



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Lysippos als Vertreter der Gesamttendenz der sikyonisch-argivischen
Kunst

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

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, 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