Panofsky, Erwin <Prof. Dr.>: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst
Leipzig, Berlin, 1930 Seite 125

„Camerino Farnese“[1]), das jetzt im Nationalmuseum zu Neapel hängt (Abb. 65). Auch dieser Komposition liegt letztlich das Philostratische Schema zugrunde, allein es ist, wenn man so sagen darf, an Haupt und Gliedern reformiert. Der Gegensatz der nackten und der goldbeschuhten Füße ist aufgegeben (das Kontrastmotiv der Haaranordnung ist aber geblieben)[2]), die Überredungsversuche der „Virtus“ sind zu einem bloßen Näherrücken abgedämpft, die „Wollust“ tritt der „Tugend“ zum erstenmal als Rückenfigur gegenüber (wie auch die beiden Armgesten zum erstenmal in eine rhythmische Kurven-Beziehung gebracht sind), und Hercules erscheint in sitzender Stellung: er lauscht, wie die Stellung der Augäpfel anzeigt, mit gespanntester Aufmerksamkeit auf die Rede der nur mit einem kurzen Schwert („parazonio ossia stocco militare“)[3]) bewaffneten „Virtus“, zu deren Füßen ein „Poeta laureatus“ sich in der Stellung eines antiken Fluß- oder Berggotts gelagert hat; sein auf Hercules gerichteter Blick verspricht ihm ewigen Dichterruhm („cantar di lui eternamente“)[4]), und ein Gleiches verheißt der uns von Sustris her bekannte Pegasus, der auf dem Gipfel des Tugendberges sichtbar wird. Auf Seiten der „Voluptas“ sind — formal der Dichterfigur das Gleichgewicht haltend — die uns bereits geläufigen Symbole der Weltlust gehäuft, die aber hier zum ersten Male auf ein ganz bestimmtes, von nun an beharrlich festgehaltenes System gebracht erscheinen: zwei Masken, die das Trügerische aller sinnlicher Genüsse andeuten[5]), und eine Sammlung von Gegenständen, die genau in dieser Zusammensetzung als Attribute der „Schande“ erwähnt werden: Musikinstrumente, ein aufgeschlagenes Notenbuch und einige Spielkarten.[6]) Wo immer wir diesen Dingen in Verbindung mit der Maske begegnen, dürfen wir schon aus diesem ganz äußerlichen Indizium auf einen mittelbaren oder unmittelbaren Carracci-Einfluß schließen (vgl. Abb. 67—71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85), während es selbstverständlich umgekehrt auch solche Darstellungen gibt, in denen dieser Carracci-Einfluß in anderweitigen Zügen hervortritt und gerade das Stillleben der Wollust-Embleme in Fortfall gekommen ist (Abb. 73, 80, 96, 97).

1) Vgl. H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom, 1924, S. 484, 492, Abb. S. 166. Ferner H. Tietze, Jahrb. A. K. H. XXVI, 1906/7, S. 65ff. Eine Kopie befindet sich in Cassel, Nr. 531 Eisenmann.

2) G. P. Bellori, Vita di Annibale Carracci (Le vite, Neudruck 1821, I, S. 36f.) weist in seiner ausführlichen Bildbeschreibung sogar ausdrücklich auf die „Chiome intrecciate“ der „Voluptas“ und das „crine neglettamente raccolto“ der „Virtus“ hin.

3) Bellori a. a. O.

4) Bellori a. a. O.

5) Vgl. Ripa passim, vor allem s. v. Bugia, Fraude, Inganno, Imitatione.

6) Ripa s. v. Scandolo: „Un vecchio ... terrà con la destra mano in atto publico vn mazzo di carte da giuocare, con la sinistra vn leuto, et alli piedi vi sarà vn flauto, et vn libro di musica aperto.“

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/panofsky1930/0151