

Für die homerischen Helden begeistert – ohne Homer zu lesen

Troia in der Kunst von der Spätrenaissance bis zur Aufklärung



NILS BÜTTNER

Will man Heinrich Schliemann (1822–1890) glauben, stand am Beginn der Wiederentdeckung des antiken Troia ein Bild (Abb. 265); eine Kinderbuchillustration, die von der archäologischen Realität des homerischen Ilion denkbar weit entfernt war. Die Beschreibung dieses so wirkungsvollen Bildes findet sich in einem Brief, den Schliemann am 17. August des Jahres 1878 an seinen Verleger Eduard Brockhaus (1829–1914) sandte:

„Obgleich mein Vater es nie so weit gebracht hatte, den Homer zu lesen, so war er dennoch für die homerischen Helden begeistert und erzählte uns Kindern täglich von deren Großtaten, fügte aber mit Bedauern hinzu, dass Troja von Grund auf zerstört und kein Stein mehr übrig sei. Ich glaubte dies anfänglich; als ich aber zu Weihnachten 1829 Jerrers Weltgeschichte mit Abbildungen [erhielt], worunter eine, die das brennende Troja mit seinen riesigen Mauern und dem gewaltigen skäischen Tor darstellt, aus welchem Aeneas hervorläuft, indem er seinen Vater Anchises auf dem Rücken trägt und seinen Sohn Ascanius bei der Hand führt, da wurde ich meinem Vater gegenüber skeptisch ... Ich versicherte ihm, daß die Mauern nur verschüttet, aber nie verschwunden sein könnten, und dieser feste Glaube ist mir in allen Wechselfällen meines Lebens geblieben. Unser Streit über Troja endete immer damit, daß ich versprach, sobald ich die nötigen Mittel dazu besäße, Troja auszugraben.“¹

Man mag es kaum für möglich halten, welche Wirkung die schlichte Kupferstichillustration eines Kinderbuches gehabt haben soll. Schliemanns Hang zur Selbststilisierung und die Tatsache, dass seine dramatische Schilderung der Ereignisse nur allzu gern als Lehrstück für die Jugend benutzt wurde, mögen an ihrem Wahrheitsgehalt zweifeln lassen.² Zumindest ist der Nachweis gelungen, dass Schliemann das besagte Buch besessen und bis zu seinem Lebensende aufbewahrt hat.³ So wird die vielfach zitierte Schilderung aus Schliemanns Biografie – unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – zum Beleg dafür, wie eng die nachantiken bildlichen Darstellungen der Mythen des troianischen Sagenkreises mit der Geschichte der archäologischen Forschung verknüpft sind.⁴ Die Illustration, die Schliemann so nachhaltig beeindruckte, zeigt Aeneas, der seinen Vater Anchises und seinen Sohn Ascanius aus dem brennenden Troia rettet (Abb. 265).⁵ Die Flucht des Aeneas, die der Illustrator sich zum Gegenstand gewählt hat, findet in Homers „Ilias“ keine Erwähnung. Dafür

jedoch in Ovids „Metamorphosen“ und, weit ausführlicher noch, in der „Aeneis“ des römischen Dichters Vergil (70–19 v. Chr.). Über mehrere Seiten zieht sich dort die Schilderung der Ereignisse, die in einem Monolog des Aeneas einen ersten Höhepunkt erlebt. Der Held bietet dem gebrechlichen Vater an, ihn auf seinem Rücken aus dem Inferno zu retten:

„Nimm du, Vater, das heilige Gut,
der Väter Penaten,
mir, der aus solchem Krieg erst kam, aus triefendem Blutbad,
bleibt die Berührung verwehrt, bis ich in strömenden Flüssen rein wieder ward.“
Also sprach ich und nahm um die breiten Schultern und um den
nieder gebeugten Nacken ein Tuch,
des gelblichen Löwen
Fell, und hob meine Last; zur Rechten hängte der kleine
Julus sich ein und folgte ungleichen Schrittes dem Vater.“⁶



265 Heinrich Schliemann zufolge gab diese Illustration aus Georg Ludwig Jerrers „Weltgeschichte für Kinder“ (Nürnberg 1828) den Anstoß, nach den Ruinen Troias zu suchen. Johann Nussbiegel (1750 bis nach 1829) nach Johann Michael Voltz (1784–1858), Troias Zerstörung, Kupferstich.



266 Ein Detail aus Raffaels Fresko in der Stanza dell'Incendio des Vatikanischen Palastes lieferte die Vorlage für die Illustration in Jerrers „Weltgeschichte für Kinder“ (Abb. 1). Raffael (1483–1520), Borgobrand (Detail), Fresko, Vatikan.

Diese Verse waren vermutlich die Grundlage für Jerrers Beschreibung der Ereignisse.⁷ Die Illustration, die der Weltgeschichte für Kinder beigegeben ist, scheint ebenfalls direkt auf Vergils Schilderung bezogen, auch wenn der kleine Julius, oder Ascanius wie er an anderer Stelle genannt wird, sich nicht zur Rechten, sondern zur Linken des Vaters eingehängt hat. Dieses Abweichen von der literarischen Vorlage hat seinen Grund darin, dass der Stich in Anlehnung an ein Werk der Bildkunst gestaltet ist, das als kanonische Vorlage genauso verbindlich war wie der zu Grunde liegende Text: Es ist Raffaels (1483–1520) Fresko mit der Darstellung des Borgobrandes aus der Stanza dell'Incendio des Vatikanischen Palastes (Abb. 266).⁸ Raffael hatte diesen Raum zwischen Sommer 1514 und März 1517 vollständig ausgemalt.⁹ Die Wandfresken stellen im „Liber Pontificalis“ überlieferte Ereignisse aus der Amtszeit der Päpste Leo III. und Leo IV. dar. Diese Historien aus dem 9. Jahrhundert sind in den Fresken auf die aktuelle Kirchenpolitik Leos X. übertragen, der durch das historisierende Bildprogramm seinen absoluten Machtanspruch untermauern wollte.

Zu den Ereignissen aus dem Leben Leos IV., die sich für eine solche Darstellung anboten, zählte auch jener im Sachsenviertel ausgebrochene Brand, der 847 den Borgo, die nächste Umgebung der Peterskirche, ergriff und der auch die Basilika zu vernichten drohte, bis, will man dem „Liber Pontificalis“ glauben, der Segen des Papstes dem Brand Einhalt gebot. Die Darstellung des historischen Ereignisses ist dabei mit vielfältigen Anspielungen auf Personen und Geschehnisse unterschiedlicher Zeitebenen verbunden.¹⁰ Und so brannte der Borgo wie dereinst das mächtige Troia. Schon Giorgio Vasari (1511–1574) erkannte, dass Raffael die Gruppe der Fliehenden am linken Bildrand in genau jener Weise gestaltet habe, „wie Vergil beschreibt, dass Anchises von Aeneas getragen worden ist“.¹¹ Man darf wohl annehmen, dass diese von Vasari geäußerte Assoziation von Raffael intendiert war.¹² Zumindest wurde die Gruppe verschiedentlich in dieser Weise gedeutet. So etwa auf einer in Kupfer gestochenen Detailreproduktion des Freskos, die Gian Giacomo Caraglio (um 1505–1565) schuf, oder in einem Holzschnitt Ugo da Carpis (um 1480–1532) aus dem Jahr 1518 (Abb. 267).¹⁵ Die Gruppe der Fliehenden vor der Kulisse des brennenden Borgo wurde allgemein als Allusion des Brandes von Troia verstanden. Es drängt sich hier die Frage auf, warum man sich im 15. Jahrhundert eines Stadtbrandes aus mykenischer Zeit er-



267 Die Gruppe der Fliehenden aus Raffaels Fresko mit dem Borgobrand wurde schon von Zeitgenossen als Anspielung auf die Flucht des Aeneas aus Troia verstanden. Ugo da Carpi (um 1480–1532) nach Raffael (1483–1520), Flucht des Aeneas aus Troia, Holzschnitt.

innerte, einer damals noch namenlosen Epoche der grauen Vorzeit. Troia war tausende Jahre zuvor erobert und zerstört worden. Es war nicht die erste Stadt, die dieses Schicksal hatte und bei weitem nicht die letzte. Warum also erinnerte man sich Troias, und wie wurde die Erinnerung an eine Stadt, die lange vor den Anfängen der Schriftkultur untergegangen war, über die Jahrtausende bewahrt und transportiert?

Modi memorandi

Es war Homer, der sich als Erster für uns greifbar im achten vorchristlichen Jahrhundert in Form eines Heldenliedes an Ereignisse einer zu seiner Zeit 500 Jahre zurückliegenden Epoche erinnerte. Und auch hier drängt sich die Frage auf, warum man zu Homers Zeit die Erinnerung an diese historischen Ereignisse mobilisierte. Es ist darauf hingewiesen worden, dass erst der tiefe gesellschaftliche Bruch zwischen der mykenischen und der archaischen Gesellschaft die Konstitution einer Vergangenheit im Sinne eines heroischen



268 Zahlreiche Handbücher für den künstlerischen Unterricht enthielten, neben Anweisungen für den Umgang mit Farbe und Pinsel, die „Metamorphosen“ Ovids, die den Künstlern als Themenfundus dienten. Dort wird auch von der Flucht des Aeneas berichtet. Karel van Mander (1548–1606), *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.

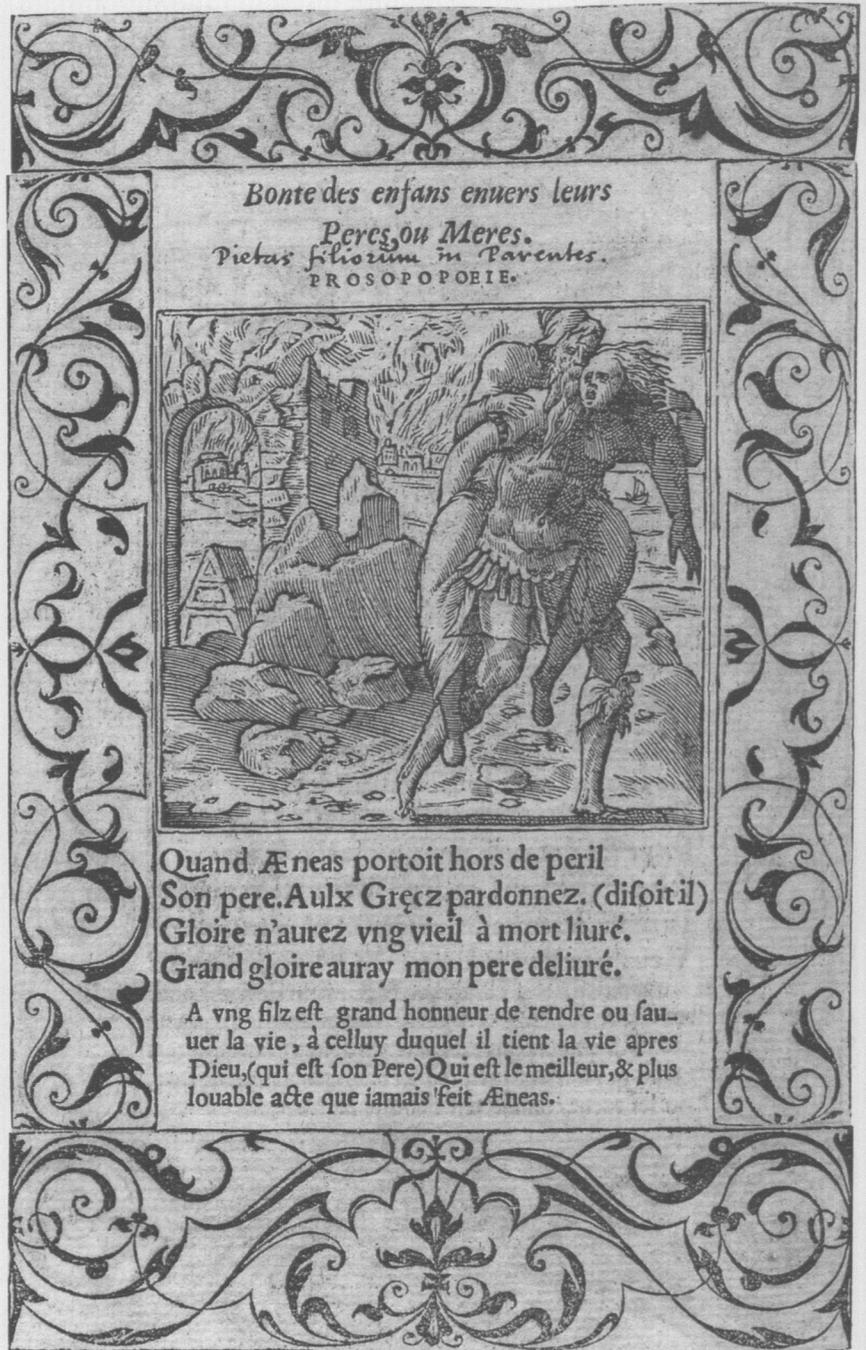
Zeitalters ermöglicht habe. Diese Vergangenheit bildete dann das Szenario für Geschichten, in denen die aristokratische Gesellschaft des achten und neunten vorchristlichen Jahrhunderts sich selbst erlebte und feierte. Sie adoptierte diese Geschichten als ihre eigene Vergangenheit und führte ihre eigenen Stammbäume auf die legendären Gestalten der Troiasage zurück.¹⁴ An diesem Umgang mit dem Mythos lassen sich zwei Formen des kulturellen Gedächtnisses – „Modi memorandi“ – ablesen, die auch für die weitere Überlieferung des Troiastoffes bedeutsam werden sollten. So arbeitet historisches Bewusstsein stets nur auf zwei Ebenen, nämlich der Ursprungszeit und der jüngsten Vergangenheit. Für die jüngste Vergangenheit gibt es noch reichliche Informationen, die dann jedoch um so spärlicher werden, je weiter man in die Vergangenheit zurückgeht. Für die früheren Zeiten findet man entweder einen Sprung oder ein zwei zögernd genannte Namen. Für noch frühere Perioden stößt man wiederum auf eine Fülle von Informationen und hat es mit

Überlieferungen des Ursprungs zu tun.¹⁵ Ein anderes bedeutsames Phänomen historischen Erinnerens ist es, dass im kollektiven Gedächtnis nicht die Vergangenheit als solche bewahrt bleibt, sondern nur das bleibt, was die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihrem jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruieren kann. Es gibt, mit den Worten des Philosophen Hans Blumenberg gesprochen, „keine reinen Fakten der Erinnerung“.¹⁶ In genau diesem Sinne wurde dann auch das Gründungsepos der griechischen Nation vom römischen Dichter Vergil (70–19 v. Chr.) adaptiert und zur Fundierung der römischen nationalen Vergangenheit ausgedeutet. Die „Aeneis“, das vielleicht bedeutendste Werk der lateinischen Dichtkunst, mit dessen Ausarbeitung Vergil seit dem Jahr 30 v. Chr. bis zu seinem Tode beschäftigt war, hat den Schicksalsweg des Troianers Aeneas zum Thema, der nach dem Fall seiner Vaterstadt mit seinen Gefährten eine neue Heimat sucht. Nach leidvollen Irrfahrten und zahlreichen Prüfungen gelangt der Held schließlich nach Latium, wo er neue Kämpfe zu bestehen hat, die schließlich den Weg zur Gründung Roms eröffnen. In diesem Nationalepos, das den gesamten Ablauf der römischen Geschichte als eine zielgerichtete, auf die augusteische Gegenwart zulaufende Entwicklung deutet, wird Vergil zum rühmenden Verkünder der imperialen Bedeutung Roms, die mit der Flucht des Aeneas ihren Anfang nahm. Diese Herrschaft legitimierende Funktion sollte auch für die nachantike Rezeption des Troiamythos verbindlich bleiben.¹⁷ Die tiefere Bedeutung, die der Vergil-Allusion im Kontext eines päpstlichen Dekorationsprogramms zukam, erschließt sich, wenn man sich vor Augen führt, welche Rolle dem Aeneas zum Beispiel in Dantes (1265–1321) „Divina Commedia“ zugewiesen wird. Dante sah – und er stand mit dieser Einschätzung nicht allein – in der Gründung Roms und seines Imperiums durch Aeneas den durch Gott vorausbestimmten Plan verwirklicht, diese Stadt zum heiligen Zentrum und zum Sitz der Päpste werden zu lassen. Aeneas war der Gründer Roms und somit der Ahnherr des Imperium Romanum und somit des Papsttums. Mithin vermochte seine Flucht aus dem brennenden Troia auch auf jenen Stellvertreter Christi vorauszuweisen, der im Jahre 847 durch seinen Segen den Erhalt Roms sicherstellte.¹⁸ Diese kompliziert anmutende Deutung darf dabei tatsächlich als Allgemeingut vorausgesetzt werden, da Vergils Werke allgemein bekannt waren.¹⁹ Nachdem der Grammatiker Quintus Caecilius Epirola in seiner 26 v. Chr. gegründeten Schule neben anderen zeitgenössischen Autoren auch Vergil in den Lektürekanon ein-

geführt hatte, nahm die inzwischen mehr als zwanzig Jahrhunderte unangefochtene Rolle Vergils als grundlegender Schulautor ihren Anfang. In der Antike wurden Vergils Werke im Unterricht auswendig gelernt. Man erklärte an ihnen die Elemente der Metrik und der Grammatik, zugleich lieferten Vergils Epen den Stoff für prosaische oder dichterische Stilübungen und für die Ausbildung in der Rhetorik. Noch im Mittelalter galt Vergil nicht allein als der größte antike Dichter, sondern sogar als der Dichter schlechthin. In den Klosterschulen, in denen seit dem 9. Jahrhundert mit nur wenigen Ausnahmen Vergilhandschriften vorhanden waren, blieb er der meistgelesene klassische Autor, wobei seine Werke auch weiterhin für den grammatikalisch-rhetorischen Unterricht unentbehrlich blieben. Gab es auch immer wieder Versuche, die nicht christlichen Literaturwerke aus dem Bildungskanon zu verdrängen, so wurde doch die beherrschende Stellung Vergils nie dauerhaft infrage gestellt. Über die bestimmende Stellung, die er im Bildungswesen bis in die Neuzeit hinein innehatte, wurde Vergil zu einem prägenden Faktor im geistigen und kulturellen Leben.²⁰

Allen Künstlern nützlich

Noch größerer Beliebtheit als die „Aeneis“ erfreuten sich bei bildenden Künstlern wie bei der lesenden Öffentlichkeit – bei aller Bewunderung, die man Vergil entgegenbrachte – die Werke seines Zeitgenossen Pub-



lius Ovidius Naso (43 v. – 17 n.Chr.). Wohl kaum ein Werk eines antiken Dichters hat in der europäischen Kunst und Literatur so deutliche Spuren hinterlassen wie Ovids „Metamorphosen“. In fünfzehn Büchern, die den Zeitraum von der Entstehung der Welt bis zum Zeitalter Julius Caesars umfassen, wird von dem ständigen Wandel berichtet, dem alles Belebte und Unbelebte unterworfen ist, und vom Anteil, den die Götter daran haben. Deren Liebschaften und Intrigen bilden den Schwerpunkt des Gedichtes, das aber nicht nur als Motivrepertorium betrachtet wurde, sondern das auch als Vorbild in Fragen der Erzählkunst und des Stils galt sowie als Lehrbuch der Moral. Auch die Erzählungen Ovids wurden jedoch nicht ungebrochen als historischer Text überliefert. Vielmehr wurde sein Werk, je

269 Die Autoren frühneuzeitlicher Emblembücher deuteten die Flucht des Aeneas als Tugendbeispiel. Andrea Alciati (1492–1550), *Emblematum liber*, Lyon 1549.

270 Die Mythen und Sagen um den Untergang Troias wurden nicht nur gemalt und in Kupfer gestochen, sondern waren auch als Motive für die Verzierung kunsthandwerklicher Schmuck- und Gebrauchsgegenstände beliebt. Elfenbeinhumpen mit der Darstellung von Paris und Venus.



nach dem Geist der rezipierenden Epoche, verändert: Man erweiterte die stoffliche Grundlage mit Material aus anderen mythographischen Quellen, man integrierte Erklärungen und Kommentare in den Text, veränderte die Reimform der Verse und formulierte aus den einzelnen Sagen prägnante moralische Lehrsätze. Bei der Vermittlung des Traditionsgutes über die Gelehrtenkreise hinaus spielten die volkssprachlichen Wiedergaben eine gewichtige Rolle. Sie waren auch für den des Lateinischen Unkundigen verständlich und dienten oft auch den bildenden Künstlern als Motivfundus und Inspirationsquelle für ihre Darstellungen. Auf den Titelblättern zahlreicher Übersetzungen der „Metamorphosen“ findet sich deshalb explizit der Hinweis, dass dieses Buch „Jederman lüstlich, besonders aber allen Malern, Bildhauern, unnd dergleichen allen Künstlern nützlich“ sei.²¹ Dieser Nutzen ließ die Kenntnis der „Metamorphosen“ Ovids im Verlauf des 16. Jahrhunderts zum Bestandteil der künstlerischen Ausbildung werden. Als Karel van Mander (1548–1606)

im Jahre 1604 sein „Schilder-Boeck“ herausbrachte, umfasste dieses Handbuch für angehende Maler deshalb nicht nur eine gereimte Anweisung für den Umgang mit Pinsel und Farbe und eine Sammlung von Lebensbeschreibungen berühmter Künstler, sondern auch eine „Uytleggingh op den Metamorphosis Pvb. Ovidii Nasonis“ – eine „Auslegung der Metamorphosen Ovids“. Dieses Buch sei für Maler, Dichter und Kunstliebhaber gleichermaßen von Nutzen, heißt es auf dem Titelblatt (Abb. 268). Das Vorwort führt dazu näher aus, dass Maler mithilfe dieser Schrift ihre Darstellungen von Szenen aus Ovid nicht nur selbst verstehen lernten, sondern dass sie gar in die Lage versetzt würden, anderen ihre Bilder zu erklären.²² Sorgsam, Buch für Buch, versucht van Mander die klassischen Erzählungen als Gleichnisse von allgemeiner Gültigkeit auszudeuten, ohne dabei den „heidnischen Fabeln“ einen christlichen Sinn zu unterlegen. In seinem Kommentar zu Ovids Beschreibung des Untergangs von Troia, misst van Mander deshalb den Taten des Tugendhelden

271 Da der seinen Vater tragende Aeneas in der bildenden Kunst so häufig dargestellt wurde, durfte er auch in den Illustrationszyklen zu Ovids „Metamorphosen“ nicht fehlen, obwohl der antike Dichter diese Szene nicht beschreibt. Johann Wilhelm Baur (1607–1642), Ovidii Metamorphosis oder Verwandlungsbücher, Wien 1641.





Aeneas besondere Bedeutung bei. Dieser habe aus dem brennenden Troia nicht etwa Reichtümer gerettet, sondern die Hausgötter und das Feuer der Vesta, während er zugleich seinen alten Vater auf den Schultern trug und seinen Sohn bei der Hand hielt. Ausführlich wird diese von Künstlern so gern ins Bild gesetzte Szene gedeutet: So wie Aeneas zuerst die Götter gerettet habe, solle man Gott von Jugend an lieben und ehren. Ehre gebühre auch den Eltern, die man zu unterstützen und vor dem „Feuer der Armut“ zu bewahren habe. Schließlich erweise das Beispiel des Aeneas auch die Liebe zu den Kindern, die wiederum aller Eltern Pflicht sei, genau wie die Liebe zum Ehepartner, der in der vergeblichen

Suche des Aeneas nach seiner Gattin Creusa ein ewiges Denkmal gesetzt sei.²³ Als Tugendbeispiel, im Sinne eines „Imago pietatis“, wird die Szene auch in der Emblematik des 16. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen und gedeutet (Abb. 269).²⁴

Mit Blick auf die Häufigkeit, mit der die Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troia in Werken der Bildkunst begegnet, erscheint die Ausführlichkeit, mit der man sich der Kommentierung dieser Szene widmet, durchaus gerechtfertigt.²⁵ Der Kenner von Ovids

272 Mit der frühen Neuzeit änderte sich die Vorstellung von einer angemessenen Lebenshaltung, ein Geschmackswandel, der im Bereich des Kunsthandwerks zahlreiche Neuerungen mit sich brachte. Pesaro, Zenobia Meister (tätig um 1552), Majolika-Schale mit der Darstellung des Troianischen Pferdes.



273 Darstellungen von Götterliebschaften und -festen erfreuten sich beim Publikum besonderer Beliebtheit. So auch Bilder von jener mythischen Hochzeit, auf der die Ereignisse ihren Anfang nahmen, in deren Folge Troia der Vernichtung anheimfiel. Joachim Wtewael (um 1566–1638), Die Hochzeit von Peleus und Thetis, Öl auf Kupfer.

Werk wird jedoch erstaunt konstatieren, dass gerade dieses spezielle Ereignis in den Metamorphosen kaum Erwähnung findet. Während andere Szenen, wie der Brand der Stadt, ausführlich und lang beschrieben werden, ist die Flucht des Aeneas nur am Rande erwähnt.²⁶ Mit seiner besonderen Wertschätzung dieser Szene steht van Mander allerdings nicht alleine da. Durchblättert man zum Beispiel jene Serie von 150 Ovidillustrationen, die 1641 der in Straßburg geborene Miniaturmaler und Radierer Johann Wilhelm Baur (1607–1642) herausgab, stellt man fest, dass auch hier die von Ovid so ausführlich beschriebene Feuersbrunst hinter der Darstellung der Flucht zurücktritt (Abb. 271).²⁷ Es scheint, als sei der seinen Vater tragende Aeneas so fest mit dem Bild vom feurigen Untergang Troias verbunden gewesen, dass diese Szene sowohl van Mander als auch Baur unverzichtbar schien, obwohl sie bei Ovid nur am Rande erwähnt wird. Dieses Phänomen mag den Umstand illustrieren, dass die klassischen Mythen und Geschichten spätestens mit Beginn

des 17. Jahrhunderts ein Eigenleben entwickelt hatten, das sie – nicht zuletzt durch ihre optische Präsenz in der Bildkunst – im kollektiven Bewusstsein lebendig hielt.

Zu einem guten Gespräch

Wenn in diesem Zusammenhang von Bildkunst die Rede ist, sind damit nicht nur Grafiken und Gemälde gemeint, sondern auch Skulpturen, Tapissereien, Wandbilder und kunstgewerbliche Gegenstände. Als Beispiele seien hier ein aus Elfenbein geschnitzter Humpen mit der Darstellung des Paris und der Venus oder ein aus dem gleichen Material gearbeitetes Pulverhorn angeführt, das die Entführung der Helena zeigt (Abb. 271).²⁸ In der frühen Neuzeit hatten kulturelle und soziale Veränderungen zu einem neuen Idealbild angemessener Lebenshaltung geführt.²⁹ Dieser Geschmackswechsel zog im Bereich des Kunsthandwerks zahlreiche Innovationen nach sich, mittels derer auch die Mythen um Troia immer weitere Verbreitung fanden. Zu den

Bereichen des Lebens, die im Zuge dessen eine Verfeinerung erfuhren, gehörte auch die Ausstattung von Wohn- und Speiseräumen mit Prunkgeschirren.⁵⁰ Als Beispiele seien hier Schalen und Teller angeführt, die mit Darstellungen der Flucht des Aeneas oder des Troianischen Pferdes versehen sind.⁵¹ Derartige Prunkgeschirre dienten dabei nicht allein dem ästhetischen Vergnügen. Vielmehr sollten die kostbaren Stücke das Prestige ihres Besitzers mehren und zugleich durch ihre Dekoration komplexe Sinngehalte transportieren. Nicht zuletzt sollten sie auch die Konversation befördern: Der Tafelschmuck konnte die Tischgesellschaft zu einem „guten Gespräch“ anregen, zum Nachdenken über die „alten Gschicht/ vnd was darbey zu lernen vnd zu bhalten sey“, wie es ein Zeitgenosse formulierte.⁵² Die allegorischen Anspielungen blieben dabei nicht allein auf die Bemalungen des Tafelgeschirrs beschränkt, sondern umfassten den gesamten Bereich der Festdekoration: Neben dem mit Geschirren und Tafelausätzen reich gedeckten Tisch sowie den auf mannigfaltige



274 Ein von Peter Paul Rubens entworfener Teppichzyklus zum Leben Achills wurde häufig kopiert und hatte dadurch nachhaltigen Einfluss auf die spätere Gestaltung des Themas. Gerard Peemans (tätig vor 1693) nach Rubens (1577–1640), Die Ermordung Achills, Tapiserie.



275 Neben die Darstellung von Einzelszenen traten in der Renaissance zunehmend Bilderfolgen und Illustrationszyklen, wie Francesco Primaticcios Bilder zur Odyssee, die nurmehr in Kopien überliefert sind. Theodor van Thulden (1606–1669) nach Primaticcio (1504–1570), Odysseus im Kampf mit den Ciconen, Kupferstich.



Weise geschmückten und angeordneten Speisen umfasste die „Tafelzier“ auch so genannte „Schaugerichte“, die historische oder allegorische Szenen und Figuren darstellen konnten. Solche nach gelehrten Programmen von Köchen und Zuckerbäckern zubereiteten Arrangements fehlten bei keinem größeren Gastmahl. Sie waren Teil einer einheitlichen Inszenierung, zu der auch aufwändige architektonische Dekorationen, musikalische Darbietungen, Tänze, Schauspiele und Feuerwerke gehören konnten. Der heutigen Anschauung sind sie kaum mehr zugänglich, denn gedruckte Beschreibungen, Gemälde und die erhaltenen materiellen Zeugnisse vermögen kaum mehr als einen Abglanz der alle Sinne umfangenden Dynamik eines frühneuzeitlichen Festes zu geben. Ihres einstigen Kontextes beraubt, haben sich die damals benutzten Gegen-

stände aus Edelmetall, Glas oder Keramik erhalten, wenn auch sicher nur ein Bruchteil des Bestandes dieser Kleinkunst die Zeiten überdauert hat.

Ut pictura poesis

Ob in Büchern, auf Geschirren und Tafelgeräten, in Kleinkunstwerken, Wandbildern, Tapisserien, Gemälden oder Grafiken: Durch ihre alle Bereiche der Kunst und des Lebens durchdringende Omnipräsenz entwickelten die Bilder in gewisser Weise ein Eigenleben. Sie wurden als immer wiederholte Chiffren im wahrsten Sinn des Wortes selbst-verständlich. Das Wissen um die Quellen, die Schriften der antiken Autoren, trat hingegen – zumindest was Homers „Ilias“ anging – in den Hintergrund, wiewohl auch eine immer größer werdende Zahl von volkssprachlichen Übersetzungen die

276 Um die Wende zum 17. Jahrhundert waren nächtliche Brandszenen ein beliebtes Sujet. Pieter Schoubroeck (um 1570–1607), Das brennende Troia, Öl auf Kupfer.





277 In einer Zeit, der Kunstgenuss in rein ästhetischen oder psychologischen Begriffen noch fremd war, galt es als künstlerisches Ziel, nicht nur zum Vergnügen, sondern auch zur Belehrung des Publikums beizutragen. Gerard de Lairese (1641–1711), Achills Entdeckung unter den Töchtern des Lykomedes, Öl auf Leinwand.

Klassiker einer breiten Öffentlichkeit näher zu bringen trachtete. Gerade die „Metamorphosen“ fanden in unzähligen Übersetzungen und immer neuen Bearbeitungen weite Verbreitung. Dennoch, oder gerade deshalb, hielt es auch Joachim von Sandrart (1606–1688) für notwendig, seiner „Teutschen Akademie“ eine „Auslegung der Metamorphosen“ beizugeben, denn in Sandrarts Augen waren sie „der Maler Bibel“.⁵³ Ovids „Metamorphosen“ lieferten nicht nur Material für Götterfeste und andere Historienbilder (Abb. 273) sondern sogar für nächtliche Brandszenen. Das brennende Troia war nämlich nicht nur im Kontext eines Herrschaft legitimierenden Geschichtsbildes von Interesse, und die im Falle des Borgobrandes aufgezeigte historische Konnotation ist nicht auf die unzähligen Brandlandschaften übertragbar, die seit Ende des 16. Jahrhunderts vor allem in den Niederlanden entstanden. Wenn auch in etlichen Darstellungen durch die wiedergegebene Architektur das antike Troia mit der Stadt Rom in Verbindung gebracht ist, scheint es Malern wie Pieter Schoubroeck (um 1570–1607) doch eher um die spektakuläre Schilderung eines Großbrandes gegangen zu sein (Abb. 276).⁵⁴ In seinen effektvollen Bildern einer Feuersbrunst vor nachtdunklem Himmel ist das brennende Troia schlicht ein visueller Topos. In einer Zeit, da man es gewohnt war, sich in bildlichen Vergleichen

zu artikulieren, kam solchen visuellen Topoi besondere Bedeutung zu. Auch die heutige Alltagssprache kennt noch das Sprechen in Bildern: So reden wir von „sintflutartigen Regenfällen“ und wissen, was wir uns vorzustellen haben, wenn gesellschaftliche Zustände mit denen in „Sodom und Gomorra“ verglichen werden. In diesem Sinne stand das brennende Troia gleichnishaft als Bild für den ultimativen Stadtbrand. Dass im Vordergrund derartiger Katastrophenbilder, wenn auch verschwindend klein, Szenen aus Ovids „Metamorphosen“ dargestellt sind, war dem Geschmack des Publikums geschuldet. Nach wie vor erfreuten sich nämlich solche Darstellungen besonderer Beliebtheit, deren moralische Konnotation augenfällig war. Dabei konnte das Bild der brennenden Stadt auch durch ein biblisches Motiv angereichert werden, weil der protestantischen Kundschaft der Untergang Sodoms oder die Zerstörung Jerusalems als „ein würdigerer Stoff erschien als der heidnische der Zerstörung Troias“.⁵⁵ Wichtig war nur ein erkennbares Thema, denn in einer Zeit, der ein Kunstgenuss in rein ästhetischen oder gar psychologischen Begriffen, wie wir ihn kennen, noch fremd war, galt es allgemein als künstlerisches Ziel, zum Vergnügen und zur Belehrung des Publikums beizutragen. Dieser kunsttheoretische Allgemeinplatz gründete sich auf den damals allgemein hoch gepriesenen lateini-

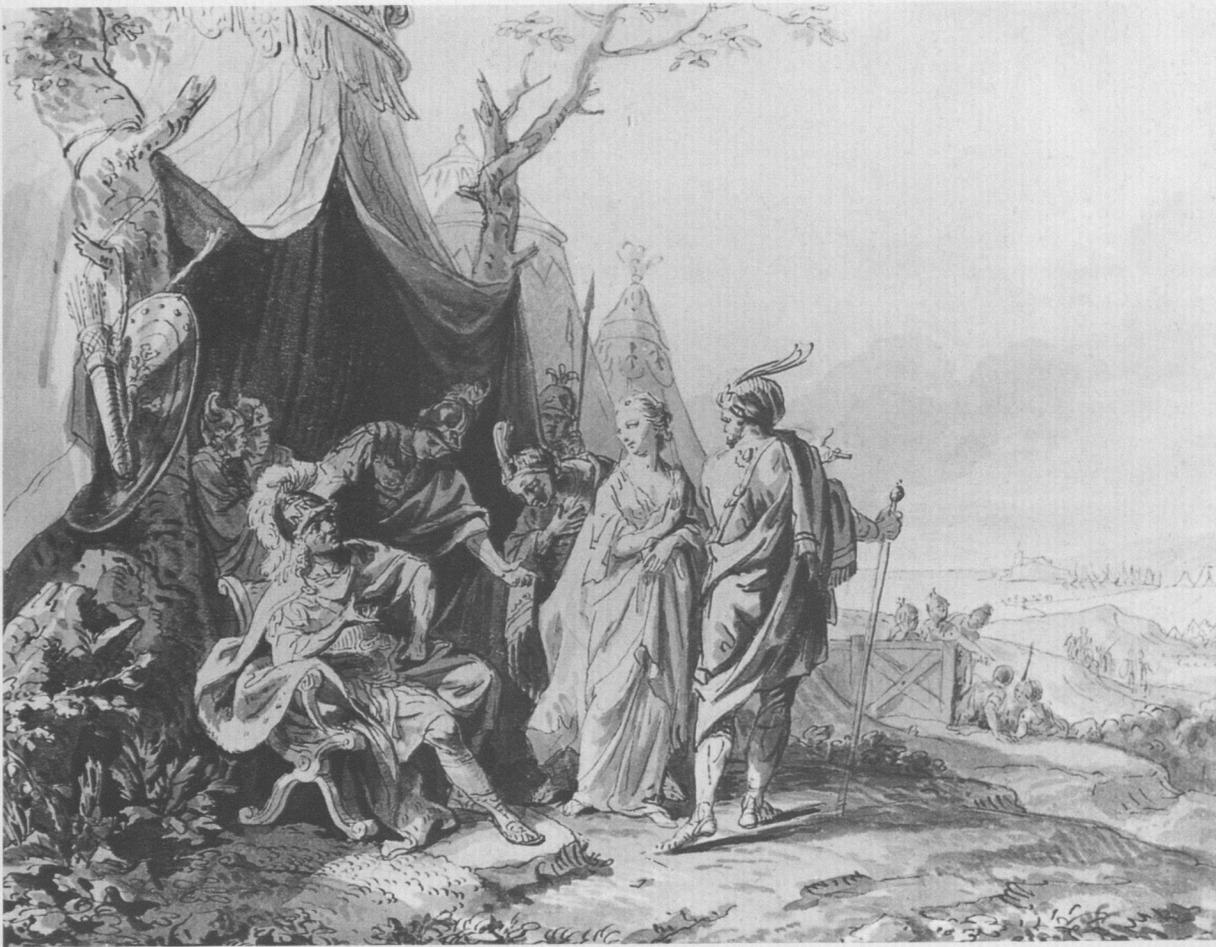


278 Pietro Testa (1612–1650), Achill schleift Hektors Leichnam, Kupferstich. Auf seine Zeitgenossen wirkten die Bilder dieses Künstlers wild und fantastisch, berühmt wurden sie erst nach seinem Tod.



279 Die berühmte Homerübersetzung Anne Darciers (1647–1720), „L'Iliade d'Homère“ (Paris 1711), war reich illustriert. Bernhard Picart (1673–1733), Hectors Abschied, Kupferstich.

schen Dichter Horaz (65–8 v. Chr.), der in seiner „Ars poetica“ (Dichtkunst) geschrieben hatte, dass allgemeinen Beifall erwirbt, wer das Nützliche mit dem Angenehmen vereint: „Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci“.⁵⁶ Diese endlos wiederholte und variierte Forderung, lehrreich und obendrein vergnüglich zu sein, die vordem nur dem Rhetor und Dichter gegolten hatte, wurde von den Kunsttheoretikern des 16. Jahrhunderts – ebenfalls unter Verweis auf Horaz – auch auf die Malkunst übertragen. „Ut pictura poesis“ – „ein Gedicht soll wie ein Gemälde sein“, hatte der römische Dichter geschrieben.⁵⁷ Aus dem Ehrgeiz der Maler, am Prestige der Dichter teilzuhaben, war in Umkehrung dieser Forderung – „ein Gemälde soll wie ein Gedicht sein“ – die Doktrin erwachsen, dass für Bilder gelten müsse, was auch für Gedichte galt: Sie hatten nicht nur zu erfreuen, sondern auch zu belehren.⁵⁸ Gerade Themen aus den „Metamorphosen“ Ovids schienen dafür prädestiniert. Zu den besonders gern dargestellten Szenen zählte dabei die Episode, die Achills Entdeckung unter den Töchtern des Lykomedes gewidmet ist (Abb. 277): Um zu verhindern, dass ihr Sohn Achilles mit den Griechen nach Troia zog, brachte Thetis ihn auf die Insel Skyros. Dort wurde er, als Mädchen verkleidet, bei den Töchtern des Lykomedes untergebracht. Nachdem die Griechen aber herausgefunden hatten, wo Achilles sich aufhielt, schickten sie Odysseus und Dio-

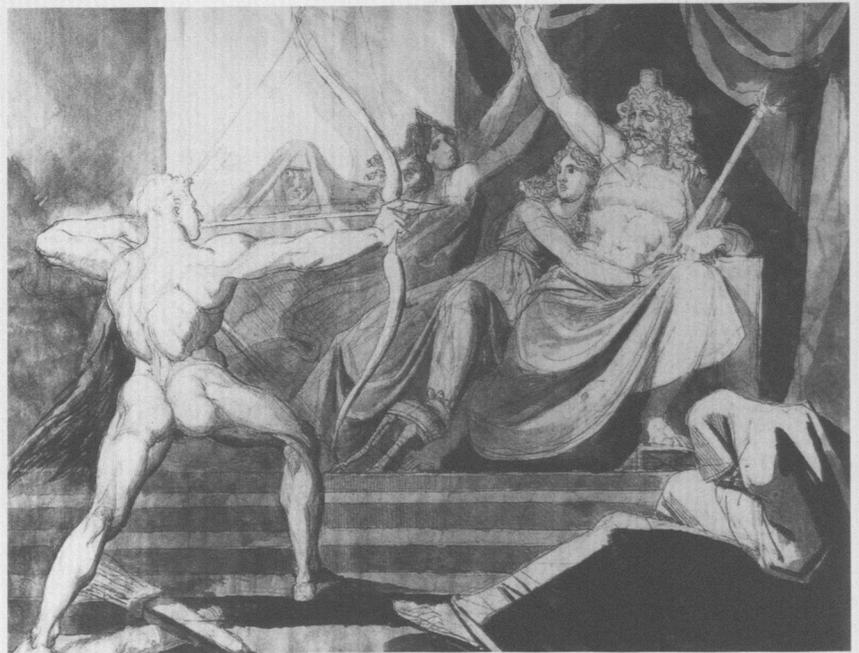


280 Johann Heinrich Tischbein war einer der ersten deutschen Künstler, der sich intensiv mit der „Ilias“ beschäftigte. Tischbein (1722–1789), Achill übergibt den Herolden des Agamemnon die Briseis, Zeichnung.

medes zur Insel, die als Kaufleute verkleidet den Töchtern des Königs allerhand Kram anboten. Ovid folgend, mischte der listenreiche Odysseus „dem Achilleus Waffen unter die Waren, die Weiber erfreuten“.³⁹ Achilles verriet sich, indem er sich sofort für die Waffen interessierte. Diesen Moment hat auch der Maler Gerard de Lairesse (1641–1711) ins Bild gesetzt (Abb. 277).⁴⁰ Darüber, welche lehrreiche und moralisierende Lektion diese Szene beinhaltet, informiert Karel van Mander in seiner „Uytleggingh“. Er deutete die List des Odysseus als gute Tat und als Beweis dafür, „daß, wenn jemandem in einer Notlage geholfen und er durch guten Rat aus einem seichten und weibischen Leben geholt wird, er sich fürderhin durch ehrliche und löbliche Taten hervortun muß“.⁴¹

Bilderfolgen

Neben den erwähnten Malerhandbüchern, wie van Manders „Schilder-Boeck“ oder Sandrarts „Teutscher Akademie“, die meist eine Zusammenfassung der „Metamorphosen“ enthalten, gab es noch eine große Zahl von Kompendien, die mythologische Themen behandelten und zur Verbreitung derartiger Sujets beitragen. Eine von Malern häufig verwandte Textgrundlage war die erstmals 1551 edierte „Mythologia, sive explicatio fabulae“ des Kompilators Natale Conti (um 1520–1582), die mythologische Themen in übersichtlicher



Form verfügbar machte.⁴² Derartige Kompendien mögen auch dazu beigetragen haben, dass neben die überlieferten Einzelszenen seit der Renaissance zunehmend auch Bilderfolgen traten. Noch am Anfang dieser Entwicklung stand der Maler Francesco Primaticcio (1504–1570). Nachdem er 1543 im Auftrag des französi-

281 Johann Heinrich Füssli hatte sich intensiv mit den Epen Homers auseinander gesetzt und oftmals unkonventionelle Themen dargestellt. Füssli (1741–1825), Herakles auf Hades seinen Pfeil abschießend, Zeichnung.



282 Gavin Hamiltons Bilder, die im Kupferstich weite Verbreitung fanden, markieren in der Historienmalerei den Übergang von einer klassisch barocken Bildersprache und Themenauffassung zum Neoklassizismus. Domenico Cunego (1727–1794) nach Hamilton (1723–1798), Andromeda betrauert Hektor, Kupferstich.

schen Königs Heinrich II. (1519–1559) einen Saal in Schloss Fontainebleau mit Bildern aus der Geschichte Troias versehen hatte, entwarf er zwischen 1555 und 1556 für eine Galerie in einem anderen Flügel des Schlosses einen umfangreichen Zyklus mit Szenen aus der „Odyssee“. Die Gemälde wurden bis spätestens 1570 von Niccolò dell’Abbate (um 1512–1571) ausgeführt. Als der Flügel des Schlosses 1738/39 niedergelegt wurde, gingen die 58 Wandbilder verloren. Sie sind heute nurmehr durch Nachstiche und Gemälde bekannt, die den Schluss nahe legen, dass der Bau zahlreiche Einzelheiten der Gestaltung vorgab. Der Zyklus begann, vom Schloss her kommend, auf der linken Seite, lief bis zum Ende der Galerie und verlief dann zum Schloss zurück, sodass die Erzählung, wie im Epos, in zwei ungefähr gleich große Teile zerfiel: die Irrfahrt und die Geschehnisse auf Ithaka. Die Anregung zu diesem Zyklus lieferte möglicherweise eine Folge von Teppichkartons, die der Maler Giovanni Pordenone (um 1484–1539) für

Ercole d’Este gezeichnet hatte. Sie mögen auch den Odysseezyklus Pellegrino Tibaldi (1527–1596) inspiriert haben, der, etwa zeitgleich zu Primaticcios Entwürfen, im Palazzo Poggi in Bologna entstand.⁴⁵ Primaticcios Zyklus wurde bald berühmt und schon 1569 entstanden die ersten Kopien, denen zahlreiche weitere folgten. Erheblichen Einfluss hatte eine Folge von Nachstichen, die der Flamen Theodor van Thulden (1606–1669) geschaffen hatte, der sich 1631 bis 1634 in Paris aufhielt. Sie erschienen zwischen 1633 und 1640 in mindestens acht Auflagen und wurden seit 1675 auch in Augsburg kopiert und nachgedruckt (Abb. 275).⁴⁴ Den Stichen wurde ein Text in lateinischer oder französischer Sprache vorangestellt, der die einzelnen Szenen beschreibt und jedes Bild moralisch deutet. War die „äußerst geistreiche moralische Deutung“ – „interpretatio moralis ingeniosissima“ – dem allgemeinen Zeitgeist geschuldet, so geschah die ausführliche Beschreibung wohl vermutlich in Rücksicht darauf, dass die





283 In Details noch den Illustrationen Picarts verhaftet, versucht Johann Tobias Sergel durch das bildfüllende Format seiner Helden den Blick des Betrachters stärker auf das Schicksal der Helden zu lenken, besonders auf das kaum gezügelte Leid Achills. Sergel (1740–1814), Achill und seine Freunde bringen Patroklos zum Scheiterhaufen, Radierung.

meisten zeitgenössischen Betrachter nicht mit der „Odyssee“ vertraut waren. Selbst ein gebildeter Künstler wie Peter Paul Rubens (1577–1640), der sogar Griechisch beherrschte, bezog sich in seinen Bildern nicht auf die Epen Homers (Abb. 274).⁴⁵ Zwischen 1630 und 1635 hatte vermutlich sein Schwiegervater, der Tapisseriehändler Daniel Fourment, Entwürfe für eine Teppichfolge mit Szenen aus dem Leben Achills in Auftrag gegeben. Als literarische Quelle dienten Rubens die „Fabeln“ Hygiens (2. Jh. n. Chr.) und verbreitete mythologische Sammelwerke wie Natale Contis „Mythologia“ oder Charles Estiennes‘ (um 1504–1564) „Dictionarium historicum“.⁴⁶ Nur vier der acht Szenen aus Rubens’ Zyklus finden deshalb eine Entsprechung in Homers Epos. Seine Schilderung vom Tode Achills (Abb. 274) zum Beispiel, die achte und letzte Szene der Folge, geht in ihrem Ursprung auf Dares Phrygius zurück, der ausführlich von den Intrigen berichtet, die zur Ermordung Achills durch den so schönen wie feigen Paris führen. Zahlreiche Teppiche, Kopien und Nachstiche des Achilleszyklus bezeugen die Bekanntheit der Rubensschen Bildfindungen, die nachhaltigen Einfluss auf die späteren Gestaltungen des Themas haben sollten.⁴⁷ Ähnliches gilt auch für Pietro Testas (1612–1650) Grafiken zum Leben Achills, die viele Künstler des 18. Jahrhunderts beeinflussten (Abb. 278).⁴⁸ Wie Rubens diente Testa für seine Kupferstiche Contis „Mythologia“ als Textgrundlage, wobei er sich zudem auf Antikenstudien stützte. So könnte seine so beeindruckende Darstellung

der Schleifung von Hektors Leichnam durch ein Relief aus dem 4. nachchristlichen Jahrhundert angeregt sein, das sich heute im Museo Capitolini befindet.⁴⁹ Testas Zeitgenossen erschienen derartige Bilder als wild und fantastisch, und so war ihnen erst nach seinem Tode Erfolg beschieden. Im 18. Jahrhundert zählte man Testa zu den Meistern der Grafik, und die Achillesfolge, die inzwischen etliche Auflagen erlebt hatte, beeinflusste Künstler wie Gavin Hamilton (1725–1798), John Flaxman (1755–1826) und Asmus Jacob Carstens (1754–1798).

Die Wiederentdeckung Homers

Nicht zuletzt die alle Lebensbereiche durchdringenden Bilder der klassischen Mythen hielten die Erinnerung an Troia lebendig. Bildzeugnisse traten als konstituierendes Element des kollektiven Gedächtnisses neben die literarischen Dokumente der Erinnerungskultur. Dabei blieben Bilder jedoch ohne einen bereits vorhandenen literarischen Subtext unverständlich.⁵⁰ So wählten Künstler die Themen ihrer Bilder stets aus den im Kreise ihrer Auftraggeber populären Lesestoffe. Homer zählte nicht dazu. Obwohl sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts allmählich eine griechische Philologie zu entwickeln begann, blieb doch der Kreis derer klein, die diese Sprache zu lesen verstanden. Schon mit dem Byzantiner Manuel Chrysolaos (um 1350–1415) hatten deshalb Bemühungen eingesetzt, die homerischen Epen in die lateinische Sprache zu übertragen, doch



284 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein bemühte sich, Goethes Forderung nachzukommen, „nicht nach dem Homer, sondern wie Homer, mythologisch-epische Gegenstände bildkünstlerisch zu behandeln.“ Tischbein (1751–1829), Hektors Abschied von Andromache, Öl auf Leinwand.

konnten auch die Übersetzungen dem Text kaum zum Durchbruch verhelfen.⁵⁴ Die gebildeten Leser empfanden nicht selten Enttäuschung, wenn sie eine lateinische Übersetzung Homers lasen, denn Homers Verse waren im Lateinischen im Vergleich zu Vergil roh und unwürdig.⁵² So blieb Homer, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein, ein wenig gelesener Dichter. Das sollte sich erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts und vermittelt durch eine erneute literarische Adaption der homerischen Epen ändern, die der Prediger und Lehrer François de Salignac de la Motte Fénelon (1651–1715) verfasste. Seit 1689 als Erzieher am Hof des französischen Königs tätig, hatte er für den ihm anvertrauten Prinzen den Roman „Die Abenteuer des Telemach“ verfasst, der die Irrfahrten von Odysseus' Sohn auf der Suche nach seinem Vater schildert. Telemach reift durch die auf Reisen gemachten Erfahrungen und durch die Lehren, die ihm Minerva in Gestalt des väterlichen Beraters Mentor erteilt, zu einem würdigen Nachfolger seines Vaters heran. Dieses

1699 erschienene Werk traf den Geschmack der Zeitgenossen und vergrößerte zugleich das Interesse an den Epen Homers. So fielen die 1711 und 1716 edierten neuen Übersetzungen der „Ilias“ und der „Odyssee“, an denen die Gelehrte Anne Darcier (1647–1720) seit 1695 gearbeitet hatte, auf fruchtbaren Boden.⁵⁵ Die beiden Bücher waren reich illustriert, sie enthielten ein von Antoine Coypel (1661–1722) entworfenes Frontispiz und Illustrationen von Bernhard Picart (1673–1733). Picarts Bilder fanden durch Nachdrucke und Kopien anhaltende und weite Verbreitung in ganz Europa (Abb. 279). So wurden sie auch für eine englische Ausgabe der Epen Homers verwandt, die der Dichter Alexander Pope (1688–1744) verfasst hatte und die zwischen 1715 und 1726 in London erschien.⁵⁴ Diese Übersetzung blieb noch bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts aktuell und wurde auch von Künstlern gelesen und benutzt; so zum Beispiel von Angelika Kauffmann (1741–1807), Gavin Hamilton und John Flaxman. Erst mit diesen neuen Übersetzungen begannen bildende Künstler um die Mitte des 18. Jahrhunderts Homers „Ilias“ und die „Odyssee“ in größerem Umfang als narrativen Themenvorrat zu nutzen.⁵⁵



Ein Zeugnis dieses Umschwungs sind die 1757 erschienenen „Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Énéide de Virgile“ des französischen Kunstliebhabers und -schriftstellers Anne-Claude-Philippe de Tubières Comte de Caylus (1692–1765). Im Vorwort dieser Schrift, die den Malern 190 Bildthemen aus der „Ilias“ und 257 aus der „Odyssee“ zur Gestaltung vorschlug, hat Caylus den Mangel, den er mit seinen „Tableaux“ zu beheben gedachte, deutlich bezeichnet: Das Buch sollte ein klein wenig dazu beitragen, Homers Ruhm noch weiter zu verbreiten, denn „dieser große Mann“ sei „in den vergangenen Jahrhunderten allzu sehr vernachlässigt worden“.⁵⁶ Tatsächlich taten sich die Künstler auch weiterhin schwer mit der Gestaltung homerischer Themen: Im Salon, der regelmäßigen Pariser Kunstausstellung, wurde das erste Gemälde mit einem Thema aus der „Ilias“ 1699 gezeigt, das zweite erst 1737. Ein merkliches Ansteigen ist erst nach dem Jahr 1775 zu verzeichnen. In England entstanden – von vereinzelt Ausnahmen abgesehen – vor der Ankunft Angelika Kauffmanns 1766 kaum Gemälde mit Themen aus der antiken Mythologie. Noch später begann die Rezeption in Deutschland, wo sich Johann Heinrich Tischbein (1722–1789) seit 1775 als einer der Ersten intensiv mit der „Ilias“ beschäftigte (Abb. 280).⁵⁷ In Deutschland war nämlich erst in der zweiten Hälfte des



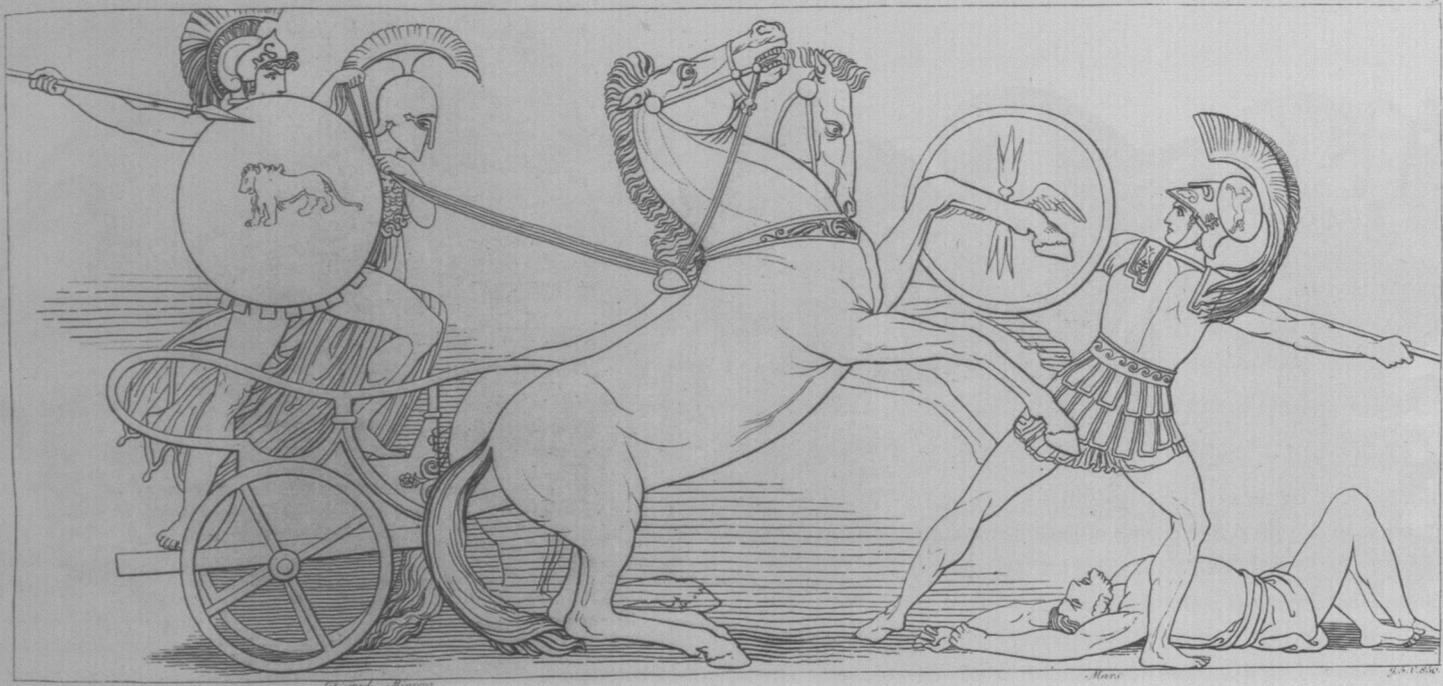
18. Jahrhunderts eine literarische Öffentlichkeit entstanden: Mit der Entwicklung verbindlicher Normen für eine deutsche Hochsprache hatte sich, über die Grenzen der verschiedenen deutschsprachigen Länder hinweg, ein Publikum zusammengeschlossen, das im literarischen Geschmack und in der Kenntnis literarischer Gelehrsamkeit Gemeinsamkeiten der Beurteilung fand. Man tauschte sich über literarische Werke und Fragen des Geschmacks aus und nahm an den im europäischen Ausland geführten Debatten um die Fragen der Dichtkunst Anteil. Homer und seine Werke zählten zu den prominenten Themen dieser Gesellschaft. Man diskutierte die neuesten Übersetzungen, die Vor- und Nachteile des Hexameters, sowie dessen Nutzen für die Übertragung „homerischen Gefühls“ in die deutsche Sprache und die deutsche Dichtung.⁵⁸

Die homerischen Epen vergegenwärtigen

Beinahe wichtiger als die Frage nach dem Sujet und dem Inhalt war im 18. Jahrhundert die des angemessenen Stils.⁵⁹ Die klassischen Normen hatten zu dieser Zeit ihre Verbindlichkeit verloren und Form und Inhalt eines Kunstwerkes begannen auseinander zu fallen. Ganz in diesem Sinne lobte Johann Heinrich Füssli (1741–1825) seinen Zeitgenossen William Blake (1757–1827) „for attaining effect more through technical Excellence than allegoric utility“.⁶⁰ Füssli, der sich selbst mit der „Ilias“ auseinandergesetzt und oft ganz unkonventionelle, zuvor nie illustrierte Szenen dargestellt hatte (Abb. 281), bezweifelte mit der Wichtigkeit einer „allegoric utility“ den vordem so bedeutsamen Sinnzusammenhang einer Darstellung.⁶¹ Von größter Bedeutung für die Wirkung eines Werkes sei, so Füssli, seine künstlerische Brillanz. Den Übergang von einer klassi-

schen barocken Bildersprache und Themenauffassung in der Historie zum Neoklassizismus markiert der Schotte Gavin Hamilton mit seinem zwischen 1760 und 1775 in Rom entstandenen Zyklus von sechs großformatigen Bildern zu Homers „Ilias“, die in Nachstichen weite Verbreitung fanden (Abb. 282).⁶² Auch wenn Hamilton nicht der Erste war, der den Blick der Künstler wieder auf Homer gelenkt habe, wie Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) meinte, war er doch der Erste, dem es um eine schrittweise Entfaltung der Geschichte im Sinne des homerischen Epos ging.⁶³ Zugleich wollte er die vielschichtig beschriebenen Charaktere der antiken Helden im Bild zum Ausdruck bringen. Hamiltons Bilder beeinflussten auch Füssli und den mit ihm befreundeten Schweden Johann Tobias Sergel (1740–1814), die versuchten durch extreme Posen und verzerrte Physiognomien die nervliche und seelische Anspannung der homerischen Helden zum Ausdruck zu bringen (Abb. 283).⁶⁴ Spätestens mit derartig pathetischen, beinahe ins Fratzenhafte gesteigerten Figuren waren die Grenzen des Darstellbaren erreicht, und die bildenden Künstler begannen nach neuen Möglichkeiten zu suchen, literarische Stoffe wie die Epen Homers zu illustrieren. Von größter Bedeutung für diesen Umschwung war die Tatsache, dass sich – nicht zuletzt dank Goethe – im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts eine an Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) orientierte Deutung der Griechen, und auch speziell Homers, durchgesetzt hatte. Man begeisterte sich für alles Antike und begann in den griechischen Helden Urbilder des allgemein Menschlichen und Natürlichen zu sehen. Die griechische Kunst – in deren Skulpturen Winckelmann „edle Einfachheit und stille Größe“ bewundert hatte – schien ein adäquates formales Muster für

285 Auf dem fünften Blatt des ersten Heftes seines „Homer nach Antiken gezeichnet“ (Göttingen 1801) hat Johann Heinrich Wilhelm Tischbein Hauptgestalten aus der „Ilias“ wiedergegeben, wobei er für die Gestaltung auf antike Vorbilder zurückgriff. Tischbein (1751–1829), Heroenköpfe, Kupferstich.



286 John Flaxmans vielfach kopierte Stiche nach Homer wurden 1793 erstmals publiziert. Sie erschienen ohne Text, denn der Künstler verstand sich nicht als Buchillustrator. Flaxman (1755–1826), Mars und Minerva, Kupferstich.

die Darstellung der homerischen Helden zu bieten. Homerische Bilder waren für die von Winckelmann beeinflussten Künstler nur unter Verzicht auf heroische Momente darstellbar. Dabei boten sich die griechischen Vasen als Formenrepertoire an, die in jener Zeit in den Rang höchster Kunst erhoben wurden, da man sie mit genialer Sicherheit und ohne jede Korrektur gezeichnet glaubte.⁶⁵ Es war dies zugleich ein Streben nach Authentizität, das auch in dem von Goethe in seiner „Italienischen Reise“ umrissenen Programm zum Ausdruck kommt, dass die antike Dichtung in ihrer eigenen Landschaft gelesen werden müsse: Die mittelmee-rischen Landschaften, der richtige Ort oder antiquari-sche Objekte sollten Antike evozieren und die Dichtung inspirieren.⁶⁶

Der mit Goethe befreundete Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) zählte zu den Künstlern, die sich bemühten, dessen Forderung nachzukommen, „nicht nach dem Homer, sondern wie Homer, mytholo-gisch-epische Gegenstände bildkünstlerisch zu behan-deln“ (Abb. 284).⁶⁷ In seinem zwischen 1800 und 1823 edierten „Homer nach Antiken gezeichnet“ ging es Tischbein nicht darum, einzelne Szenen zu illustrieren, sondern bestimmte Idealgestalten als vorbildliche Charaktere und unwandelbare Typen herauszustellen (Abb. 285). Sein Homer-Werk sollte „nicht nur für die Kunst wichtig werden“, sondern „durch die Veredelung des Gefühls, für Sittlichkeit nicht weniger als Schön-heit, zu der Bildung der Menschheit mitzuwirken.“⁶⁸ Größere Bedeutung als die Bilder des jüngeren Tisch-bein erlangten die Umriss-Stiche John Flaxmans

(Abb. 286). Dieser englische Bildhauer und Zeichner hatte schon in der Werkstatt seines Vaters gelernt, Modelle für Gemmen herzustellen, und arbeitete seit 1775 für die Porzellanmanufaktur Wedgwood.⁶⁹ Bei dem hohen Maß an Lebensintegration all dessen, was man von der Antike sah, las und hörte, fügte es sich ganz selbstverständlich in die antikenbegeisterte Szenerie der Zeit, dass man überall in Europa auch Teegeschir-re produzierte, deren Dekor an die attische Vasenmale-ri angelehnt war (Abb. 287).⁷⁰ 1792 wurde Flaxman beauftragt, für 15 Schilling pro Blatt, die Werke Homers zu illustrieren. Es entstanden 39 Blätter zur „Ilias“ und insgesamt 34 zur „Odyssee“, die vom Publikum begeis-tert aufgenommen wurden.⁷¹ Flaxmans frei erfundenen antikisierenden Gestalten und Szenen nahmen die anti-ken Lineaturen auf, wobei die zarten Umrisszeich-nungen an die neuattischen Reliefs der augusteischen Zeit erinnern. Den Zeitgenossen galten sie als konge-niale Abbilder der epischen Geschichte, sodass sie selbst gelehrten Homerausgaben beigegeben wurden. Die Umrisszeichnungen Flaxmans wollten das Wesen-liche bestimmen, ihnen wurde eine geradezu „läutern-de Wirkung“ auf den Betrachter zugesprochen, was vielen Künstlern jener Zeit als erstrebenswerte Eigen-schaft erschien.⁷² Flaxmans Arbeiten beeinflussten neben Asmus Jacob Carstens, Johann Martin Wagner (1777–1858) und zahlreichen anderen Künstlern auch Bonaventura Genelli (1798–1868), dessen 1840 bis 1844 in Umrissmanier gestalteten Homerillustrationen (Abb. 288), auf der Grundlage eigener Lektüre ent-standen.⁷³ Die Homerlektüre, die zum Beispiel auch für Peter Cornelius (1783–1867) bezeugt ist, blieb auch im



19. Jahrhundert eine längst nicht von allen Künstlern eingelöste Forderung.⁷⁴

Klassische Sagen – Geflügelte Worte

Noch um die Wende zum 19. Jahrhundert waren Homerbegeisterung und Griechischkenntnisse das Vorrecht einer kleinen Bildungselite. Erst als Wilhelm von Humboldt (1767–1835) die Leitung des preußischen Unterrichtswesens zufiel, hielt der deutsche Neuhumanismus 1809 Einzug in die Berliner Universität und im Prinzip auch in die preußischen Gymnasien, womit er als Teil und Ferment in die allgemeine deutsche Geistesbildung einging.⁷⁵ Die Folge der von Humboldt betriebenen Schulreform war, dass mit der verbesserten Bildung breiter Bevölkerungsschichten eine zunehmende Popularisierung einstmals elitären Bildungsgutes einherging. Davon zeugt auch Schliemanns einleitend zitierte Aussage, dass sein Vater, „obgleich er es nie

so weit gebracht hatte, den Homer zu lesen“, dennoch für die homerischen Helden begeistert war. Schon Jerrers „Weltgeschichte für Kinder“ vermag zu belegen, dass es kaum der Homerlektüre bedurfte, um mit den Taten der klassischen Helden vertraut zu sein. Zwar gehörte es zu einer guten „Allgemeinbildung“ seinen Homer zu kennen, das Lesen der eher sperrigen „Ilias“ wurde jedoch längst nicht zum Allgemeingut. Es wuchs vielmehr die Zahl populärer Kompendien, die den Bildungsbeflissenen der umständlichen Lektüre endloser Hexameter-Epen enthoben. Beispielhaft für diese Entwicklung sind Gustav Schwabs (1792–1850) „Schönste Sagen des klassischen Altertums“, ein auch heute noch beliebtes und inzwischen selbst zum „Klassiker“ avanciertes Buch, das die antiken Mythen in simplifizierter Form einer breiten Leserschicht zugänglich machte.⁷⁶ Für diese erstmals zwischen 1838 und 1840 in drei Bänden erschienene Sammlung hatte Schwab aus den



287 Das in antikisierendem Stil gestaltete Porzellantablett ist, in Nachahmung der Darstellung auf einem griechischen Kelchkrater, mit einer Szene dekoriert, die man als die Apotheose Homers deutete. Fürstenberg um 1780, Porzellan-Anbietplatte (Teil eines Solitaires nach „etruskischen“ Vasen) mit der Apotheose Homers.



so zahlreichen wie disparaten Quellen durch geschickte Auswahl und Kompilation fortlaufende, zusammenhängende Erzählungen konstruiert und so aus der Fülle des Materials ein neues Ganzes geformt. Schwabs Buch wurde ein „Bestseller“ und trug zugleich auch zur Popularisierung der Werke der bildenden Kunst bei. Mit der dritten Ausgabe von 1854, die mit Reproduktionen nach Guido Reni (1575–1642), Paolo Veronese (1528–1588), Jean-August-Dominique Ingres (1780–1867), John Flaxman und Bonaventura Genelli ausgestattet war, erschien nämlich eine beinahe unüberschaubare Flut illustrierter Ausgaben, die als beliebte Weihnachtsgeschenke Einzug in deutsche Jugendzimmer hielten (Abb. 289).

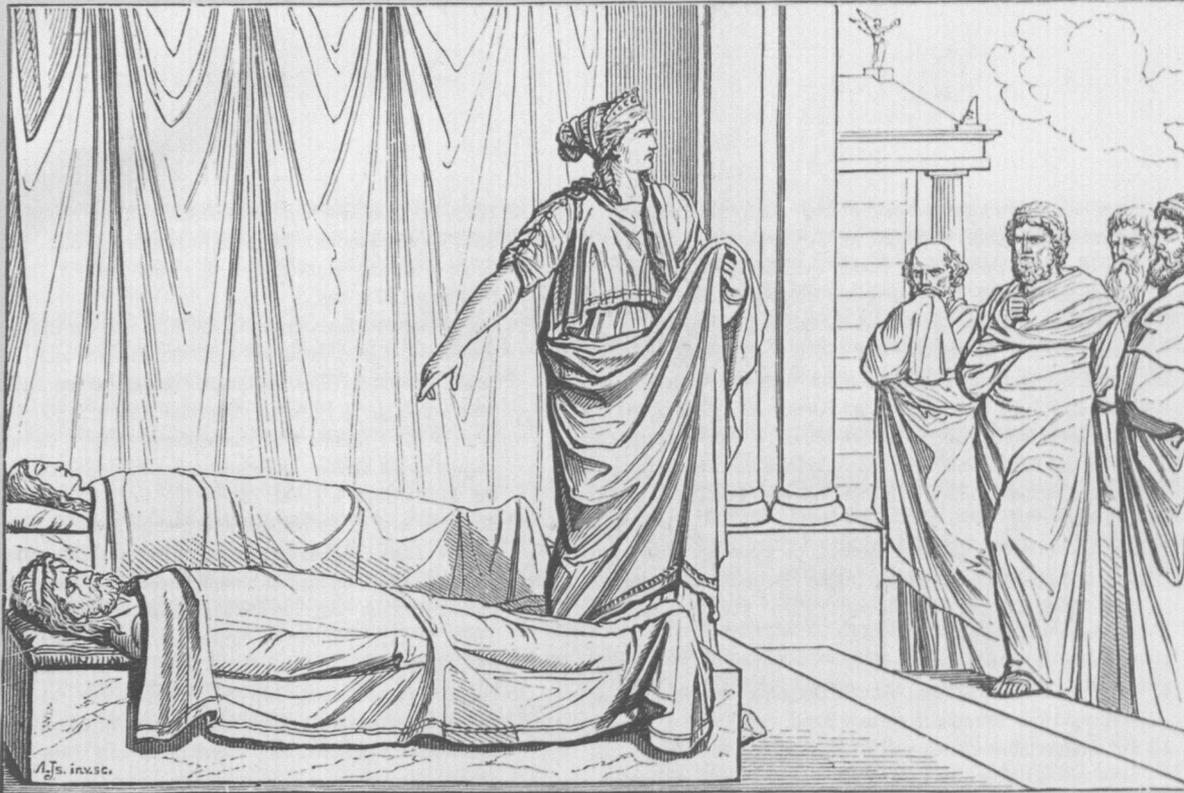
Die Kenntnis der Sagen des Klassischen Altertums wurde zu dieser Zeit ein verbindliches Zeichen von Bildung. Zugleich bemühte man sich, durch das Zitieren klassischer Sentenzen einen gekonnten Umgang mit den Größen der abendländischen Dichtung zu beweisen, denn es gehörte zum guten Ton, Belesenheit, Geist und Witz zu demonstrieren. Auch zu Lebzeiten Schliemanns war Bildung noch ein Privileg der Reichen. Mit hin bedeutete es soziales Prestige, mit den antiken My-

then vertraut zu sein, die Werke der klassischen Dichter zu kennen und aus ihnen zitieren zu können. Diesem Bildungsanspruch kam der Gewerbeoberlehrer Dr. Georg Büchmann (1822–1884) entgegen, der 1864 einen „Citatenschatz des Deutschen Volks“ edierte, dem er den Titel „Geflügelte Worte“ gab. Mit der Wendung „ἔπεα πτερόεντα“, die „46mal in der ‚Iliade‘, 58mal in der ‚Odyssee‘ vorkommt“, und die Friedrich Leopold von Stolberg und Johann Heinrich Voss in ihren Übersetzungen mit „Geflügelte Worte“ wiedergaben, wurde ausgerechnet ein Homerzitat zum titelgebenden Schlagwort des bis heute verbreiteten Kompendiums gängiger Klassikerzitate.⁷⁷ Diese Sammlung ist das typische Produkt einer Zeit, in der gutbürgerliche „Allgemeinbildung“ sich nicht zuletzt damit bezeugte, dass man nicht nur überall mitreden, sondern auch geschickt mit Zitaten reden konnte. Manchem Angehörigen der besseren Gesellschaft erschien dabei die zunehmende Popularisierung dieses Bildungsanspruchs als Anmaßung. Ihnen war es zugleich ein Graus, dass mit Heinrich Schliemann „jemand, der Tüten geklebt und Rosinen verkauft hat, den alten Priamus ausbudelt“ – wie Theodor Fontane (1819–1898) es formulier-



288 Während eines Romaufenthaltes in den Jahren 1822 bis 1832 schuf Bonaventura Genelli die ersten Entwürfe zu einem 1838 vollendeten Zyklus von Zeichnungen zu den Epen Homers, der 1844 erstmals bei Cotta in Stuttgart erschien. Genelli (1798–1868), Umriss zu Homer, Berlin o.J.

289 Gustav Schwabs heute noch beliebtes Sagenbuch, das die antiken Mythen in simplifizierter Form einer breiten Leserschicht zugänglich machte, erschien in unzähligen illustrierten Ausgaben, durch die auch die Werke der Bildkunst lebendig blieben. Schwab (1792–1850), Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums, Stuttgart 1854.



te.⁷⁸ Doch gerade dieser vermeintliche Kulturverfall und die allgemeine Verbreitung der Mythen und Sagen um Troia, die – zumindest in Deutschland – nicht zu-

letzt durch die Person Schliemanns befördert wurde, hielt die Erinnerung an die Stadt und ihren Untergang lebendig.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Hartmut Döhl, Heinrich Schliemann: Mythos und Ärgernis, München u. Luzern 1981, S. 13. Vgl. auch Heinrich Schliemann, Ilios: Stadt und Land der Trojaner, Leipzig 1881, S. 4.
- 2 Zu den berechtigten Zweifeln am Wahrheitsgehalt dieser Geschichte: Stefan Goldmann, Der Mythos von Trojas Untergang in Schliemanns Autobiographie. Zur Archäologie eines Erinnerungsbildes, in: Heinrich Schliemann. Grundlagen und Ergebnisse moderner Archäologie 100 Jahre nach Schliemanns Tod, hrsg. von Joachim Herrmann, Berlin 1992, S. 37–48. – Brigitte Mannsperger, Troia und das Skäische Tor bei Homer und Heinrich Schliemann, in: Troia. Brücke zwischen Orient und Okzident, hrsg. von Ingrid Gamer-Wallert, Tübingen 1992, S. 230–263, hier S. 239, Anm. 15 u. 16.
- 3 Döhl (wie Anm. 1), S. 15.
- 4 Mit der Schilderung der Zerstörung Troias, die nicht als episch überlieferte Sage aus mythischer Ferne, sondern als historisches Ereignis berichtet wird, lebt in Jerrers „Weltgeschichte“ das mittelalterliche Geschichtsbild fort. Vgl. die Beiträge von Michael Borgolte, Elisabeth Lienert und Horst Brunner in diesem Band.
- 5 Johann Nussbiegel (1750 – nach 1829) nach Johann Michael Voltz (1784–1858), Troias Zerstörung, Kupferstich, in: Georg Ludwig Jerrer, Die Weltgeschichte für Kinder, Bd. 1, 2. Auflage, Nürnberg 1821.
- 6 Vergil, Aeneis II, 707–724. Die Übersetzung zitiert nach Johannes u. Maria Götte, Vergil: Sämtliche Werke, München 1972, S. 140.

- 7 Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass Jerrer unter seinem richtigen Namen Johann Heinrich Meynier die von Jaques Delille besorgte französische Übersetzung der „Aeneis“ 1806 in Deutschland neu herausgab. Vgl. Werner Taegert, Vergil 2000 Jahre: Rezeption in Literatur, Musik und Kunst. Ausstellung der Universitätsbibliothek Bamberg und der Stadtbibliothek, Bamberg 1982, S. 38.
- 8 Vgl. zu diesem Fresko Rolf Quednau, Raphael und „alcune stampe di maniera tedesca“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46, 1983, S. 129–175, bes. S. 95–103, mit weiterer Literatur.
- 9 Zur Datierung vgl. Vincenzo Golzio, Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Vatikan 1936, Erweiterter Neudruck, Westmead Farnborough 1971, S. 32 u. 57.
- 10 Anchises zum Beispiel trägt die Züge Cosimo il Vecchios, der Sohn Ascanius die Züge Giovanni de Medicis, der – als Papst Leo X. – die Mediceerbesitzungen in Rom rettete. Insofern ist der „Borgobrand“ eine Parabel sowohl auf den Brand von Troia als auch auf die Vertreibung der Medici aus Florenz im Jahre 1494. Vgl. Veronika Birke, Janine Kertész, Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis Bd. 3, Wien u. a., 1995, Nr. 4881, mit weiterer Literatur.
- 11 Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885, Bd. 4, S. 359.
- 12 Raffael hatte die Gruppe vermutlich in Anlehnung an antike Münzbilder gestaltet. Für antike Darstellungen des Ae-

- neas, der seinen Vater auf dem Rücken trägt, vgl. Konrad Schauenburg, *Aeneas und Rom*, in: *Gymnasium* 67, 1960, S. 176–191, sowie Werner Fuchs, *Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas*, in: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, hrsg. von Hildegard Temporini u. Wolfgang Haase, Bd. I/4, Berlin/New York 1973, S. 615–632.
- 13 Gian Giacomo Caraglio, *Aeneas rettet Anchises*, Kupferstich, 207 T 189 mm. Vgl. Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, Wien 1803ff, Bd. 15, S. 94, Nr. 60. – Ugo da Carpi, *Flucht des Aeneas aus Troia* (nach Raphael), Holzschnitt von vier Stöcken, 523 T 379 mm. Vgl. ebd. Bd. 12, S. 104, Nr. 12.
- 14 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, S. 274.
- 15 Assmann (wie Anm. 14), S. 48f.
- 16 Assmann (wie Anm. 14), S. 40f.
- 17 Vgl. dazu die Beiträge von Michael Borgolte, Elisabeth Lierert und Horst Brunner in diesem Band.
- 18 Zur Interpretation vgl. Quednau (wie Anm. 8), S. 98f. – Elisabeth Schröter, *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.*, in: *Römische Quartalschrift* 75, 1980, S. 208–240, bes. 234f.
- 19 Vgl. Marie Tanner, *The last descendance of Aeneas. The Habsburgs and the mythik image of the emperor*, New Haven/London 1993.
- 20 Taegert 1982 (wie Anm. 7), S. 12.
- 21 Vgl. das Titelblatt der deutschen *Metamorphosen*-Bearbeitung Georg Wickrams „P. Ovidii Metamorphosis“, Mainz 1551. Für weitere Beispiele vgl. Gerlinde Huber-Rebenich, *Metamorphosen der „Metamorphosen“: Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik*, Rudolstadt 1999, S. 48f.
- 22 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Uytleggingh, Haarlem 1604, fol. 1r.
- 23 Van Mander (wie Anm. 22), fol. 106v-107r.
- 24 Arthur Henkel u. Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 1703f.
- 25 Für weitere Beispiele vgl. Marcello Fagiolo (Hrsg.), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Bibliotheca Nazionale Centrale, Rom 1981, S. 203–210.
- 26 Ovid, *Metamorphosen* XIII, 620.
- 27 Johann Wilhelm Baur, *Ovidii Metamorphosis oder Verwandlungsbücher*, Wien 1641, fol. 126. Vgl. zu diesem Buch Huber-Rebenich (wie Anm. 21), S. 49f.
- 28 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Elf. 362 und Elf. 21.
- 29 Irmgard Müsch, in: *Weltenharmonie: Die Kunstammer und die Ordnung des Wissens*, hrsg. von Alfred Walz und Susanne König-Lein, Braunschweig 2000, S. 209. Für zahlreiche das Kunsthandwerk betreffende Hinweise gilt der Autorin mein besonderer Dank.
- 30 Vgl. Stefan Bursche, *Tafelzier des Barock*, München 1974.
- 31 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Maj. 800, Maj. 768 und Maj. 832. Vgl. Johanna Lessmann, *Italienische Majolika: Katalog der Sammlung*, Braunschweig 1979, S. 436 u. 169, Nrn. 678 u. 141.
- 32 Zit. n. Bursche (wie Anm. 30), S. 43.
- 33 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Maler-Kunst*, Bd. 3, 2. Haupt-Theils 3. Teil, Nürnberg 1679, bes. S. 1–5.
- 34 Margaretha Krämer, *Der Brand von Troia und der Brand von Rom – Sieben Versionen von Pieter Schoubroeck*, in: *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf: Frankenthal um 1600*, hrsg. von Edgar J. Hürkey, Frankenthal 1995, S. 97–102, bes. S. 98f. – Bernhard Schnackenburg, *Kassel – Gemädegalerie Alte Meister: Gesamtkatalog*, Mainz 1996, Bd. 1, S. 283, Bd. 2, Taf. 28.
- 35 So formulierte es der holländische Dichter Joos van den Vondel (1587–1679). Vgl. Bernhard Asmuth, *Die niederländische Literatur*, in: *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von Eckhard Levèvre, Darmstadt 1978, S. 265f. Für diesen Hinweis danke ich Ulrich Heinen, Köln.
- 36 Horaz, *De arte poetica*, 333–334 u. 343.
- 37 Horaz, *De arte poetica*, 361. – Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*, New York 1967.
- 38 Zur Trias der rhetorischen Officien docere, movere & delectare vgl. Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 255–294.
- 39 Ovid, *Metamorphosen* XIII, 160–179.
- 40 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 287. Öl auf Leinwand, 81 T 104 cm. Vgl. Rüdiger Klessmann, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: Die holländischen Gemälde*, Braunschweig 1983, S. 115f. – Zu dieser und anderen Darstellungen der Szene vgl. *Katalog der Ausstellung: Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Frankfurt 2000, Nr. 57 und 66.
- 41 Van Mander (wie Anm. 22), fol. 95r.
- 42 Zusammenfassend: Nigel Gauk-Roger, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, Bd. 30, New York 1996, S. 799–801.
- 43 Peter Keller, in: *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden: Homer in der Kunst der Goethezeit. Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum Stendal*, Mainz 1999/2000, S. 42.
- 44 Vgl. Peter Keller, in: *Kat. Stendal* (wie Anm. 43), S. 35–37.
- 45 Zu Rubens' Griechisch-Kenntnissen vgl. Elizabeth McGrath, *Subjects from History*, Bd. 1 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 13, 1), S. 63f.
- 46 Egbert Haverkamp Begemann, *The Achilles Series* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 10), Brüssel 1975. – Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, Bd. 1, Princeton 1980, S. 169–184, bes. S. 172f. – E. Janssen, *De Geschiedenis van Achilles*, in: *Rubenstextiel/Rubens's Textiles*, hrsg. von Guy Delmarcel u. a., *Ausstellung im Museum Huis ten Bosch*, Antwerpen 1997, S. 106–125.
- 47 Der heute verlorene erste Bilderzyklus zum Leben Achills, den Vincente Carducho (1576/78–1638) zwischen 1606 und 1610 malte, und den Rubens gekannt haben könnte,



- fand hingegen keine breite Nachfolge. Vgl. Diego Angulo Iniguez und Alfonso E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, Bd. 2, Madrid 1600–1650, London 1977, S. 44, Nr. 231f.
- 48 Elizabeth Cropper, *Pietro Testa 1612–1650: Prints and Drawings*, Katalog einer Ausstellung in Philadelphia und Cambridge (Mass.) 1988–1989, Philadelphia 1988, S. XCIVf., mit weiterer Literatur.
- 49 Peter Keller, in: Kat. Stendal (wie Anm. 43), S. 42.
- 50 Peter Keller, in: Kat. Stendal (wie Anm. 43), S. 15.
- 51 Allgemein: Thomas Bleicher, *Homer in der deutschen Literatur (1450–1740). Zur Rezeption der Antike und zur Poetologie der Neuzeit*, Stuttgart 1972. – Herbert Hunger u. a. (Hrsg.), *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, Bd. 1, Zürich 1961.
- 52 Justus Cobet, *Bilder und Bücher um Homer und Troia: Von der Ilias Ambrosiana zu Heinrich Schliemann*, Ausstellung im Museum Altenessen, Essen 1991, S. 17f.
- 53 Vgl. den grundlegenden Beitrag von Peter Keller, in: Kat. Stendal (wie Anm. 43), S. 12f, der auch auf die „Querelle des Anciens et des Modernes“ eingeht und auf den sich die folgenden Ausführungen stützen.
- 54 Vgl. Georg Finsler, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe*, Leipzig u. Berlin 1912, S. 320–331.
- 55 So gab es zum Beispiel vor der „Ilias“-Übersetzung von Friedrich Leopold von Stolberg (1750–1819) und die „Odyssee“ von Johann Heinrich Voss (1751–1826), die erstmals 1778 und 1781 erschienen, keine deutschen Illustrationen der Homerübersetzungen. – Für die nicht immer gleichmäßig verlaufene Rezeption der „Ilias“ und der „Odyssee“ vgl. Kat. Stendal (wie Anm. 43), S. 139–170.
- 56 „Le recueil de ces compositions seriroit peut-être encore à répandre un peu plus le mérite d’Homere; ce grand homme est trop oublié dans ces derniers siècles.“ Zit. nach Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l’Illiade, de l’Odyssee d’Homère et de l’Énéide de Virgile*, Paris 1757, S. XXXI. Vgl. a. Luca Giuliani, *Bilder nach Homer: Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg i. Br. 1998, S. 28f.
- 57 Achill übergibt den Herolden des Agamemnon die Briseis. Feder in Braun und Schwarz über grauem Stift; grau laviert. 219 T 320 mm. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Inv.-Nr. H 630. Vgl. Nils Büttner, in: *Zeichnungen von Meisterhand: Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Katalog einer Ausstellung, hrsg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 2000, Nr. 80, S. 206f. – Allgemein: Petra Tiegel-Hertfelder, „Historie war sein Fach“. *Mythologie und Geschichte im Werk Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. (1722–1789)*, Worms 1996.
- 58 Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Wilhelm von Humboldt*, 1: *Mittelalter, Renaissance, Barock*, Leipzig 1914.
- 59 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- 60 Busch (wie Anm. 59), S. 478.
- 61 Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, 2 Bde., Zürich/München 1973.
- 62 Ulrike Müller Hofstede, *Achill, Apoll und Niobe: Das Sublime in Gavin Hamiltons Historienbildern. Eine Studie zur Ästhetik des Göttlichen und Heldenhaften*, Münster 1993. – Axel Rügler, in: Kat. Stendal (wie Anm. 43), S. 57f.
- 63 Busch (wie Anm. 59), S. 138f. – Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Weimarer Ausgabe (WA), hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. I: *Werke*, Bd. 49, S. 27.
- 64 Katalog der Ausstellung: Johann Tobias Sergel, hrsg. von Werner Hofmann, *Hamburger Kunsthalle*, München 1975. – Katalog der Ausstellung: *The Fuseli Circle in Rome: Early Romantic Art of the 1770s*, bearb. von Nancy L. Pressly, Yale Center for British Art, New Haven (Connecticut) 1979. – Katalog der Ausstellung: *Sergel*, Nationalmuseum, Stockholm 1990.
- 65 Axel Rügler, in: Kat. Stendal (wie Anm. 43), S. 78f.
- 66 Dieser Gedanke klingt auch schon bei Robert Wood (1718?–1771) an. Vgl. Cobet (wie Anm. 52), S. 30 u. 38f.
- 67 Goethe, WA (wie Anm. 63), Abt. I, Bd. 35, S. 97.
- 68 Vgl. Nils Büttner, in: „Der gute Kopf leuchtet überall hervor“: *Goethe, Göttingen und die Wissenschaft*, Göttingen 1999, S. 105–109, mit weiterer Literatur. – Peter Betthausen, Axel Rügler u. Eva Hofstetter, in: Kat. Stendal (wie Anm. 43), S. 107–138.
- 69 Zur Biografie vgl. Katalog der Ausstellung: *John Flaxman: Mythologie und Industrie*, hrsg. von Werner Hofmann, *Hamburger Kunsthalle*, München 1979.
- 70 Die Apotheose Homers, Porzellantablett, Manufaktur Fürstenberg. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Für. 6349a. Vgl. Katalog der Ausstellung: *Weißes Gold aus Fürstenberg: Kulturgeschichte im Spiegel des Porzellans 1747–1830*, bearb. von Sabine Jacob u. Alfred Walz, Braunschweig 1988. – Allgemein: Hildegard Westhoff-Krummacher, *Als die Götter auf Tassen und Tellern erschienen: Antike aus Josiah Wedgwoods Töpferreich Etruria*, in: Katalog der Ausstellung: *Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, Münster u. a. 1983–1984.
- 71 Zur Editions-geschichte vgl. auch Peter Keller, in: Kat. Stendal (wie Anm. 43), S. 153f, mit weiterer Literatur. Zur Rezeption vgl. Giuliani (wie Anm. 56), S. 71f.
- 72 Sarah Symmons, in: Kat. Hamburg 1979 (wie Anm. 69), S. 179.
- 73 Vgl. Ingeborg Krüger, *Illustrierte Homerausgaben*, Ulm 1971, Nr. 36 u. 37. – Hans Ebert, *Buonaventura Genelli: Leben und Werk*, Weimar 1971.
- 74 Zur Homerlektüre des Peter Cornelius vgl. Frank Büttner, *Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 2f u. 175–203.
- 75 Albert Reble, *Geschichte der Pädagogik*, Stuttgart 1975, S. 185–189.
- 76 Zu Schwabs Werk und Wirkung vgl. Brigitte Schillbach und Eva Dambacher, *Gustav Schwab. 1792–1850: Aus seinem Leben und Schaffen*, Marbach 1992.
- 77 Georg Büchmann, *Geflügelte Worte*, 20. Auflage, Berlin 1900, S. 347. – Zu den Übersetzungen vgl. Anm. 55.
- 78 Theodor Fontane, *Frau Jenny Treibel*, in: *Sämtliche Werke* Bd. 7, München 1959, S. 57.