



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Der Toro von Belvedere

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

die Figur sei nach einem gewöhnlichen Modell im Leben gearbeitet. Ich habe solche Modelle nie gesehn, in denen Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit der Weichheit der Flächen und der Übergänge sich wie in dieser Statue verbindet, und unter den Tausenden von Sculpturen der römischen Periode dürften auch sehr wenige sich dieser Statue in Rücksicht auf den warmen Hauch des Lebens, der alle Formen durchdringt, und die Zartheit der Behandlung der Oberfläche an die Seite stellen können. Zu tadeln dürfte nur hie und da eine etwas zu grosse Weichheit der Formen sein, welche den Eindruck des Fettes, nicht denjenigen elastischer Musculatur hervorbringt. Grösserem Tadel unterliegt die Composition des vom linken Arm herabhängenden Gewandes, nicht freilich im Allgemeinen, sondern speciell wegen eines völlig misslungenen Effectmotives. Von der reizendsten Wirkung sind bekanntlich die gleitenden und im Gleiten einzelne Theile des Körpers entblössenden Gewänder, wie z. B. an der Herse im östlichen Parthenongiebel; diesen reizenden Effect, diese Belebung des todten Stoffes durch seine Darstellung in leiser Bewegung hat nun auch Kleomenes nachbilden wollen, das Gewand unserer Statue soll den Eindruck machen, als glitte es eben vom Oberarm herunter, darauf ist die ganze Faltenlage berechnet; allein es gleitet nicht, sondern es haftet an dem Arm, als sei es an demselben angeklebt; das ist so augenscheinlich, dass z. B. Clarac zur Erklärung dieses mangelhaft durchgeführten Motivs auf den unglücklichen Gedanken kam, das Gewand sei von dem Hermesstab in der Linken am Oberarm gehalten gewesen; das ist gradezu unmöglich, denn, hielt die Hand den Hermesstab, so konnte dies nur sein indem sie ihn senkte, allein der Effect ist in der That als würde das Gewand gehalten. Dies Alles ist scheinbar eine Kleinigkeit und nicht so vieler Worte werth, allein es gewinnt Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die Quelle solcher Fehler in der Enttarnung der Künstler von lebendiger und unmittelbarer Beobachtung der bewegten Natur und in ihrer Hingebung an das Modell und die Gliederpuppe liegt. Denn auch hierin zeigt sich ein charakteristischer Unterschied der grossen, genialen Weise der Blüthezeit und des ängstlicheren und kleinlicheren Treibens dieser Periode des Nachlebens der Kunst, aus der übrigens der hier gerügte und mancher verwandte Fehler hundert Mal nachgewiesen werden könnte, und noch weiterhin an einem der bewundertsten Werke nachgewiesen werden soll.

Aus derselben Quelle, nämlich aus der Vernachlässigung unmittelbarer und selbständiger Beobachtung der Natur und aus einer Abhängigkeit des Künstlers von den Werken der früheren Blüthezeit glaube ich auch das Wesen und die Eigenthümlichkeit der Formgebung an dem berühmten Torso von Belvedere des Apollonios, dessen Abbildung oben S. 231 mitgetheilt ist, ableiten zu können. In der Beurteilung der Formen des Torso stimme ich so durchaus mit Brunn³¹⁾ überein, dass ich dieselbe mit seinen Worten geben will. „Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Ängstlichkeit hinsichtlich des Masses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdiene. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir bekennen müssen, dass hier nicht immer die eigen-

thümliche Natur derselben in gleicher Klarheit und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen; sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Übergänge dennoch jede Form in ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwaschen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwicklung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwicklung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig.“

Gegen diese ruhige und besonnene Kritik ist arg declamirt, und ist auf Winkelmann's begeistertes Lob des Kunstwerkes hingewiesen worden³²); allein dies Winkelmann'sche Lob, und auch die Bewunderung Michel Angelos beweist um so weniger gegen die Richtigkeit der hier mitgetheilten Auffassung der Formgebung, je weniger Winkelmann speciell diese in's Auge fasst. Sein Lob bezieht sich auf die Anlage, auf die Erfindung des Kunstwerkes im Ganzen und Einzelnen, er rühmt die Gewaltigkeit dieses Körpers, er sagt, Statius in der Beschreibung des lysippischen Herakles epitrapezios folgend, das sind die Arme, in denen der nemeische Löwe erwürgt wurde, das sind die Schenkel, welche die Hirschkuh im Laufe einzuholen vermochten u. s. w. Nun, die Anlage aller Formen hat auch Brunn gross genannt, den Körper im Ganzen und Einzelnen seiner Conception wird kein Mensch anders als gewaltig nennen wollen, allein diese Anlage, diese Conception gehört nicht dem Apollonios, sondern sie stammt aus dem lysippischen Vorbilde, das Apollonios nachahmte, und alles Lob, das in dieser Richtung gespendet wird, fällt dem Lysippos, nicht seinem Nachbilder zu. Dem Apollonios gehört die Art der Wiedergabe der lysippischen Erfindung, die specielle Eigenthümlichkeit der Formgestaltung und Formveranschaulichung. Und diese hat Winkelmann nicht gelobt, freilich auch nicht getadelt, von dieser schweigt er ganz, und diese zu beurteilen, wie wir es vermögen, fehlte Winkelmann der Massstab der Bildwerke des Parthenon. Empfundener aber hat auch Winkelmann das geringe Mass von lebensvollem Naturalismus in der Formgebung des Torso, denn, wenn er wiederholt diesen Herakles einen verklärten, vergötterten, mit der ewigen Jugend vermählten, von keiner sterblichen Speise und groben Theilen ernährten nennt, während schon allein aus dem Felsensitze bewiesen ist, dass wir nach der Intention des Künstlers einen irdischen, materiell genährten, materiell mühebeladenen Herakles verstehn sollen, worauf weist das hin als darauf, dass Winkelmann die naturalistische Wahrheit des lebendigen menschlichen

Organismus am Torso nicht wahrnahm, die er nur vermöge seiner unrichtigen Auffassung der Idee des Werkes nicht auch vermisste, wie wir sie vermissen, da wir die Idee des Werkes richtiger fassen? Wenn aber ein Künstler wie Dannecker gesagt hat: der Torso ist Fleisch, so ist wohl zu berücksichtigen, dass er dieses Urtheil nicht absolut ausgesprochen hat, sondern im Gegensatze zu demjenigen über den Laokoon: der Laokoon ist Marmor, der Torso Fleisch. In diesem Vergleiche besteht das Urtheil gewiss zu Rechte, denn während uns die Eigenthümlichkeit der technischen Behandlung am Laokoon, wie sie ihres Ortes besprochen worden ist, in jedem Augenblick aufmerksamer Betrachtung die Materie als solche und die Thatsache ihrer Bearbeitung mit erkennbaren Instrumenten offenbart, hat der Meister des Torso alle Spuren der Marmorbearbeitung sorgfältig beseitigt und Alles gethan, was er vermochte, um uns das Material als solches vergessen zu machen. Absolut verstanden dagegen können wir Dannecker's Ausspruch nicht gelten lassen, und gegenüber den Giebelstatuen des Parthenon würde der feinfühlende Bildhauer den Torso auch ganz gewiss anders charakterisirt haben.

Wenn ich mich in der Beurteilung der Formgebung am Torso mit Brunn so durchaus in Übereinstimmung befand, dass ich ihn statt meiner reden lassen konnte, so kann ich ihm in der Art, wie er das Verhältniss des Künstlers auffasst, nicht ganz folgen. Richtig allerdings ist das Urtheil, dass Apollonios nicht mehr im Stande gewesen ist, den alten ihm aus der Blüthezeit der Kunst überlieferten Formen das alte Leben einzuhauchen, und dass ihm, wie seiner ganzen Zeit, das unmittelbare Verständniss der Natur nicht mehr gegeben war, aber nicht richtig scheint es mir, wenn Brunn meint, er habe dies selbst empfunden und der Grenzen seiner Befähigung sich bewusst, „sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wieder zu geben und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniss verschafft hatte“. Ich glaube vielmehr, wie schon eingänglich angedeutet, das Wesen der Formgebung nicht allein am Torso, sondern ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke — einige Arbeiten der unten zu besprechenden kleinasiatischen Künstler etwa ausgenommen — daraus ableiten zu müssen, dass diese Künstler nicht mehr vom Studium der lebendigen Natur, sondern von demjenigen der Werke älterer Meister ausgehn, die sie ja auch den Gegenständen nach zu reproduciren überwiegend bestrebt sind. Wie wollte man es auch an und für sich motiviren, dass einem gewissen Zeitalter der Sinn für die Natur und die Fähigkeit ihrer unmittelbaren Beobachtung abhanden gekommen sei! Nein, diese Fähigkeit ist gewiss dieselbe geblieben, allein sie wurde nicht geübt, nicht benutzt, die Künstler waren nicht mehr selbständig, wagten nicht mehr selbst zu schaffen, Selbstgesehenes in den Marmor zu übertragen, sie zehrten vom Erbe der Blüthezeit, sie lernten an deren Schöpfungen, sie strebten ihre Arbeiten diesen gleich zu machen, und wurden dadurch in Technik und Formgebung zu Manieristen. Dies ist, glaube ich, so hart es klingen mag, das richtige und das entscheidende Wort, nur dass es darauf ankommt, sich des Wesens des Stils und der Manier und ihres Unterschiedes, wie ich diesen früher (Band 1, S. 150) zu bezeichnen versucht habe, bewusst zu bleiben. Gingen aber diese späten Künstler von dem Studium früherer Werke aus, anstatt von erneuerter unmittelbarer Beobachtung der Natur auszugehen, so mussten sie nothwendig dahin kommen, wo wir

sie in der That finden: das Wesen und die lebendige Bedeutung der Form blieb unerkant, erfasst und reproducirt wurde die Formerscheinung. Ohne sich über das Warum, über die organischen Motive Rechenschaft zu geben hielten diese Künstler sich an die vollendete Thatsache, und wenn ihnen auch die Musterwerke der Blüthezeit eine durch und durch organische Formgebung in reinster Verklärung darboten, so vermochten sie dieselbe doch, eben weil sie sich der Gründe nicht bewusst waren, nur in ihrer äusserlichen Erscheinung wiederzugeben.

Ich habe so eben behauptet, dass diese Art der Formbehandlung nicht allein am Torso, sondern dass sie ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke erscheine, und glaube diesen Satz sofort an dem Herakles des Glykon, dem sogenannten farnesischen, von dem in der folgenden Figur (Fig. 86) eine Zeichnung gegeben ist, bewahrheiten zu können, so verschieden dieses Werk in manchem Betracht vom Torso sein mag.

Der erfindende Meister dieser Statue, Lysippos, den wir als den jüngsten Bearbeiter des Heraklestypus kennen gelernt haben, und der seinen Helden vielfach und in den verschiedensten Situationen der heftigsten Anstrengung des Kampfes und der Ruhe, in ernster und in heiterer Auffassung gebildet hatte, scheint in dieser Statue des in Ruhe stehenden Herakles von dem Streben ausgegangen zu sein, dem Beschauer die ganze ungeheure Mühseligkeit der Erdenlaufbahn des Helden zur Anschauung und zum Bewusstsein zu bringen und zwar in doppelter Weise, einmal indem er einen Körper darstellte, der aus dem derbsten Stoff geschaffen, von der übermenschlichen Arbeit, die er zu vollbringen hatte, zu übermenschlicher Kräftigkeit und Gewaltigkeit ausgearbeitet und ausgewirkt ist, und zweitens, indem er diesen Körper trotz aller seiner überschwänglichen Gewaltigkeit doch von der auf ihm ruhenden Last des Lebens wo nicht erschöpft, so doch momentan ermattet, der Ruhe, der Unterstützung bedürftig zeigte, die ihm gleichwohl hienieden nur auf Augenblicke vergönnt war. Demgemäss stellte er ihn hin gelehnt und mit der linken Schulter aufgestützt auf seine Keule, über deren Ende er als weichere Unterlage sein Löwenfell gehängt hat; die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht auf dem Rücken einen Ruhepunkt, das Haupt ist gesenkt, das Auge haftet wie sinnend auf dem Boden, vergangene Mühsal und zukünftige zieht wie ein Traum durch das Gemüth des Helden; die Situation ist vollständig diejenige eines Menschen, der mitten in einer länger dauernden Anstrengung auf kurze Augenblicke verschnauft, um neue Kraft zu sammeln. Die Elemente der Gestaltung des Heraklestypus, wie er hier vor uns steht, sind dem Künstler schon aus früherer Zeit überliefert, es sind dieselben Elemente der derben, unverwüthlichen, zermalmenden, aber nicht eben gewandten und leicht bewegten Kräftigkeit, die uns z. B. in der Stiermetope von Olympia (Band 1, Fig. 60, S. 329) vorliegen, aber der Meister, Lysippos, hat diese Elemente in seiner Weise selbständig aufgefasst und durchgearbeitet. Sein Gestaltenkanon liegt auch dieser Bildung zum Grunde, aber er ist hier in geistreicher Weise benutzt, um das zur Geltung zu bringen, worauf es eigentlich ankam, die körperliche Mächtigkeit als solche. Ihr zu Liebe ist der Kopf so sehr verkleinert, wie dies möglicher Weise geschehn konnte, und sind im Contraste zu ihm die Brust und die Schultern zu dem höchsten Mass der Breite ausgedehnt, welche den überwiegenden Eindruck der Masse, des Wuchtigen, Niederschmetternden hervorbringt. Eine ähnliche Proportion herrscht