



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Der farnesische Herakles

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

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



Fig. 86. Der farnesische Herakles des Glykon von Athen.

in dem gedrunghenen Wuchs des Leibes, während dagegen ein leises Überwiegen der Längendimension in den unteren Theilen offenbar die Absicht enthält, uns die Vorstellung zu geben, dass diese überwältigende Körpermasse sich auch in stürmische Bewegung setzen kann, wie sie nöthig ist, um den rennenden Hirsch zu ereilen. In wiefern es Lysippos gelungen ist, diese letztere Vorstellung von Beweglichkeit seines Helden zu vermitteln, müssen wir unentschieden lassen, sein Nachahmer Glykon verschafft uns diese am wenigsten. Der Conception nach ist dieser Herakles das Extrem der Kräftigkeit zu der ein menschlicher Körper denkbarer Weise und der Natur seines Organismus nach gelangen kann, und, wenn wir die Intention des Meisters bei dieser Composition recht verstehn, so zeigt er uns — und darin offenbart sich zugleich das lysippische Streben nach Effect — diesen ungeheuren Körper ermattet, um unserer Phantasie Raum zu geben, sich auszumalen, wie diese Glieder, diese Formen sich darstellen mögen, wenn sie bewegt, angespannt und angestrengt werden. Gegen diese Erfindung ist nun an und für sich schwerlich Viel einzuwenden, die Art dagegen, wie sie hier zur Erscheinung gebracht wird, kann sich dem Tadel nicht entziehen; denn, man sage was man will, die farnesische Statue ist plump, die ganze Formgebung schwülstig und übertrieben, wie das auch Winkelmann schon empfand, wenn er von „den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen“, schreibt: „hier ist des Künstlers Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme.“ Mit Recht aber sagt Brunn, die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwicklung eher hinderlich als förderlich. Sollen wir nun glauben, dies sei in Lysippos' Original ebenfalls schon so gewesen? Unmöglich! vielmehr sind wir nach dem hohen Range, den Lysippos einnimmt, und nach dem Wesen seines Kunstcharakters vollkommen berechtigt zu behaupten, dass Lysippos auch in dieser Statue Mass gehalten, dass er die Grenzen einer ideellen Naturwahrheit nicht überschritten habe. Die Übertreibung und der Schwulst fällt also seinem Nachahmer zu, und diese Überschreitung der feinen Grenzlinie des Schönen und Wahren stammt bei ihm wiederum daher, dass er anstatt von der Natur auszugehen von dem fertigen Kunstwerke ausging, und dass ihm deshalb der richtige Masstab zur Beurteilung dessen fehlte, was naturmöglich und was dies nicht sei. Ausgehend von Lysippos' Statue mochte er glauben, die in derselben ausgesprochene Intention noch etwas deutlicher geben zu dürfen, sein Vorbild übertrumpfen zu können, ja, wenn auch dieses nicht seine Absicht war, so musste selbst die blosse treue Copirung des lysippischen Erzwerkes in Marmor zu dem ungünstigen Resultate führen, dass wir vor uns sehn. Man fasse also die Stellung Glykon's zu seinem Vorbilde wie man will, man betrachte ihn als einen Künstler, der sich bestrebt, seinen Meister zu überbieten, oder man betrachte ihn als blossen Copisten, im einen wie im anderen Falle stammen die Fehler seines Werkes aus derselben Quelle, aus der mangelnden Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und der Naturnachbildung.

Wenn wir neben diesen vier berühmtesten Arbeiten der neuattischen Schule auch noch ein weniger bekanntes fünftes, die Statue der Pallas in der Villa Ludovisi