

POMPEO G. BATONI (1708–1787)

«HERKULES AM SCHEIDEWEG» (1748)

Leinwand; 98,8 × 74 cm

Inv. Nr. G 161

Monogrammiert und datiert: P.B. 1748. (rechts unten auf dem Tamburin)

Erworben: durch Fürst Joseph Wenzel

Der ursprünglich aus Lucca stammende Pompeo Girolamo Batoni war neben Anton Raphael Mengs unbestritten die hervorragendste Gestalt unter den römischen Malern des 18. Jahrhunderts. Besonders als Porträtist war er begehrt, vor allem bei jenen adeligen Reisenden, die während ihrer Grand Tour nach Rom kamen, um die Stätten der Antike aufzusuchen. Batonis künstlerische Fama erklang in ganz Europa. Eine Vielzahl englischer Adelsitze bewahrt Porträts aus jener Zeit und der preußische König Friedrich II. gehörte ebenso wie Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein zu den Verehrern der Kunst dieses römischen Barockmeisters. Die Entstehungsumstände des mythologischen Ensembles, das Batoni 1748 wahrscheinlich direkt auf Fürstlich Liechtensteinischen Auftrag hin malte, liegen noch im Dunkeln, so daß die beiden monogrammierten und datierten Gemälde zunächst allein malerisch Auskunft über das Einverständnis von Künstler und fürstlichem Sammler geben.

Während Venus' Begegnung mit Aeneas allein in dem liechtensteinischen Gemälde Gestalt fand, sind uns aus Batonis Oeuvre insgesamt vier Darstellungen des «Herkules am Scheideweg» bekannt. Die liechtensteinische Fassung entstand sechs Jahre nach dem Gemälde in den Uffizien, das trotz eigener Figurenerfindung noch enge Verwandtschaft mit Annibale Carraccis Darstellung (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte) erkennen läßt. Die Eigenständigkeit der liechtensteinischen Komposition, ihre malerische Subtilität und feinsinnig komplexe Ikonographie wird von den nachfolgenden Variationen nicht mehr erreicht. Auch das Raffinement der Pendantgestaltung übertrifft in seiner wechselseitigen Kommentierung die anderen Versionen und es hat den Anschein, als habe sich Batoni anlässlich dieses Auftrags besonders ausführlich mit den literarischen Vorlagen der beiden antiken Bildthemen auseinandergesetzt. Die Herkulesdarstellung geht auf eine von Xenophon (Memorabilia II, 2, 21 ff.) überlieferte Geschichte Prodikos' zurück und gilt als Paradigma für eine ethische Entscheidung, da sich der Held am Scheideweg zwischen den beiden allegorischen Frauenfiguren der «Virtus» und der «Voluptas» für den mühsamen Weg der Tugend gegen einen lustvoll genießerischen Lebenswandel entscheidet. Batoni hat den Helden Herkules heroisch-nackt im antiken Typus in die Mitte der Komposition plaziert. Mit seiner Keule und dem Löwenfell spielen Putten. Zwei höchst unterschiedliche weibliche Figuren sind der sinnenden Gestalt zugesellt. Die Stehende zu seiner Rechten ist mit Helm, Schild und Lanze und dem kühlen Blau des Obergewandes als Minerva beschrieben. Ihre Gegenspielerin sitzt zu Füßen auf der linken Seite des Helden. Vor ihr am Boden liegen Gegenstände, die, wie Münzen, Würfel und Musikinstrumente, die Welt des Spieles symbolisieren. Dazu gehört auch die Theatermaske in ihrer linken Hand. Die Farben ihres Gewandes, das sinnlich den Kör-

per umspielt und ihn teilweise enthüllt, gehören zu Venus' Sphäre. Auch die Perle und die Rose, die sie Herkules entbietet, sind Venusattribute. Batoni wählte also zwei Göttinnen, um Tugend und Laster zu personifizieren und offenbart damit, daß die beiden ethischen Grundprinzipien hier vielleicht weniger unversöhnliche Gegensätze denn zwei verschiedene Denkungsarten und Lebensformen meinen.

Zunächst aber spricht die Y-Formation von Felsen und Baumstamm, die aus dem Herkuleskörper im Hintergrund emporwachsen, auch von der Schwere des Konfliktes, den bereits die Antike im pythagoräischen Y versinnbildlichte.

Wie wird sich dieser kontemplative Herkules entscheiden? Vor sein inneres Auge sind die weiblichen Erscheinungen getreten, unmittelbar hinter ihm öffnet sich das scheinbar antagonistische Y der Weggabelung. Die formalen Bezüge der Komposition bauen die lösende Brücke, die von Minerva im vordersten Grund des Bildes, entlang ihres ausgestreckten Armes über Herkules und den «Baumweg» in den Hintergrund führt, direkt auf den Ruhmestempel zu, der den Felsen krönt und das Siegesymbol am Ende des steilen, steinigen Pfades der Tugend ist.

Doch diese Entscheidung für die tugendvolle Minerva ist nicht dem «entweder-oder» erwachsen, denn die zweite Protagonistin der Szene, Venus, ist hier nicht als Verliererin gekennzeichnet. Schon hat Herkules seinen linken Arm beinahe schützend um sie gehalten, während sein rechter in der Verdoppelung die Geste Minervas bestätigt. Ganz so wie das «zweifarbige» Tuch, das seine Scham verhüllt, zur Hälfte auch aus dem Stoff des Venusgewandes gemacht ist. Vollends erfährt die Liebesgöttin hier malerische Rechtfertigung durch die symbolische Rose, die Batoni zum Zentrum der Komposition erhoben hat. Fern eines jeden Genreverständnisses ist diese Geste als malerischer Ausgang des ethisch-philosophischen Problems gemeint und von Batoni möglicherweise in direkter Tradition und Erinnerung an Raffael gewählt worden. Dieser hatte auf seinem früheren Täfelchen «Der Traum des Ritters» (London, The National Gallery), die Gegensätze ebenfalls auf der Basis einer Versöhnung formuliert, und seine ganz ähnlich gewandete barfüßige Venus reicht dem dort schlafend träumenden Ritter auch eine Blume. Batonis teilweise wörtlich anmutende Übernahme erklärt sich um so leichter, wenn man bedenkt, daß Raffaels Tafel bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der Sammlung der römischen Familie Borghese bewahrt wurde.

Daß Herkules hier als antiker Heros, d. h. mit menschheitsgeschichtlicher Bedeutung entscheidet, hat Batoni wohl auch in Hinblick auf das Pendantbild der Venus bestimmt. Schon seit der Renaissance erscheint die Herkulesfigur innerhalb der Herrschaftsikonographie, z. B. auf Münzen. Im Barock dient der Mythos dieses Zivilisationsbegründers dann vielfach fürstlicher Selbstdarstellung¹, so daß die politische Dimension der ethischen Entscheidung auch dem liechtensteinischen Herkules unterliegt, der sich demnach um Herrschaftsausübung als die Vermittlung der gegensätzlichen Prinzipien bemüht. M.H.

¹ Vgl. Kat. Nr. 44.