

MAX KUNZE

LORENZ BEGER UND DIE WIEDERENTDECKUNG HOMERS IM SPÄTEN 17. JAHRHUNDERT

Einer der größten Zyklen in der Malerei, der von den Dichtungen Homers inspiriert wurde, war für die Galerie d'Ulysse im Schloß Fontainebleau bei Paris geschaffen worden, wo in insgesamt 58 Szenen auf 150 m die *Odyssee* Homers nach Entwürfen von Francesco Primaticcio in Monumentalmalerei ausgeführt wurde. Da der Gebäudetrakt 1738/1739 einem Abriß zum Opfer fiel, geben uns davon nur zeitgenössische Wiedergaben, etwa Kupferstiche von Theodor van Thulden eine Vorstellung. So wissen wir, daß sich die ersten 29 Fresken mit den Irrfahrten des Odysseus beschäftigten, wie sie in den Gesängen 5–12 von Homer geschildert werden, während die übrigen die Heimkehr des Helden nach Ithaka entsprechend dem 13. bis 24. Gesang darstellten. Für das ikonographische Programm der Malerei zeichneten, wie Jeanette Stoschek im Katalog der Stendaler Homerausstellung feststellte,¹ die Humanisten am französischen Hof verantwortlich: Das außergewöhnliche Interesse an Odysseus in dieser Zeit war nicht zufällig und läßt sich auf die Beschäftigung von Kreisen der französischen Humanisten im Umfeld des Hofes von Franz I. zurückführen; die Gestalt des Helden und seine mit moralischen und ethischen Werten verbundene Interpretation fügte sich gut in das Gesamtkonzept des Hofes ein. Es wundert also nicht, daß in den Jahren 1519 bis 1530 die erste französische Übersetzung der *Ilias* in Prosa gedruckt, Vorlesungen und Interpretationen der Werke Homers unternommen wurden, und noch kurz vor seinem Tode im Jahre 1547 beorderte Franz I. den Humanisten Franziskus Floridus Sabinus nach Paris, um die *Odyssee* übersetzen zu lassen.²

Eine ähnliche Homer-Rezeption findet sich auch in Italien im ausgehenden 15. bis zum beginnenden 17. Jahrhundert, wo, besonders von Florenz aus, in Gelehrtenkreisen ein lebhaftes Interesse an der griechischen Sprache einsetzte und in der Folge eine intensive Beschäftigung mit Homer. Die erste vollständige *Odyssee*-Übersetzung erschien 1460 in Florenz, wo Angelo Poliziano auch die *Ilias* übersetzte.

Die Aufnahme von Themen der Literatur in die Historienmalerei ist, wie diese Hinweise zeigen sollen, eng an die Kenntnis und Verbreitung eben dieser Literatur gebunden. Die Kenntnis des Griechischen, zunächst ein Privileg von Gelehrtenkreisen, und vor allem aber die Übersetzungen der Homerischen Werke, die eine Kenntnis seiner Epen in der breiteren intellektuellen Oberschicht kirchlicher wie höfischer Kreise ermöglichte, also auch die Auftraggeber und Künstler erreichte, bildete eine wichtige Voraussetzung für die Homer-Rezeption dieser Zeit.

Neben Odysseus gehört zu den schon seit dem Mittelalter bekannten Gestalten der Antike Achilleus: Erste Achillzyklen in der Kunst tauchten aber erst im frühen 17. Jahrhundert auf.³ Zu nennen sind vor allem Arbeiten von Peter Paul Rubens und Pietro Testa. Anders als die Gestalt des Odysseus erwuchs die Kenntnis über Geburt, Jugend und Taten des Helden nicht allein aus Homer, dessen Stern bereits wieder im Sinken war, sondern auch aus anderen, vor allem späteren antiken Schriftstellern, etwa Hygins *Fabeln* oder Statius

Achilleis. Diese Quellen waren in den mythographischen Kompendien des 17. Jahrhunderts verzeichnet und bekannt. Rubens benutzte nachweislich Natale Contis *Mythologie*, Paris 1627, und Charles Estiennes *Dictionarium historicum* (9. Auflage Paris 1760), Kompendien, die auch Pietro Testa nutzte, der eine oft nachgestochene Graphikfolge zu Achilleus schuf.⁴

Da kaum Werkausgaben und keine Übersetzungen Homers im 17. Jahrhundert mehr folgten, gewannen diese Kompendien der Barockzeit an Bedeutung, in denen Homers Werke nicht mehr als Epen eine Rolle spielten, sondern – meist in lateinischer Übertragung – nur einzelne Episoden oder Verse für mythologische Exempla des Altertums neben vielen anderen Autoren dienten. Erinnert sei an Michael de Marolles *Bilder aus dem Musentempel* (1655)⁵, die, wie es im Titel weiter heißt, »Tugend und Laster anhand der berühmtesten Erzählungen des Altertums« zusammenfaßten; Stiche von Cornelis Bloemaert setzten einige dieser Geschichten ins gestochene Bild um. Die Auswahl der antiken Gestalten und Erzählungen folgte den Möglichkeiten ihrer verwertbaren allegorisch-mythologischen Auslegung für Künstler wie Auftraggeber: Penelope etwa war für Marolles deshalb darstellungswürdig, weil sie als Inbegriff »der Geduld und der Keuschheit einer Dame« gelten konnte; moralisierend, doch kaum auf Wirkung hoffend, setzte er hinzu: »wenn alle Frauen dieser Stimmung wären, könnte der Staat sich wohl loben, nur legitime Kinder zu haben.«⁶

Daß das unmittelbare Interesse an Homers Epen im Laufe des 17. Jahrhunderts so deutlich abnahm und die Epen kaum noch direkte Wirkung in der bildenden Kunst zeigten, hat mehrere Ursachen: Die Kenntnis des Griechischen beschränkte sich auf sehr wenige Gelehrte und war kein Gegenstand der Beschäftigung humanistischer Kreise an den Höfen mehr. Homerausgaben fehlten gänzlich, und eine Historienmalerei als Gattung war ebenfalls nicht vorhanden.

HOMER IN FRANKREICH IM 17. JAHRHUNDERT

Und doch kündigte sich im letzten Jahr dieses 17. Jahrhunderts in der Homerrezeption eine zaghafte Wende an: Im Pariser Salon von 1699 findet man plötzlich gleich zwei Bilder mit Themen aus dem homerischen Epos, Gemälde von Antoine Coypel und Charles de la Fosse. Im gleichen Jahr veröffentlichte François de Fénelon seinen Telemachroman *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, eine Nachahmung und Fortsetzung Homers zugleich, und schuf damit eine literarische Gestalt, welcher in der bildende Kunst sogleich eine Wirkung beschieden war und das Interesse an Homers Dichtung neu entfachte. Und in Berlin und Leipzig erschien 1699 ein an Umfang bescheidenes, mit Stichen versehenes Werk von Lorenz Beger (1653–1705), das für die Kunstmythologie um den trojanischen Sagenkreis wichtig werden sollte: *Bellum et Excidium Trojanum, ex antiquitatum reliquiis*.⁷

Charles de la Fosses Gemälde von 1699 hieß »Hektors Abschied von Andromache« und hatte als Leitgedanken die »Aufopferung für das Vaterland«.⁸ Anne Dacier, die wenige Jahre später eine Prosaübersetzung der *Ilias* und fünf Jahre später die *Odysee*, übersetzt mit einem Kommentar, vorlegen sollte, schwärmte von diesem Abschiedsthema: Es gäbe nichts »Zarteres, Schöneres und besser Gemaltes«.⁹ Der zweite Künstler mit einem homerischen Thema im Pariser Salon von 1699 war Antoine Coypel mit einem Gemälde betitelt »Gürtel der Venus«, das als Pendant »Venus gibt Aeneas die Waffen« nach Vergils *Aeneis* gedacht war.¹⁰ Zweifellos geht das Thema des Coypelschen Bildes auf die Geschichte in der *Ilias* zurück, nach der sich Juno den Gürtel der Venus geliehen hatte, um Jupiter zu verführen und so vom Kampf um Troja abzulenken. Wie aktuell gerade diese Geschichte war, zeigt eine in Hamburg 1700 erschienene Teilübersetzung Homers *Die*

listige Juno von Christian Heinrich Postel, der, wie Anne Dacier, diese Geschichte ganz moralisch deutete: nämlich als Warnung vor dem Laster, denn »Frauen täuschen und verführen«. ¹¹ Fénelon nun, in seinem Telemachroman von 1699, näherte sich bewußt dem Stil Homers in der Form einer »epischen Prosa«, kleidete so seine christlichen Grundsätze in ein antikes Gewand und verband die moralische Deutung seiner alten und neuen Gestalten mit den aufklärerischen Idealen von Einfachheit und Natürlichkeit. Seine Homernachahmung traf ganz den Geschmack der Zeitgenossen und hatte ein neues Interesse an den Epen Homers zur Folge: Ein Jahrzehnt später erschien – fast zeitgleich mit Alexander Popes englischer Homerübersetzung – die schon angesprochene erste französische Übersetzung der *Ilias* Homers von Anne Dacier, die sich nicht nur einer Beliebtheit durch die Leser erfreute, sondern auch in der bildenden Kunst den Weg zurück zu authentischen Themen aus Homer wies. Wenn auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch zögerlich, wurden die Homerischen Epen wieder in das ikonographische Repertoire der Künstler aufgenommen.

FABRETTI UND DIE »TABULA ILIACA«

1699 erschien auch Beger's Werk, dessen Titel übersetzt lautet: *Krieg und der Untergang von Troja, aus den Resten des Altertums, besonders aus der Iliacischen Tafel, die Raffael Fabrettus herausgegeben hat, gezeichnet und mit einem Fußnotentext versehen, von Lorenz Beger* ¹² (Abb. 2). Zu den Künstlern und Literaten tritt zum Thema des trojanischen Sagenkreises auch der Gelehrte und Antiquar, der diese Geschichte aus den Denkmälern des Altertums darzustellen versucht. Vor das Publikum zu treten, habe er, Beger, lange gezögert, schrieb er in der Vorrede ¹³, weil die Geschichten um den trojanischen Krieg nicht Gegenstand der erhabenen Bildung sei, sondern nur mittelmäßig bekannt ist, obwohl gerade diese Geschichten durch antike Dichter und Schriftsteller behandelt wurden und in den Denkmälern der Antike leicht erkannt werden können. Durch ein neues Denkmal aber kann unsere Kenntnis von Troja wirklich vertieft werden: Dieses gerade neu entdeckte Denkmal, auf das Beger bereits im Titel seiner Abhandlung anspielt, ist die Tabula Iliaca in Rom. Die Bekanntmachung des Denkmals ging auf Raffaello Fabretti (eruditissimus Fabrettus) zurück, dessen Abhandlung ¹⁴, laut Beger, in Deutschland nur wenig bekannt sei, so daß es ihm lohnend erscheint, es dem deutschen Publikum vorzustellen, natürlich mit notwendigen Korrekturen und Ergänzungen.

Der Urbinate Raffaello Fabretti (geboren 1619, Präfekt des vatikanischen Archivs, gestorben 1700 in Rom) hatte die Trajanssäule mit ihrem langen Reliefband ausführlich behandelt, ein Werk, das 1683 in erster Auflage erschienen war und schon sieben Jahre später in zweiter Auflage herauskam. Fabretti hatte schon der ersten Auflage eine separate Abhandlung über die wenige Jahre zuvor entdeckte »Tabula Iliaca« beigegeben, eine *Explicatio veteris tabellae anaglyphae Homeri Iliadem atque ex Stesichoro, Arctino et Lesche Ilii excidium continentis*. Mustergültig behandelte er in diesem Aufsatz dieses ungewöhnliche kleine Denkmal und fügte einen großformatigen Stich nach der Tabula bei (Abb. 1). Ausführlich ging er auf den Fundort, Bovillae, ein, wo er Reste eines Sacrariums sah, das wohl von Tiberius oder Claudius erbaut worden war und mit der Homer-Verehrung in Verbindung gestanden hatte: Ebendort war man einige Jahre zuvor (1658) auf das Apotheose-Relief Homers von Archelaos von Priene gestoßen. Richtig schloß Fabretti aus dem Fundzusammenhang und der Tatsache, daß die Aeneas-Szene im Mittelfeld der Tabula auf die Abstammung des julisch-claudischen Kaiserhauses hinweist, auf eine Datierung des kleinen Reliefs in eben diese Zeit. Präzise und philologisch korrekt gab Fabretti auch alle Inschriften der Tabula wieder. Es gelang ihm ohne Probleme, die etwas ungewöhnliche Anordnung der Friese und damit die Lesung der einzelnen Bildszenen

mit dem Kampf um Troja entsprechend den Gesängen Homers zu entschlüsseln und für andere, nicht bei Homer genannte Szenen, etwa den Untergang der Stadt, Erläuterungen bei anderen antiken Schriftstellern zu finden. Um den Leser durch die Szenenfolge zu leiten und die entsprechenden Verse Homers oder andere Autoren als Erläuterung beizugeben, bekam jede Figur oder Szene eine Nummer im Bild und im Text, insgesamt 119 Nummern. So ermöglichte Fabretti seinen Lesern, den Bildzusammenhang der einzelnen Szenen und des Mittelbildes mit den umgebenden Szenen nachvollziehen zu können.

Fabretti hatte den Wert des Denkmals für die antike Literaturgeschichte, besonders für die nur dem Titel nach bekannten Schriften einzelner antiker Autoren erkannt. Da die Schriften dieser Autoren verloren sind, könne man die Bilder der Tabula nur in Zusammenschau mit späteren Quellen verstehen, etwa mit Hilfe der *Posthomerica* des Quintus Smyrnaios aus dem 3. Jh. n. Chr., und so zugleich zur Rekonstruktion der verlorenen Schriften beitragen.

So straff und konzentriert Fabrettis Darstellung auch ist, als Antiquar und Gelehrter des 17. Jahrhunderts kam er bei der Interpretation der einzelnen Szenen nicht ohne häufige Exkurse aus, etwa bei den Leichenspielen des Achill zu Wagenrennen, Spiele, die er bis in römische Zeit verfolgte. Ausführlich behandelte er die Gestalt des Achill, die neben Odysseus bekannteste »trojanische« Figur, auch über die Darstellungen der Tabula hinaus, und führte weitere Denkmäler mit Achillardarstellungen an, so die damals in S. Maria in Aracoeli aufbewahrten Reliefs einer Tischplatte mit Darstellungen der Geburt, der Erziehung und der Jugend des homerischen Helden.¹⁵

GENAUERES STUDIUM DER ANTIKEN SCHRIFTQUELLEN BEI BEGER

Auch Lorenz Beger hatte mit sicherem Blick die kunstmythologische Bedeutung der Tabula Iliaca erkannt. Für eine eigene Darstellung sah er die Möglichkeit, das trojanische Thema unabhängig vom Denkmal mythographisch neu zu ordnen, anders als Fabretti, der sich an den Inhalt und an die Anordnung der Tabula hielt. Als Antiquar und Kenner der antiken Literatur konnte er für das trojanische Thema auf weitere antike Autoren zurückgreifen: In der Einleitung für den Leser¹⁶ verwies Beger darauf, daß sich einzelne Szenen der Tabula Iliaca besser erhellen lassen, wenn man auch auf antike Autoren zurückgreift, die Fabretti nicht oder nicht genügend berücksichtigt habe. Fabretti hatte sich neben Homer auf Vergil, Hygin, Statius und besonders auf Quintus von Smyrna gestützt. Quintus war Verfasser des Epos *Nachhomerische Ereignisse* (τὰ μεθ' Ὀμήρου), das die Lücke zwischen der *Ilias* und der *Odyssee* auszufüllen suchte und in aneinandergereihten Episoden die trojanischen Ereignisse ordnete, von Penthesileas Eintreffen in Troja, von Achill und seinem Tod durch Apoll, von den Leichenspielen, dem Streit um Achills Waffen bis hin zu Neoptolemos und Eurypylos, Philoktet, dem trojanischen Pferd und Laokoon. Nach Beger müssen zur Darstellung weitere Zeugnisse hinzutreten, nämlich die des »Coluthus« und »Tryphiodorus«, um die Geschichte um Troja umfassender zu erzählen.

Tryphiodoros¹⁷, ein aus Ägypten stammender Epiker und Grammatiker, hatte um 300 n. Chr. mit seiner *Iliou halosis*, die sich auch auf Vergil und vor allem auf Quintus stützte, in betonter Kürze einen Abriß der Eroberung Trojas gegeben, und Kolluthos¹⁸, ein ägyptischer Grieche (Ende 5./Anfang 6. Jh. n. Chr.), hatte ein Klein-epos *Raub der Helena* verfaßt, in dem die Ereignisse des trojanischen Krieges geschildert werden, die Hochzeit von Peleus und Thetis, das Urteil des Paris, dessen Fahrt nach Sparta, wo er Helena verführte, die Klage der Hermione über die Mutter, von der sie verlassen wurde, und die Rückfahrt nach Troja. Eben diese Themen nahm Beger in seinen Kommentar zu 71 kleinformatigen Stichen auf, die er seinem Büchlein anfügte.

Hatte sich Fabretti bei seiner Interpretation der Tabula Iliaca streng an die Bildabfolge gehalten, so ging es Beger um eine nach den Quellen erweiterte Darstellung des trojanischen Themas und um eine von ihm in chronologischer Ordnung gebrachte Ereignisgeschichte um den trojanischen Krieg. Seine Darstellung beginnt mit der Hochzeit von Peleus und Thetis, der Geburt, Erziehung und Jugend Achills, die er übrigens ganz von Fabretti übernimmt, gefolgt von weiteren Ereignissen der Vorgeschichte des trojanischen Krieges. Der Tabula Iliaca folgend berichtete er vom Kampf um Troja und seinem Fall, um mit drei neuen Themen, die sich um die Rückkehr des Odysseus ranken, zu enden. Der erste Stich dieses letzten Teils (Abb. 7), Odysseus und die Sirenen,¹⁹ wurde von Beger als ein Bild der Tabula ausgegeben, die das Rückgrat seiner Kommentare bildet; dies ist um so erstaunlicher, weil weder der Stich noch das Thema zur Tabula gehören, so aber ein Übergang zum Odysseusabenteuer suggeriert wird, das, mit weiteren zwei Szenen abgerundet, den Zyklus beendet.

Zu den über Fabretti hinausgehenden Themen bei Beger, die sich auf Kolluthos stützen, gehört das Urteil des Paris. Dafür führte Beger ein römisches Relief und eine Gemme der Brandenburger Sammlung an und bildete beide ab; auch der Raub der Helena ist mit einer Darstellung auf einem etruskischen Spiegel vertreten.²⁰ Nach Joachim von Sandrarts Vorlage schlecht und mit Fehlern nachgestochen ist der Medici-Krater mit der Opferung der Iphigenie.²¹ So ist die Vorgeschichte des trojanischen Krieges von Beger durch drei Themen und Darstellungen erweitert worden.

Im Hauptteil seines Buches folgte Beger den auf der Tabula geschilderten Themen des Kampfes um Troja und damit weitgehend Fabrettis Darstellung. Begers Kommentar zu den einzelnen Szenen in diesem Hauptteil ist nicht originell, er teilt vielmehr nur eine Kurzfassung aus Fabrettis Interpretation dem Leser mit. Eine markante Ergänzung gab Beger für den deutschen Leser, die dem Fall von Troja vorgeschaltet ist: das Laokoon-Thema und dazu ein Stich nach der Laokoon-Gruppe im Vatikan, ein Stich, der wohl zu den schwächsten Stichen bzw. Nachstichen zur Laokoongruppe überhaupt gehört.²²

Zusammen mit den drei Odysseusszenen kommen gegenüber Fabretti also sieben neue Themen hinzu, die Beger in den insgesamt 71 Kapiteln zu den Stichen behandelt. Allerdings werden in den wenigsten Fällen die Denkmäler selbst besprochen oder kommentiert, Beger hielt den Verweis »proposito in marmore« oder »exhibit in gemma« in der Regel für ausreichend.

Zu den wenigen Ausnahmen gehören die Darstellung der Schleifung Hektors durch Achill, ein seltener Fall, wo Beger zum Bild der Tabula zwei weitere Denkmäler hinzufügte und sich auf einen Kommentar zu den Darstellungen selbst einließ (Abb. 4). Den Ausschnitt aus dem Relief der Kapitولينischen Tischplatte²³ hatte Fabretti schon als ergänzendes Denkmal abgebildet und besprochen, doch kann Beger zusätzlich auch auf eine Darstellung einer römischen Lampe der Brandenburger Sammlung²⁴ verweisen. Aus dem Vergleich der zusammengestellten drei Darstellungen wird ihm deutlich, daß nur auf der Tabula die Mauern von Troja nicht dargestellt sind, was insofern in Übereinstimmung mit Homer steht, da dieser nicht von den Mauern, sondern von der Schleifung durch Achill bis zu den Schiffen der Argiver und zum Grab des Patroklos spricht – anders aber Euripides oder Quintus, die beide davon berichten, daß Achill den toten Hektor dreimal um die Stadt herum schleift habe. Um die Quellen und die Aussagen der Bilder in Einklang zu bringen, sucht Beger einen Erklärungsversuch: Euripides meine wohl das zweimalige Schleifen um die Stadt und den von Homer angegebenen Weg bis zu den Schiffen. Im übrigen sei es dem Thema angemessener, wenn, wie auf der Tabula geschehen, die Mauern von Troja in Darstellungen weggelassen werden.

Die Unterschiede in den Darstellungen zwingen, die schriftlichen Quellen sehr genau durchzusehen und entsprechend zu kommentieren, denn die Denkmäler müssen nach Beger aus der Literatur, nicht aus

sich heraus ihre Erläuterung finden. So fehlt einer Dreifigureszene aus der Tabula, Abb. 54 bei Beger (Abb. 6), die Beischrift, die die Szene eindeutig erläutern kann. Sie wird bei Beger entsprechend der Erzählfolge bei Quintus als Eurypylos, der den Nireus und den Machaon tötet, gedeutet, eine Szene, von der wir heute wissen, daß sie als Tod des Paris durch den von Lemnos zurückgeholten Philoktet erklärt werden kann. Beger folgte aber streng der Reihenfolge der Erzählung bei Quintus, der den Tod des Paris erst nach dem Tod des Eurypylos schilderte, eine Begebenheit, die inschriftlich auf der Tabula gesichert ist und als Abb. 55 bei Beger abgebildet wird. Eurypylos erscheint also zweimal, der Tod des Paris fehlt aber.

DER TROJAMYTHOS IN EINZELILLUSTRATIONEN – EINE QUELLE FÜR KUNSTHERMENEUTIK UND KUNST IM 18. JAHRHUNDERT

Bei der unteren Szene auf Abb. 43 (hier Abb. 5) war das Bild für Beger nicht ohne weiteres mit den antiken Texten in Einklang zu bringen; er hatte das in der Szene dargestellte Wagenrennen mit den Leichenspielen nach Achills Tod in Verbindung bringen wollen. Auf dem bei Beger abgebildeten Stich ist am rechten Bildrand ein sich aufbäumendes Pferd wiedergegeben, davor ein Gestürzter und eine weitere stehende Figur. Fabrettis Zeichner hatte öfters und auch hier die Figuren nur im Umriß anzudeuten gesucht, weil die Szene auf der Tabula nicht deutlich genug erhalten blieb. Bei Beger ist diese Vorsicht aufgegeben und die Figuren sind voll durchgezeichnet worden, müssen also auch gedeutet werden. Ein längerer Kommentar bei Beger gilt dieser Szene und der Frage nach dem Gestürzten in diesem Rennen – eine insofern müßige Interpretation, als die zwei Figuren samt Pferd eine Erfindung des Zeichners (oder Begers selbst) sind.

An anderer Stelle verfährt er gegenüber der Darstellung genau umgekehrt: Sein Zeichner ließ bei Fabretti Angedeutetes einfach weg, etwa beim Pestbild (Abb. 3) mit einer Liegenden; Fabretti hatte, durchaus richtig, die Möglichkeit der Anwesenheit von Apollo Smintheus erwogen, von dem auf der Tafel allerdings nur die Beine erhalten sind; Beger bildete nur die Liegende als Allegorie der Pest ab, die inschriftlich auch so genannt ist.

Schon Otto Jahn²⁵, dem wir eine noch heute gültige Umzeichnung der Tabula Iliaca verdanken, bemängelte vor knapp 150 Jahren die »sehr vergrößerten und ungenauen Abbildungen« in Begers Buch, die wohl dem Konto von Johann Karl Schott (1672–1718), Bibliothekar und Numismatiker, Stecher und Neffe des Autors, zuzuschreiben sind. In der Tat sind die Stiche von bemerkenswert schlechter Qualität: Untersetzte, geschlechtslose, etwas dümmlich wirkende Figuren, meist mit topfähnlichen Helmen, werden dem Betrachter vorgeführt. Fabrettis Zeichner schufen mit der bewußt gewählten Technik des Holzschnitts einen dem antiken Relief der Tabula entsprechenden skizzenhaften und geschnitzt wirkenden Zeichenstil mit wenig Binnenlinien, besonders bei der Wiedergabe der Gewänder und Körper, eine Art der Darstellung, die dem Original am nächsten zu kommen scheint. Waffen oder Körperschutzwaffen waren ebenfalls nur skizzenhaft wiedergegeben, auch weil sie nicht mehr erkennbar sind. Diese schematische Anlage ergänzte Schott und erschuf mit Binnenzeichnung ausgefüllte Figuren, die zudem mit wenig Sinn für Antiquaria, Waffen oder Attribute verändert wurden.²⁶

Inwieweit Zeichenstil und Veränderungen im Detail auf Beger selbst zurückgehen, wissen wir nicht. Begers Versuch, eine chronologische Folge der trojanischen Ereignisse darstellen zu wollen, hatte diesen Zeichenstil geradezu heraufbeschworen. War der Stecher doch angehalten, vielleicht nach Begers Angaben, die friesartige Abfolge der Szenen auf der Tabula in Einzelszenen aufzulösen, Szenen wiederzugeben, die für sich stehend die beabsichtigte mythographische Aussage bringen. Es entstanden so Einzelstiche, die zugleich

als Illustration eines Buches zu verstehen sind; die anderen einbezogenen Denkmäler wurden durch einen bewußt vereinheitlichten Zeichenstil völlig angeglichen.

Daß zwei Generationen später Winckelmann Raffaello Fabretti (und damit wohl auch Lorenz Beger) kritisierte, nämlich daß er bei aller Gelehrsamkeit für die Kunst wenig Einsicht gezeigt habe, mag man angesichts der Begerschen Stiche verstehen, wenn auch das Urteil so nicht stimmt: Die Beschäftigung mit der antiken Kunst, und zwar der künstlerischen Stile und damit der Kunstgeschichte, wurde erst in Winckelmanns Generation gepflegt.

Was die Bildanordnung und die sehr bescheidene Qualität der Stiche bei Beger betrifft, steht das Opusculum noch in der Tradition der Emblembücher des 16. und 17. Jahrhunderts und inhaltlich den barocken Kompendien eben dieser Zeit nahe. Obwohl das Begersche Werk, was den Text zu den Denkmälern betrifft, kaum über Fabrettis hermeneutisch äußerst sorgfältige Arbeit hinausreicht, war mit beiden Werken der Anfang einer kunstmythologischen Methodik gelungen, »eine«, wie Bernhard Stark schon 1880 in seiner *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst* S. 158 schrieb, »Sicherstellung der griechischen Heroensage gegenüber einer willkürlichen Ausdeutungsweise.« Daß dies möglich wurde, daran hatte die Auffindung der Tabula Iliaca selbst mit ihrer Fülle von Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis einen gewichtigen Anteil. Wie oft in der Archäologie, kommen eben manche Entdeckungen zur rechten Zeit.

Mit den neuen Bildszenen der Tabula Iliaca aus dem trojanischen Sagenkreis wurde in der europäischen Gelehrtenwelt das Interesse an Homers Epen und seine Bedeutung für die Kunsthermeneutik in das allgemeine Bewußtsein gerückt. Fabretti wie Beger gaben den griechischen Versen aus Homer noch eine lateinische Übersetzung bei, weil nur diese Übersetzung für viele verständlich war. Die nur wenig bekannten Mythen aus Homer und dem trojanischen Sagenkreis in Deutschland wieder bekannt zu machen und sie für die Erziehung der Jugend zu nutzen, war ein erklärtes Ziel von Lorenz Beger, das er im Vorwort seines *Bellum et excidium* formulierte.²⁷ Wenn auch in der ersten Jahrhunderthälfte nur sehr zögerlich, so trugen die Bemühungen von Fabretti und Beger sichtbare Früchte: Homer wurde in der Folge zu einer wichtigen Quelle für die Kunsthermeneutik und die Kunst des 18. Jahrhunderts. Auch Ausgaben und deutsche Übersetzungen folgten, gegenüber Frankreich und England zwar verspätet, erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts. Und spätestens mit Winckelmann gehörte das Griechische für die Gelehrten und Antikekenner wieder zu den Sprachen, die man verstehen und zitieren konnte.

ANMERKUNGEN

- 1 Wiedergeburt, Ausst.-Kat. Stendal 1999 S. 198.
- 2 Ebd.
- 3 Zur Achillrezeption s. Wiedergeburt, Ausst.-Kat. Stendal 1999 S. 11–16.
- 4 Ebd. S. 44–45 Kat. Nr. I.29.
- 5 Ebd. S. 43–44 Kat. Nr. I.28.
- 6 Ebd. S. 44.
- 7 Laurentio Begero, *Bellum et excidium Trojanum, ex antiquitatum reliquiis, Tabula praesertim, quam Raphael Fabrettus edidit, Iliaca delineatum & adjecto in calca Commentario illustratum à Laurentio Begero, serenissimi electoris Brandenburgici consiliario ab Antiquitatibus & Bibliotheca. Prostat Berolini & Lipsiae, apud Michaellem Rudigerum. Impresit Ulricus Liebpertus, Typogr. Elect. Brandenb. 1699*
- 8 Helge Siefert, *Themen aus Homers Ilias in der französischen Kunst (1750–1831)*, München 1988 S. 24.
- 9 Wiedergeburt, Ausst.-Kat. Stendal 1999 S. 16.
- 10 Wiedergeburt, Ausst.-Kat. Stendal 1999 S. 45–46 Kat. Nr. I.30.
- 11 Beger, wie Anm. 7, S. 46.
- 12 Wiedergeburt, Ausst.-Kat. Stendal 1999 S. 23–24 Kat. Nr. I.7 mit weiterer Lit. zu Beger.
- 13 Ohne Paginierung im Vorwort »Lectori candido«.
- 14 Gasparis F. Urbinatis, *De columna Traiani syntagma Accesserunt explicatio veteris tabellae anaglyphae Homeri Iliadem atque ex Stesichoro Arcino et Lesche Ilii excidium continentis et Emissarii Lacus Fucini descriptio una cum Historia Belli Dacici a Traiano Caes. Gestis Auctore F. Alphonso Ciaccono Hispano, Romae 1690.*
- 15 Rom, Museo Capitolino Inv. 64, vgl. Henry Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912 S. 45–47 Nr. 1 Taf. 9.
- 16 Beger, wie Anm. 7, ohne Paginierung im Vorwort »Lectori candido«
- 17 Metzler Lexikon Antiker Autoren, hrsg. von Oliver Schütz, Stuttgart/Weimar 1997 S. 727–728 (Uwe Dubielzig).
- 18 Der Neue Pauly 6, Stuttgart 1999 Sp. 640–641 (Sotera Fornaro).
- 19 Beger, wie Anm. 7, S. 64–65, Taf. 69.
- 20 Taf. 7–8.
- 21 Krater Medici, Florenz, Uffizien, Inv. 307, seit 1571 in der Sammlung Medici nachgewiesen, vgl. Guido Achille Mansuelli, *Gallerie degli Uffizi. Le Sculture I*, Florenz 1958 S. 189–192 Nr. 180 Abb. 180 a–c; Heide Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v.Chr., Mainz 1981 S. 140–153 Taf. 52–55; Dagmar Grassinger, Römische Marmorkratere, Mainz 1991 S. 163–166, Nr. 8 mit Abb.; LIMC VII (1994) S. 967 s.v. Cassandra Nr. 196; L’Idea del Bello, Ausst.-Kat. Rom 2000, II S. 197–198 Nr. 14 mit Umzeichnung (Federico Rausa).*
- 22 Beger, wie Anm. 7, Abb. 57.
- 23 S. o. Anm. 15; bei Beger, wie Anm. 7, Abb. 42.
- 24 Später abgebildet auch bei Beger im *Thesaurus Brandenburgicus*, Bd. 3 Taf. 9; dazu Gerald Heres, *Die römischen Bildlampen der Berliner Antikensammlung*, Berlin 1972 S. 1 mit Anm. 2.
- 25 Otto Jahn, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1868.
- 26 Vgl. z. B. Beger, wie Anm. 7, Abb. 32: Waffen des Achill.
- 27 Beger, wie Anm. 7, ohne Paginierung im Vorwort »Lectori candido«.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1 – 7: Archiv der Winkelmann-Gesellschaft, Stendal

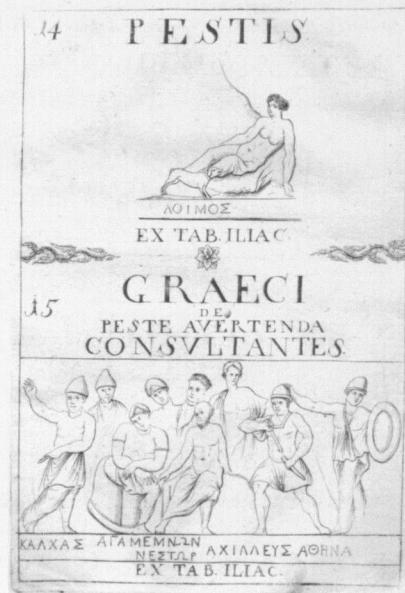
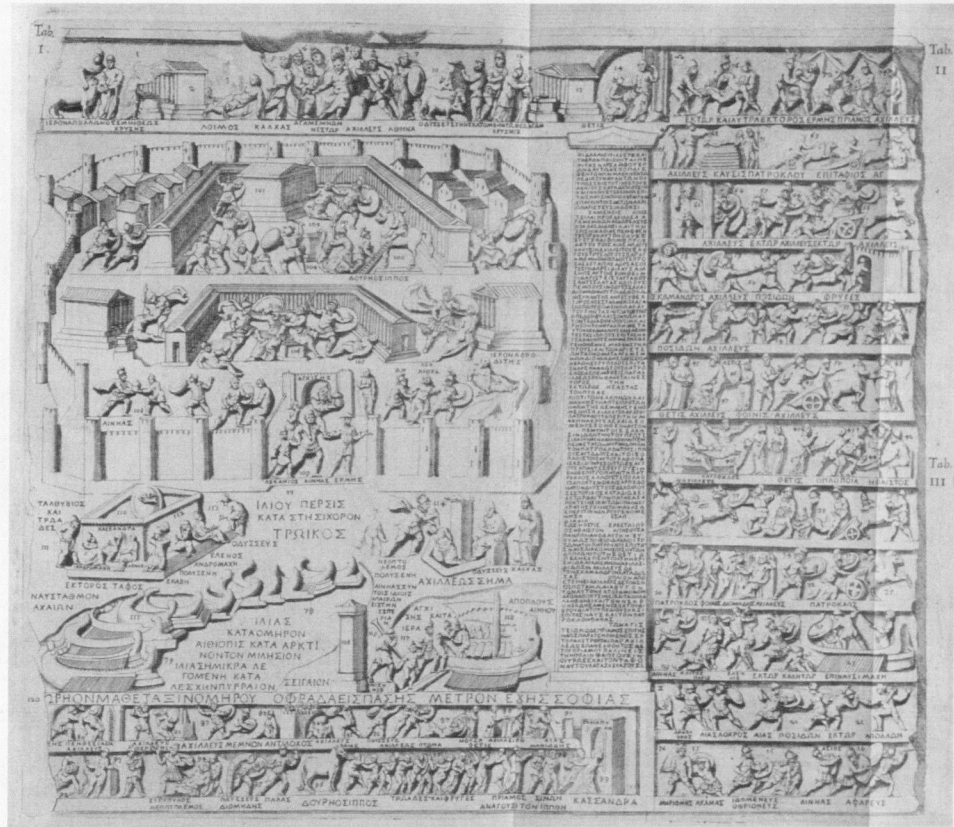


Abb. 1: Stich der Tabula Iliaca bei R. Fabretti, *De Columna Traiani syntagma* (1690)
 Abb. 2: Frontispiz von L. Beger, *Bellum et excidium Trojanum* (1699)
 Abb. 3: Die Pest, Ausschnitt der Tabula Iliaca bei Beger Taf. 14

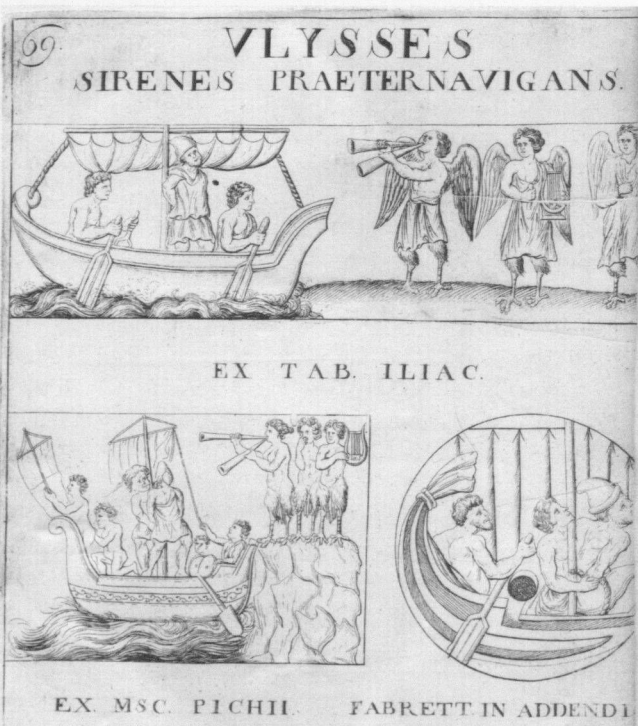
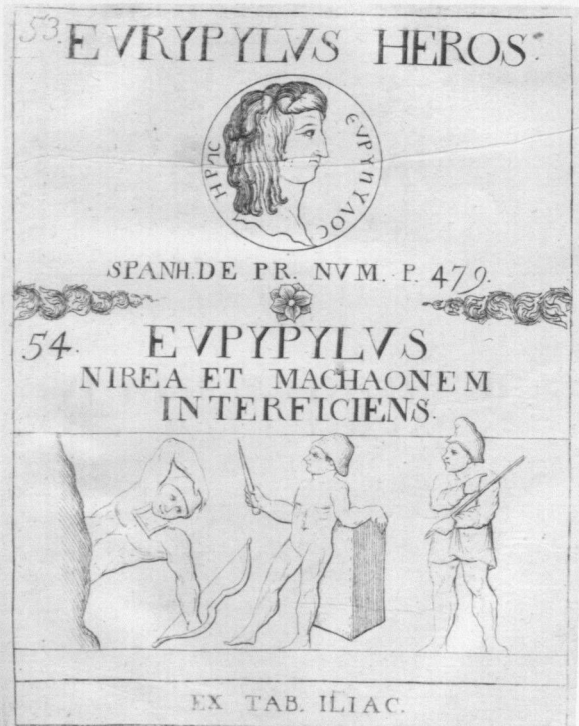
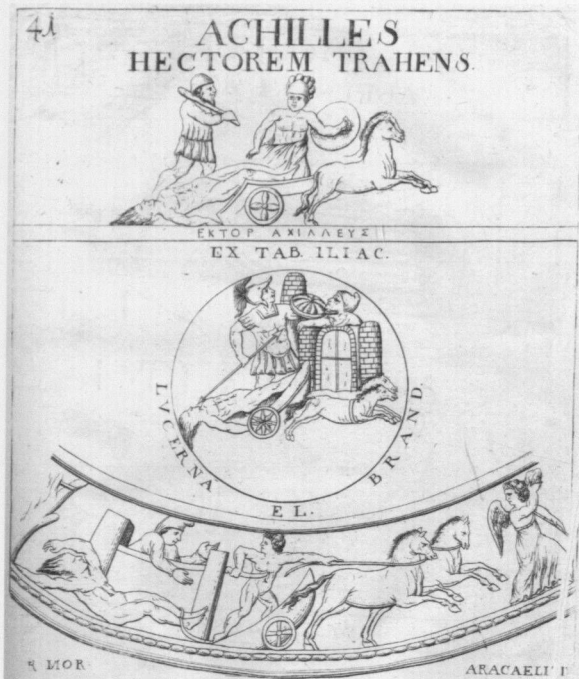


Abb. 4: Schleifung Hektors, nach Beger Taf. 41
 Abb. 5: Begräbnis des Patroklos, Ausschnitt der Tabula Iliaca nach Beger Taf. 42
 Abb. 6: »Eurypylos«, Beger Taf. 53
 Abb. 7: Odysseus bei den Sirenen, nach Beger Taf. 69