, sondern, wenn wir dem Winke trauen dürfen, den wir von dem oben mitgetheilten Alexanderkopfe (Fig. 75. b) erhalten, indem er das Haar in malerischer Weise anordnete und dasselbe zur ausdrucksvollen Fortsetzung der Bewegungsmotive des Körpers und besonders des Hauptes befähigte. Pythagoras hatte durch die naturalistisch feine Detailbildung des Körpers denselben lebensvoller und namentlich bewegungsfähiger gemacht, als dies frühere Künstler vermochten, Lysippos erreicht durch das Wiederaufnehmen dieser im höchsten Grade sorgfältigen Detailbildung jenen individuellen Naturalismus, jene *veritas*, um derentwillen er mit Praxiteles zusammen bei Quintilian gepriesen wird gegenüber dem typisch musterhaft gestaltenden Polyklet und dem in baren Realismus versunkenen Demetrios.

Gleichwie also Lysippos in der besprochenen Beziehung auf dem Wege, den Pythagoras zuerst mit Erfolg betreten hatte, zum Ziele gelangte, hat er auch dasjenige fortzubilden und zu vollenden gestrebt, worin bis auf ihn Myron unübertroffen dastand. Wir wissen, dass Myron's grösster Ruhm in der Lebendigkeit seiner Statuen, in der prägnanten Darstellung des physischen, animalen Lebens bestand. Von Lysippos aber heisst es bei Properz:

*Gloria Lysippi est animosa effingere signa,*

des Lysippos Ruhm ist es lebendige Bilder zu schaffen, lebendige Bilder, die als solche wiederum mit dem Worte bezeichnet werden, das uns in den Urteilen über Myron überall entgegentrat, und dessen Bedeutung wir in der Besprechung dieses Künstlers festgestellt zu haben glauben. Bei keinem anderen Meister ist uns dies Wort als Charakterismus begegnet, alle anderen grossen Künstler suchten den Schwerpunkt ihres Schaffens in anderen Dingen als in der speciellen Darstellung des physisch Lebendigen, Lysippos, der grosse Eklektiker der Plastik am Ende ihrer höchsten Blüthezeit nimmt Myron's Streben auf sucht auch dessen specifisches Verdienst in seinen Werken zu erreichen. Und wie reiche Gelegenheit er hatte, dies sein



Streben zu entfalten, das zeigt uns selbst der flüchtigste Blick auf das Verzeichniss seiner Arbeiten, unter denen eine ganze Reihe von Thierdarstellungen ganz besonders durch die Lebendigkeit vortreflich erscheinen mussten. Und je näher wir diese Thierdarstellungen betrachten, um so mehr werden wir uns überzeugen, dass Lysippos die physische Lebendigkeit zu einem Hauptaugenmerk seiner Bildungen machte, denn nicht allein setzen die Jagdstücke eine derartige Darstellung gleichsam mit Nothwendigkeit voraus, nicht allein stellt sich das ungezäumte Pferd, welches wir oben beschrieben haben, wie ein absichtliches Gegenstück zu Myron's Kuh dar, sondern der zusammenstürzende, sterbende Löwe des Lysippos zeigt vielleicht mehr noch als alle anderen Thierbilder, dass der Meister das animale Leben als solches zur Anschauung zu bringen suchte, indem er dieses Leben, wie es in einem gewaltigen Thiere dahinschwindet, zum eigentlichsten Gegenstande des Interesses und der Theilnahme des Beschauers machte.

So nahe aber auch immer Lysippos in dieser Hinsicht Myron zu stehn scheint, so wenig ist er mit demselben als im Wesen seiner Kunst übereinstimmend aufzufassen. Bei Myron bildet diese Darstellung des animalen Lebens im Thier und im Menschen den Mittel- und Schwerpunkt der ganzen Kunst, bei Lysippos ist sie nur ein Element, neben dem wir eine Reihe anderer Elemente finden, ist sie in der überwiegenden Mehrzahl der Werke ein Mittel der Darstellung, ein Mittel zur Hervorbringung dessen, worin ich das Wesen der lysippischen Kunst zu erkennen glaube: des individuellen Charakterismus. Zur Hervorbringung dieses wirkte die feine Detailbildung im Sinne des Pythagoras und die Lebendigkeit im Sinne Myron's zusammen, ohne dass jedoch in die Vereinigung dieser beiden Kunstelemente zu einem höheren Ganzen die lysippische Kunstweise bereits zur vollkommenen Darstellung gekommen wäre. Vielmehr hatte dieselbe noch ihre ganz eigenthümliche Seite, welche wir am besten zur Anschauung bringen zu können glauben, wenn wir zeigen, worin Lysippos über den dritten der oben zur Vergleichung herangezogenen Künstler, Polyklet, hinausgegangen ist.

Lysippos nannte Polyklet's Doryphoros (Kanon) seinen Lehrmeister. Aber wie? Hat Lysippos aus dieser Statue des älteren Künstlers die Norm der Menschengestalt entnommen und diese Norm in seinen Werken festgehalten? Grade das Gegentheil wird uns bezeugt. Polyklet's Gestalten waren im höchsten Grade massvoll, und grade im Kanon hatte er einen Jünglingskörper geschaffen, der, von allen Extremen gleich weit entfernt, weder so schlank noch so gedrungen, weder so fleischig noch so mager wie verschiedene Individuen, das vollkommenste Mittelmaass des menschlichen Körpers im Ganzen wie in den Verhältnissen aller einzelnen Theile zum Ganzen darstellte. Gegen diese mittleren Normalproportionen Polyklet's hatten schon vor Lysippos mehre Künstler, Silanion und besonders Euphranor reagirt, indem sie versuchten, neue Verhältnisse des menschlichen Körpers in die Kunst einzuführen. Aber sie waren nicht zum Ziele gelangt; Silanion's Proportionslehre schlägt Vitruv gering an und von Euphranor wissen wir, dass er allerdings die Körper schlanker, aber Köpfe und Glieder in den alten Verhältnissen bildete, so dass diese Theile dem Rumpfe gegenüber zu schwerfällig erschienen. Erst Lysippos vollendete den neuen Kanon, indem er die Köpfe kleiner, die Glieder schwächer, die Körper schlanker bildete als Polyklet, und so ein neues in sich harmonisches Ganze herstellte, wel-



ches für die Folge als massgebend erschien und der Darstellung im Sinne des polykletischen Mittelmasses ein Ende machte. Und doch nannte er den Doryphoros seinen Lehrmeister? Ich glaube, er that es mit vollkommenem Rechte. Wir haben zu entwickeln versucht, dass Polyklet durch das genaueste Studium der Menschengestalten, wie sie ihm die Wirklichkeit bot, und durch Abstraction aus diesem Gegebenen zu der Aufstellung seines Kanon, seiner Normalgestalt gelangte. Seine Überzeugung war, dass die Urgestalt des Menschen, die *ultima generis species*, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, genau in der Mitte aller Extreme liegen müsse, und dass alle Extreme Ausartungen seien. In ganz ähnlicher Weise studirte Lysippos die Menschen, aber das Resultat seiner Studien war ein verschiedenes; seine Überzeugung stellte sich dahin fest, dass die Norm, und folglich die höchste Schönheit, nicht sowohl in der Mitte aller Extreme liege, als vielmehr dass diese Norm mit der relativ grössten Vollkommenheit in denjenigen Gestalten gegeben und gleichsam von den Tagen der ersten Menschen her erhalten sei, welche sich über das Mittelmass aller Individuen erhoben. Die schlanken, hohen Gestalten waren ihm nicht eine Überschreitung der Norm, sondern alle unter diesen Verhältnissen zurückbleibenden galten ihm für Entartungen; so wie die schlanken und erhabenen Menschen sollten eigentlich alle sein, war seine Ansicht und dieser Ansicht gemäss, die grade so wie diejenige Polyklet's das Resultat der Abstraction aus dem Gegebenen war, dieser Ansicht gemäss schuf er einen neuen Kanon, von dem er sagte: die Alten (Polyklet) stellten den Menschen dar wie er ist, d. h. im vollkommenen Mittelmass, ich stelle ihn dar, wie er sein sollte<sup>123</sup>).

Es wird, denke ich, nach dem Gesagten evident sein, dass Lysippos mit Recht den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, obgleich er über die Lehre hinausging, die jener verkörpert darstellte. Silanion und Euphranor hatten nach einem nicht durchaus klaren Gefühl des subjectiven Gefallens an den polykletischen Proportionen geändert und geneuert, erst Lysippos ging genau denselben Weg, den Polyklet betreten und dessen Denkmal er in seinem Doryphoros hinterlassen hatte; diese Statue in ihrer eigentlichen Wesenheit und Bedeutung studirend gelangte Lysippos zu seinem Resultat, durch welches er fortan die Stellung einnahm, die bisher Polyklet inne gehabt hatte, die Stellung des Gesetzgebers in Bezug auf den Kanon der menschlichen Gestalt.

Wir haben nicht zu untersuchen und darüber abzusprechen, welcher von den beiden Künstlern die richtigere Ansicht von der Norm der Menschengestalt hatte, aber schwerlich werden wir verkennen, dass in dem einen und dem andern Kanon sich das Grundprincip der Kunst der älteren und jüngeren Periode abspiegelt. Der Kanon Polyklet's beruhte auf der vollständigsten objectiven Hingebung des Künstlers an das von der Natur Gegebene, sein Resultat war ein gleichsam unwillkürliches und, wenn ich so sagen darf, objectiv richtiges, welches aber den allermeisten Menschen nicht als solches erscheinen mochte; Lysippos' Kanon dagegen gründet sich auf individuelle Überzeugung, und sein Resultat ist ein subjectiv richtiges, mit dem die allermeisten Menschen übereinstimmen mochten, und welches von früheren Künstlern angestrebt war, während Cicero sagt, ihm, d. h. ihm im Gegensatze zu den meisten seiner Zeitgenossen scheinen die polykletischen Statuen vollkommen schön. Auch wir werden in der Mehrzahl mit Lysippos übereinstimmen, denn es ist keine



Frage, dass uns ein hochgewachsener Mensch bei übrigens guten Verhältnissen imposanter erscheint als ein Mensch von Mittelmaass, dass eine kräftig schlanke Gestalt unser Gefallen schneller erwirbt als eine untersetzte. Diesem unmittelbaren und subjectiven Gefallen folgte Lysippos, und diesem gemäss bildete er die Menschen, wie sie nach seinem Urtheil und nach dem Urtheil der überwiegenden Mehrzahl sein sollten, und wie glänzend in der That die Erfolge seines Strebens waren, das lehrt uns ein Blick auf die Statue des Apoxyomenos von der wir eine Zeichnung (Fig. 75) beilegen. Prächtig und imposant tritt uns die ganze Gestalt entgegen, deren einzelne Formen mit einander verglichen, sich gegenseitig zu heben scheinen und in ihrer gesonderten Bedeutung in das günstigste Licht setzen. Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint uns der ganze Körper mächtig, und doch ist er schlanker und leichter, als der irgend einer früheren Statue; blickt man an den Schenkeln und am Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig und breit dar, während sie uns im Verhältniss zum Längenmaass in seiner Ganzheit zierlich scheinen, und lässt man das Auge von den oberen Theilen zu den Füssen hinabgleiten, so zeigt sich die Musculatur der Beine in ihrer mässigen Kräftigkeit so leicht, dass wir die Elasticität der Schritte zu sehn vermeinen, mit denen diese Schenkel den Körper rasch dahintragen.

Mit der Besprechung dieser Neuerungen am Kanon der Menschengestalt glaube ich diejenige einer auf Lysippos' Kunst bezüglichen Stelle des Plinius in Verbindung setzen zu müssen, welche bisher noch von Niemand in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt, ja die meistens augenscheinlich falsch verstanden worden ist. Um Beides nachzuweisen und um die bezeichnenden Ausdrücke, welche unser Gewährsmann gebraucht, einleuchtend zu erklären, muss ich die Stelle ganz hersetzen. Plinius redet (34, 66) von den Söhnen des Lysippos, die in der Kunst seine Schüler waren; alle drei wurden tüchtige Meister, der ausgezeichnetste unter den Brüdern aber war Euthykrates, „obgleich dieser, indem er mehr seines Vaters constantia als dessen elegantia nachahmte, seine Erfolge lieber durch die strenge Kunstgattung (austro genere) als durch die gefällige (iucundo genere) erreichen wollte.“ In diesem Satze ist ohne alle weitere Erklärung einleuchtend, dass die constantia zu der strengen Gattung in demselben Verhältniss steht, wie die elegantia zu der gefälligen Gattung, mit anderen Worten, dass die strenge Gattung auf der constantia, die gefällige Gattung auf der elegantia beruht, worin aber die strenge, und worin die gefällige Gattung bestehe, wie demnach constantia und wie elegantia zu verstehn sei, das ist zu untersuchen<sup>124)</sup>.

Zuvor aber muss ich mit Nachdruck hervorheben, dass Lysippos' Kunst beide Gattungen umfasst und dass der Meister beide Eigenschaften, constantia und elegantia in sich verbindet; aus Plinius' Worten geht dies mit unwidersprechlicher Bestimmtheit hervor, und doch wird es in anderen Darstellungen entweder gar nicht oder doch in durchaus ungenügender Weise anerkannt, und Lysippos als der Künstler der gefälligen Gattung und der Eleganz hingestellt, während man Polyklet als Vertreter der strengen Gattung betrachtet<sup>125)</sup>.

Wer sich nun die Untersuchung über die zwei Kunstgattungen des Lysippos und über den Unterschied der constantia und elegantia bequem machen wollte, der könnte behaupten, ein Theil der Werke unseres Meisters gehöre der strengen, ein



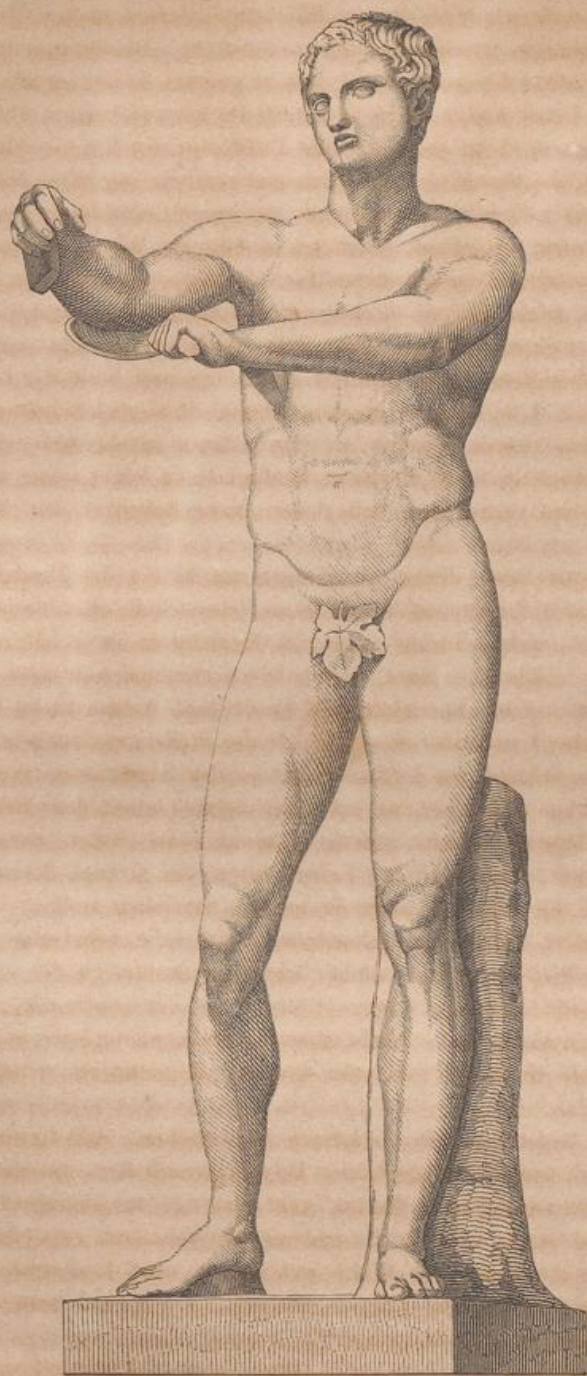


Fig. 75. Marmorcopie des Apoxyomenos von Lysippos.







anderer Theil der gefälligen Gattung an; dann müsste man als Beispiele der ersteren die Heraklesdarstellungen, die Bilder der älteren Götter, als Beispiele der letzteren die jugendlichen Götter- und Menschengestalten anführen. Dass man bei diesem Verfahren mit anderen, und zwar mit hochbedeutenden Gegenständen des Lysippos, z. B. den Porträts Alexander's oder den Thierbildern gegenüber der Frage, zu welcher Gattung diese gehören, in's Gedränge kommen würde, kann freilich nicht als entscheidend gegen dasselbe geltend gemacht werden, entscheidend aber ist ein Anderes. Unter den Werken des Euthykates, eben des Künstlers, welcher sich in der strengen Gattung des Lysippos halten wollte, sind Gegenstände bekannt, welche ein Moment des Gefälligen und Anmuthigen wo nicht nothwendig bedingen, so doch dessen Annahme wahrscheinlich machen. Die Werke dagegen des Tisikrates, des Schülers dieses Euthykates sind solche, die ihrem Gegenstände nach nichts Gefälliges enthalten: ein thebanischer Greis, der König Demetrios und Peukestes, Alexander's Leibwächter; und doch sagt Plinius von Tisikrates, er stehe der „Secte des Lysippos“ näher als sein Lehrer, was nur darauf hindeuten kann, dass Tisikrates mehr die gefällige Gattung und die *elegantia* anstrebte als Euthykates. Da nun die gefällige Gattung sich nicht in der Wahl der Gegenstände offenbart, so kann sie nur in der Darstellungs- und Behandlungsweise dieser Gegenstände liegen, und war das bei Tisikrates der Fall, so werden wir es bei Lysippos ebenfalls anzunehmen haben.

Unter dieser, wie ich glaube, nothwendigen Voraussetzung dürfte sich der Unterschied der beiden Kunstgattungen auf die zwei Momente zurückführen lassen, welche wir in der Schönheit eines Kunstwerks unterscheiden müssen. Das eine Moment der Schönheit beruht auf den Voraussetzungen des Gegenstandes und besteht in dem präzisen Ausdruck des Inhalts in der Form; das andere Moment der Schönheit beruht auf der Form als solcher und besteht in der Entfaltung der Darstellungsmittel. So besteht das erstere Moment der Schönheit in der Kunst der Rede in der Wahl des Ausdrucks, welcher den Gedankeninhalt vollkommen deckt, in der grammatischen und logischen Richtigkeit, die letztere Schönheit im Wohlklang der Sprache, der Feinheit der Periodengliederung, dem Glanz der Bilder und Antithesen, kurz, in dem was wir eine blühende Sprache zu nennen pflegen; in der Tonkunst finden wir das erstere Moment der Schönheit in der Angemessenheit eines Satzes an die auszudrückende Empfindung, z. B. einer Chormelodie zum Ausdruck religiösen Gefühls, einer Tanzmelodie zum Ausdruck heiterer Freude, die letztere Schönheit aber liegt in der Verwendung reicher Tonmittel und mannigfaltiger Harmonien. In der Malerei und Plastik besteht das erstere Moment der Schönheit in der Wahl derjenigen Formen zur Darstellung einer Wesenheit, welche durch ihre Eigenthümlichkeit im Beschauer die Vorstellung von dieser und nur von dieser Wesenheit erzeugen; das letztere ist in der Malerei bedingt durch die Durchbildung des Colorits, in der Plastik durch dasjenige, was wir gewöhnlich das Malerische nennen, welches aber im Grunde Nichts ist als diejenige Behandlung der Formen, welche deren natürliche und eigenthümliche Schönheit zur Anschauung bringt.

Dem Gesagten gemäss fordert das erstere Moment der Schönheit um genossen zu werden von uns das Verständniss des Gegenstandes, und kann nur dann von uns empfunden und gewürdigt werden, wenn wir das Kunstwerk in seinem Wesen, seiner Bedeutung verstehn; das letztere Moment der Schönheit fordert zum Genusse



Nichts von uns, als den Sinn für die Form und wird empfunden, ohne dass wir uns des Verhältnisses des Gegenstandes zu der Form, in der er erscheint, bewusst werden. Und also setzt die Auffassung der ersteren Schönheit eine geistige Anstrengung bei uns voraus und will gesucht sein, die andere macht einen unmittelbaren wohlthuenden Eindruck auf die Sinne und durch diese auf das Gemüth und kommt uns ungesucht entgegen.

Hiernach erkläre ich das erstere Moment der Schönheit als die strenge Gattung, das *austerum genus* der Darstellung, und die *constantia*, welche dasselbe begründet, als das Moment des Stilvollen; das letztere Moment der Schönheit ist die gefällige Gattung, das *iucundum genus* der Darstellung, und die dasselbe begründende *elegantia* ist das Moment des Effectvollen.

Diese beiden Arten oder Momente der Schönheit können nun in keinem wahren Kunstwerke getrennt erscheinen, insofern jedes wahre Kunstwerk auch an sich form-schön sein muss. Wohl aber kann das eine oder das andere Moment überwiegen und zwar in dem Masse überwiegen, dass uns das andere kaum noch zum Bewusstsein kommt. In den Werken der ersten grossen Blüthezeit der Plastik überwiegt ohne Frage das Moment des stilvoll Schönen, denn in allen ihren Darstellungen strebt diese Zeit nur danach, den Gegenstand vollkommen auszudrücken, sei dieser Gegenstand die Idee einer Gottheit oder sei er ein Gewand als die Bekleidung des menschlichen Körpers oder was immer sonst. Bei den Künstlern der Periode, von der wir handeln, tritt dagegen das Moment des effectvoll Schönen merkbar hervor, was wir uns am leichtesten durch die Betrachtung der Gewandbehandlung zum Bewusstsein bringen können, während es sich thatsächlich durch die ganze Formgebung und Composition verfolgen lässt. Es ist demnach das Moment des Effectvollen keineswegs eine alleinige Eigenschaft der lysippischen Kunst, aber dasselbe wird bei Künstlern wie Skopas und Praxiteles ungleich weniger fühlbar, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens auf die Darstellung des Innerlichen und Seelischen in der Form fällt, so dass wir die Formgebung als solche immer erst in zweiter Linie berücksichtigen. Bei Lysippos dagegen hat die Form eine durchaus selbständige Bedeutung, ja der Schwerpunkt seines Schaffens fällt gradezu auf die formelle Schönheit, woraus es sich erklärt, warum zuerst in der Kunstgeschichte bei ihm das Moment des Effectvollen, die *elegantia* in den Urteilen ausdrücklich hervorgehoben wird.

Dies Moment des Effectvollen in den Werken unseres Meisters nachzuweisen, kann uns nicht schwer werden, es tritt uns vielmehr entgegen, wohin wir die Blicke wenden mögen. Wir finden es in dem, was uns von den Eigenthümlichkeiten seiner Technik berichtet wird, in der erneuten Sorgfalt, die er auf die Darstellung des Haupthaars verwandte, dem er mehr lockere Leichtigkeit, einen kühneren Wurf, grössere Beweglichkeit verlieh, das er malerischer anordnete als die Früheren, wir finden es wieder in dem neuen Kanon der Menschengestalt, den er schuf, und ebenso in der Entfaltung technischer Virtuosität in der ihm eigenen höchsten Feinheit der Detailbildung. Nicht minder aber erkennen wir das Moment des Effectvollen in der Kolossalität mehrerer seiner Werke, die sich von derjenigen früherer Statuen wesentlich dadurch unterscheidet, dass das Mass jener durch die Bestimmung der Werke und durch ihre Aufstellung innerhalb geschlossener Räume, mit denen sie im Verhältniss stehn mussten, bedingt war, während dasselbe bei den Werken



des Lysippos, die nicht Tempelbilder waren, sondern im Freien standen, als das Resultat des künstlerischen Beliebens erscheint, welches dahin strebt, durch die Masse des Werkes und die technische Beherrschung des massenhaften Stoffes Eindruck zu machen. Und wiederum tritt uns das Moment des Effectvollen in der Composition der lysippischen Statuen entgegen, in den Stellungen, die er seinen Gestalten giebt. Ich erinnere an die oben mitgetheilte Statue Alexander's, deren Stellung wir, wenn auch im guten Sinne, theatralisch componirt nennen müssen. Wem aber dies Werk als Beispiel nicht genügt, weil dessen lysippischer Ursprung nicht über allen Zweifel feststeht, den verweisen wir auf die authentische Nachbildung seines Apoxyomenos in der oben mitgetheilten Abbildung (Fig. 75.), und den bitten wir die Stellung dieser Statue mit derjenigen des polykletischen Diadumenos (Band 1, Fig. 57.) zu vergleichen. Der Diadumenos steht fest auf dem linken Bein in einer Stellung, die etwas Dauerndes hat, und die wir auch nach längerer Zeit nicht verändert zu finden erwarten. Die Stellung des Apoxyomenos dagegen ist, wie Brunn gut entwickelt, ungleich beweglicher, ja so beweglich, dass wir glauben müssen sie werde sich unter unseren Augen verändern. „Der Vortheil, den die Entlastung des einen Fusses bietet, ist nicht aufgegeben, aber auch der andere Fuss ist nicht dermassen in Anspruch genommen, dass auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper grade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht, und es war nöthig die Spitze des anderen Fusses ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äussern im Stande sei. Dadurch erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniss eines Augenblicks,“ aber eines Augenblickes, zu dem wir sagen möchten: verweile doch, du bist so schön, eines Augenblickes, ähnlich demjenigen, der uns den ganzen Reiz der praxitelischen Aphrodite enthüllt. Die Statue des Apoxyomenos wirkt daher erregend auf unser Gemüth, während wir einen polykletischen Diadumenos mit völliger Seelenruhe bewundern. Was äussert sich denn aber in dieser Unruhe, dieser Erregtheit in uns, wenn nicht das Moment des Effectvollen der lysippischen Kunst?

Ich verzichte darauf, das Moment des Effectvollen in den übrigen Werken des Lysippos nachzuweisen; wer sich bemüht, sich diese Werke, die Reiterschar auf sprengenden Pferden, die Jagdstücke, den zusammenstürzenden Löwen und wie sie alle heissen mögen, so zu vergegenwärtigen, wie sie nothwendig erscheinen mussten, der wird in ihnen das stark hervortretende Moment des Effectvollen nimmer verkennen. Offenbar aber hängt auch dies Moment des effectvoll Schönen mit derselben subjectiven Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche sich in der Neugestaltung des Kanon manifestirt und entspringt aus dem Streben, dem Beschauer das Bewusstsein von der Schönheit jeder Form einzuprägen, welches der Künstler selbst in sich trug, ihm die Schönheit zu offenbaren, die seinem individuellen Gefühle entsprach.

Nach dieser Auseinandersetzung, die gemäss ihrer Bedeutung für die Charakterisirung der lysippischen Kunst nicht füglich kürzer ausfallen konnte, kehren wir zu dem Ausgangspunkte unserer Untersuchung zurück, deren nächster Zweck es war, Lysippos' Stellung innerhalb der Gesammttendenz der sikyonisch-argivischen Kunst und überhaupt der nicht im eigentlichen Sinne idealschaffenden Bildnerei festzustel-



len. Dass er dieser Gesammttendenz angehört, wird hoffentlich keiner meiner Leser mehr bezweifeln, und es bleibt mir nur noch Eines übrig, nachzuweisen, wie sich mit diesen Elementen der lysippischen Kunst dasjenige verbindet, welches in seinen idealisirten und Charakterporträts hervortritt.

Wenige Worte dürften hier genügen. Wir haben in der Besprechung der lysippischen Alexanderporträts hervorgehoben, dass nach den Urteilen der Alten ihr Hauptvortug in der feinen Wahrnehmung gewisser Eigenthümlichkeiten in der Physiognomie und Haltung des Königs, und zwar dieser Eigenthümlichkeiten in ihrer Gesammtheit und in ihrem Zusammenwirken bestand. An sich waren diese Eigenthümlichkeiten keineswegs schön, und einzeln je für sich betrachtet, wie andere Künstler sie auffassten, waren sie für das Wesen des grossen Mannes nicht einmal charakteristisch, sondern gefährdeten den Eindruck der Persönlichkeit. In derjenigen Verschmelzung dagegen, in der sie Lysippos wiederzugeben wusste, bildeten sie den vollkommensten Ausdruck dieser einen und einzigen Individualität. Wenn aber das Hauptverdienst des Lysippos im Gegensatze zu denjenigen Bildnern, welche „edle Männer noch edler darstellten“, in diesem vollkommenen Ausdrucke der Individualität bestand, so wird man zugeben müssen, dass des Meisters Leistung auf der schärfsten Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit beruhte. Ähnliches wie von den Porträts Alexander's werden wir von dem des Sokrates behaupten dürfen, der freilich schon lange todt, dessen körperlich unschöne Physiognomie aber ohne allen Zweifel in treuen Abbildungen vorhanden war und Lysippos zu Gebote stand. Zu einem Ideal in dem Sinne wie der Kopf Homer's liess sich die allbekannte Silensmaske des Sokrates nicht erheben, und so blieb Lysippos in der Bildung seiner Statue Nichts übrig, als durch die Ausprägung der Individualität in ihrer Gesammtheit die Wesenheit des Sokrates zur Anschauung zu bringen, die eben so einzig war, wie die Alexander's. Ähnliches aber ferner auch von den Charakterporträts der sieben Weisen und des Äsop zu behaupten, obgleich die individuellen Züge vielleicht von keinem derselben verbürgter Weise überliefert waren, berechtigen uns die erhaltenen Porträts Äsop's. Da ausser von Lysippos noch von einem gleichzeitigen Künstler, Aristodemos, ein Bild des Fabeldichters bekannt ist, dürfen wir die vorzüglichste Äsopstatue in Villa Albani nicht mit voller Sicherheit auf Lysippos zurückführen, aber es genügt, wie auch Brunn bemerkt, ein Blick auf alle bekannten Bilder Äsop's, um unsere Behauptung zu rechtfertigen. „Überall finden wir die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr entwickelt; wir glauben einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehn, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten eigen sind.“ Auch hier wieder der höchste Individualismus, auch hier wieder dieselbe Basis dieses Individualismus der Persönlichkeit: die durchgreifendste Beobachtung des in der Wirklichkeit Vorhandenen. Und wenn gleich von keinem der sieben Weisen, wenigstens nicht von allen, ähnliche Züge der Persönlichkeit überliefert sind, wie die Sage von Äsop sie bietet, so leuchtet doch wohl ein, dass ihre Darstellung nur dann von Interesse und von Werth sein konnte, wenn der Künstler es verstand, sich aus ihren Lehren oder aus den sie charakterisirenden prägnanten Sprüchen, die man ihnen zuschrieb, ihre Persönlichkeit auch in ihrer äusseren Erscheinung zu construiren und dieselbe voll-



kommen individuell auszuprägen. Und dass Lysippos diese keineswegs idealen Gestalten zu schaffen und neben einander aufzustellen sich getrieben fühlte, das zeigt uns, dass er sich Meister wusste in dem Charakterismus der Persönlichkeit, der auf der durchdringenden Auffassung des Individuellen beruht.

Diesen charaktervollen Individualismus und Naturalismus, der jedoch nicht wie bei Praxiteles von idealen Tendenzen durchdrungen und gefärbt, wohl aber vom Gefühle für Schönheit vor dem platten Realismus eines Demetrios bewahrt wird, erkennen wir als den Schwerpunkt und als die Stärke der lysippischen Kunst. Gleichwie dieselbe auf der umfassendsten Beobachtung der Wirklichkeit in der Totalität ihrer Erscheinung beruhte, musste sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit auch in ihrer höchsten Erscheinungsform das Vorzüglichste leisten, und willig erkennen wir in Lysippos den grössten und eigentlichsten Porträtbildner Griechenlands an. Und während wir ihm das geniale Schaffen in den Gebieten der Kunst, welche nicht auf der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf geistigem Anschauen, auf der Idee beruhen, absprechen mussten, gestehn wir ihm zu, dass er mit feinem Takt und Gefühl, sich bildend an den Mustern der ihm verwandten älteren Meister und ihre Verdienste in sich vereinigend und gemäss den Fortschritten der Technik steigernd, endlich die effectvolle Schönheit mit der stilvollen in glücklicher Harmonie verschmelzend den Formen der griechischen Kunst die letzte originelle Gestaltung verlieh, deren dieselben über früher Dagewesenes hinaus fähig waren, ohne unwahr oder manierirt zu werden.

Den Einfluss aber, welchen Lysippos' Kunst auf diejenige der späteren Künstler gehabt hat, die Art und den Grad dieses Einflusses nachzuweisen, und zu beurteilen, welche der von Lysippos gepflanzten Keime segensvoll, welche andern verderbbringend aufgegangen sind, dazu wird uns die Betrachtung der Leistungen seiner Schüler und Nachfolger und derjenigen der folgenden Perioden der griechischen Kunst die Gelegenheit bieten.

---

## NEUNTES CAPITEL.

### Genossen, Schüler und Nachfolger des Lysippos.

---

Wir haben im vorigen Buche gesehn, dass, während sich an Phidias nur wenige, wengleich bedeutende Künstler als Schüler anschlossen, Polyklet eine zahlreiche Schule um sich versammelte, und ich glaube diese Thatsache aus dem Charakter der polykletischen Kunst, namentlich aber daraus ableiten zu dürfen, dass technische Meisterschaft und formelle Schönheit, welche die starke Seite in Polyklet's Kunst bilden, lehrbar und erlernbar sind, während dasjenige, was Phidias vor Allem auszeichnet, nur von gleichartig genialen Menschen erfasst und nachgeahmt werden kann. Wenn wir nun hier auf eine analoge Erscheinung stossen, wenn