



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Lysippos' Verhältniss zu Polyklet, Myron und Pythagoras; Polyklet's  
Doryphoros und Lysippos' neue als Proportionen

---

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

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 gedrunken, 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