

# DER UNTERGANG TROJAS

mit besonderer Berücksichtigung von Vergil, Aeneis II

Didaktische Dia-Reihe mit Kommentaren  
von Christian Zindel



Herausgeber: Schweizerischer Altphilologenverband  
Kommission «Archäologie-Gymnasium»  
Staatlicher Lehrmittelverlag Bern 1980

Die Aufnahmen sind, sofern nicht anders angegeben, vom Verfasser

# DER UNTERGANG TROJAS

---

## Inhalt

I. Vorwort	3
II. Ausgewählte Bibliographie	5
III. Kommentar zu den Dias	7
1. Das trojanische Pferd. Reliefamphora Mykonos.....	7
2. Cassandra warnt vor dem hölzernen Pferd. Wandbild in Pompeji.....	9
3. Sinon vor König Priamus. Buchillustration Vatikan.....	11
<i>Buch und Illustration in der Antike.....</i>	13
4. Raub des Palladiums. Wandbild aus Pompeji.....	18
5. Laokoongruppe im Vatikan.....	20
6. Apollon und Laokoon. Glockenkratér Basel.....	23
7. El Greco: Laokoon. Washington.....	25
8. Die Eroberung Trojas. Buchillustration Vatikan.....	27
9. Aias und Cassandra. Vivenzio-Hydria Neapel.....	29
10. Aias und Cassandra. Menelaus und Helena. Wandbild in Pompeji.....	31
11. Cassandra und Aias. Mythentravestie auf Phlyakenvase Rom.....	33
12. Tod des Priamos. Dreifusspyxys Berlin.....	35
13. Tod des Priamos. Römisches Marmorrelief Boston.....	37
14. Aeneas und Anchises auf der Flucht. Halsamphora Basel.....	39
15. Aeneas, Anchises und Ascanius. Römische Statuengruppe Bonn.....	41
<i>Troja und Rom.....</i>	43
16. Raffael: Incendio del Borgo (Ausschnitt). Stanzen Vatikan.....	46
17. Vergil der Dichter. Buchillustration Vatikan.....	48
18. Tor und Befestigungsmauer von Troja I.....	50
19. Süd-Tor und Strasse von Troja VI.....	51
<i>Zu den Ausgrabungen in Troja.....</i>	53
20. Aeneas im Sturm. Buchillustration Vatikan.....	54
IV. Anhang: Kurzfassungen, Pläne, ergänzende Abbildungen	I-X

## I. VORWORT

---

Obwohl diese Serie vor allem den zweiten Gesang von Vergils Aeneis behandelt, sind darin auch Sagenbilder vertreten, die auf vorvergilische Iliupersis-Versionen Bezug nehmen. Die frühen griechischen Sagendarstellungen gehören nicht selten zu den eindruckvollsten und eignen sich besonders für die Schule. Die grosse zeitliche und gattungsmässige Heterogenität spiegelt die ungeheure Wirkungskraft der griechischen Sage über mehr als zwei Jahrtausende und kann als solche didaktisch verwertet werden. Durch das Nebeneinanderstellen der Mykonos-Amphora und des pompejanischen Wandbildes, der Laokoongruppe mit dem Bild El Grecos werden Unterschiede und Entwicklungen sichtbar, die dem Schüler sonst in dieser Klarheit nicht auffielen. Zweifellos lassen sich auch Begriffe wie "klassisch", "klassizistisch", "expressiv", "manieristisch", "dekorativ", "plastisch-linear", "Flächenstil" usw. an den gegebenen Gegensätzen gut exemplifizieren. Je nach Erfordernis und persönlichem Interesse können daran Betrachtungen über sagegeschichtliche Aspekte, über die Wertschätzung des Kunstwerks in verschiedenen Zeiten, die Stellung des Künstlers, die Wirkungsgeschichte Vergils, das Selbstverständnis des Menschen in der Spiegelung der Kunst, usw. angeschlossen werden. Meist musste ich mich an der entsprechenden Stelle im Kommentar mit wenigen (Literatur-) Hinweisen begnügen. Zwei besondere Akzente sind auf "Das Buch in der Antike" und "Troja und Rom" gelegt worden, weil diese Themen erfahrungsgemäss besonders gut bei den Schülern ankommen. Ueber "Vergil im Mittelalter" liesse sich viel Interessantes und Lohnendes beibringen, diese Abschweifung liegt indes ausserhalb des gesteckten Rahmens.



## II. AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

---

- |                   |  |
|-------------------|--|
| Vergil            | Aeneis II mit dem Kommentar des Servius herausgegeben von E.Diehl. 2.Auflage Berlin 1967.                                |
| P.Vergili Maronis | Aeneidos liber secundus (lat.) with a commentary by R.G.Austin. Oxford 1964.   |
| A.Alföldi         | Das frühe Rom und die Latiner. Darmstadt 1977.<br>(Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Best.Nr.7538-2)                   |
| G.K.Galinsky      | Aeneas, Sicily and Rome. Princeton N.J.1969.<br>(2.unveränderte Auflage 1971)  |
| H.Hunger          | Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.<br>7.unveränderte Auflage 1975.                                       |
| J.M.Moret         | L'Iliupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV <sup>e</sup> siècle. Genf 1975.      |
| J.Perret          | Les origines de la légende troyenne de Rome. Paris 1942.<br>(Im Endergebnis verfehlt)                                    |
| C.Robert          | Die Iliupersis des Polygnot. 17.Hallisches Winckelmanns-programm, Halle 1893.  |
| K.Weitzmann       | Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration.<br>2.Auflage Princeton N.J.1970. |
| M.I.Wiencke       | An Epic Theme in Greek Art.<br>in: American Journal of Archaeology 58/1954, 285-306.                                     |



## III. KOMMENTAR ZU DEN DIAS

1. Das Trojanische Pferd. Reliefamphora Mykonos

Foto: nach E.Lessing,  
Die Odyssee (1965) Abb.48

Höhe der Amphora	1,34 m
Höhe des Halsbildes	ca. 0,32 m
Fundort	Mykonos
Aufbewahrungsort	Mykonos Museum
Erhaltung	Bei der Auffindung 1961 in viele Scherben zerbrochen; einzelne Stücke fehlen heute.
Kunstlandschaft, Datierung	Von der Insel Melos (Milo), um 670 v.Chr.

Die fast mannshohen, aus grobem Ton hergestellten und mit Reliefs verzierten Amphoren sind seit dem 8.Jh.v.Chr. auf Kreta, Melos, Rhodos, in Sparta und Böotien als Vorratsgefässe gebräuchlich. Der Typus hängt von den minoischen Vorratspithoi des 2.Jh.v.Chr. ab.

Der Vasenkörper ist aus dicken Tonlagen aufgebaut, die nachher auf der Töpferscheibe gleichmässig verschmiert wurden. Nur die Vorderseite, und diese ohne das unterste Drittel, trägt Reliefschmuck (solche Vorratsgefässe liefen unten spitz zu, hatten keinen Stand, weil sie im Boden versenkt wurden).

Die Relieftteile sind separat geformt und nachträglich, als der Ton des Amphorenkörpers angetrocknet war, angesetzt. Rosetten, Helmzier etc. sind eingepunzt, anderes ist eingeritzt. Die Feinmodellierung geschah mittels eines Stichels, eines Schabers, verschiedenen Stempeln und einer Punze.

Die Amphore von Mykonos diente (vielleicht sekundär) als Bestattungsgefäss, im Innern fand man menschliche Knochen.

Das Dia zeigt den Hals der Amphora mit einer der ältesten erhaltenen Darstellungen des hölzernen Pferdes. Der Pferdekörper, anatomisch einem lebendigen, "richtigen" Pferd nachgebildet (vgl. Schweif, Hinterläufe, Schrittstellung, Mähne usw.), ist durch die monumentale Grösse (*instar montis equus*, *Aeneis* 2,15), die vier Räder mit ihren Achsen und die sieben Luken als Menschenwerk (*machina*, *Aeneis* 2,46) gekennzeichnet. Die griechischen Helden, bewaffnet mit Helm, Schild und zwei Speeren, sind zum Teil dem hölzernen Bauch schon entstiegen, einer benützt zum Beispiel ein Rad als Stufe, andere reichen Schwerter und andere Waffen aus den Luken, wieder andere stehen hinter dem Pferd zum Angriff auf die schlafende Stadt bereit. Aus jeder der sieben Luken schaut der Kopf eines Kriegers. Die Bekleidung besteht, soweit sichtbar, aus einem kurzen, mit Rosetten und Borten verzierten Schurz. Es ist für den Künstler nicht wichtig, dass die Körper dieser Krieger im verbleibenden Raum des Pferdeleibes gar keinen Platz gefunden hätten; seine Aussage lässt sich etwa folgendermassen paraphrasieren: "Das ist nicht etwa ein gewöhnliches Pferd, sondern ein technisches Wunderwerk, denn da drin sind leibhaftige Griechen versteckt!" Im Gegensatz zum "aufgeklärten" Römer der augusteischen Zeit findet er die Konstruktionstechnik (Räder, Luken!) und die ungeheure Grösse des Danaergeschenkes besonders bestaunenswert. Der expressive Stil, Charakteristikum einer künstlerischen Frühzeit, äussert sich zum Beispiel in den übergrossen Augen, den schlanken Proportionen des Pferdekörpers oder dem Ueber-einander=Hintereinander der Perspektive. Schrägstellungen und Verkürzungen gibt es nicht, nur die Profilansicht. Das Bild ist unheimlich dicht in seiner Zuständlichkeit, die dargestellten Lebewesen, auch vor allem die pferdegestaltige

"Kriegsmaschine", dämonisch belebt. Davon heben sich die bühnenmässig arrangierten Szenerien auf den römischen Bildern (Dia 2 und 10) als kraftlose Illustrationen ab. Es ist der Gegensatz, den Friedrich Schiller für die Literatur den zwischen "naiver" und "sentimentalischer" (die naiv sein möchte) Dichtkunst genannt hat.

Auf dem Bauch der Amphora sind in 19 Metopenbildern die Greuel bei der Einnahme Trojas geschildert: Neunmal wird die Tötung eines Kindes in Gegenwart seiner Mutter durch einen griechischen Krieger gezeigt, sechsmal wird eine Trojanerin (ev. einmal Helena) weggeführt, bedroht oder getötet (die übrigen sind zerstört). Vergleiche Umzeichnung im Anhang.

### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,13 ff.; 254 ff.

*Odyssee* 8,487-520

### Literatur

- |                |   |
|----------------|---|
| M.Erwin        | A Relief Pithos from Mykonos.<br>in: <i>Archaiologikon Deltion</i> 18A/1963, S.37 ff.<br>Tafel 17-30.<br>(Erstpublikation)  |
| Ch.Zindel      | Drei vorhomerische Sagenversionen in der griechischen Kunst. Diss.Basel 1974, S.81 ff.  |
| J.Christiansen | Et skår fra Mykonos, in <i>Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek</i> 31/1974, S.7-21, mit französischem Résumé S.19-20.<br>(Ueber ein wieder aufgetauchtes Fragment der Reliefamphora von Mykonos) |

### Didaktische Vorschläge

#### 1. Vergleich mit dem Wandbild in der Casa del Menandro (Dia 2):

Das Pferd ist Mittelpunkt.

Das Geschehen *um das Pferd* wird gezeigt, das Pferd selber ist verhältnismässig klein und an den Bildrand gerückt.

Das hölzerne Pferd identifiziert die Greuelszenen auf dem Amphorenbauch, ist gleichzeitig durch Format und Lage dominierend (Blickfang).

Das Pferd als Teil eines Zyklus: die römische Gelehrsamkeit äussert sich zum Beispiel in Bezügen zur römischen Geschichte.

Der Stil ist äusserst expressiv (grosse runde Augen!), alles wird möglichst drastisch gezeigt, Vollständigkeit wird nicht erstrebt; eine Art exemplarischer Verkürzung der Erzählweise.

Bildkomposition und Aussage erinnern an eine Theater-Szenerie mit der Hauptperson Cassandra. Kulissen und Chor der Trojaner sind sorgfältig gestaffelt als Hintergrund für die tragische Heldin.

Haltung des Künstlers dem Dargestellten gegenüber:

direkt, spontan, "naiv", unverbildet.

abhängig von Vorbildern, psychologisiert, beeinflusst von vielen ausserästhetischen Faktoren (römische Geschichte, Auftraggeber usw.)

## 2. Cassandra warnt vor dem hölzernen Pferd. Wandbild in Pompeji

Masse	65 x 66 cm
Standort	Casa del Menandro, Pompeji I 10, 4; das Wandbild befindet sich am ursprünglichen Ort in der <i>ala</i> links vom <i>atrium</i> .
Erhaltung	Rötliche Verfärbung durch chemische Veränderung der Oberfläche. Der untere Teil ist seit der Ausgrabung (1930/31) durch Besucher beschädigt worden.
Datierung	Vespasianisch (4.Stil)

In der östlichen *ala* (offenes Zimmer beidseits des *atrium*) der Casa del Menandro in Pompeji befinden sich an den Wänden drei Tafelbilder mit Motiven aus der Iliupersis: An der Südwand der Tod Laokoons, an der Rückwand das trojanische Pferd mit der warnenden Cassandra, und an der Nordwand Aias/Kassandra und Menelaus/Helena (vgl. Dia 10).

Das hölzerne Pferd wird von einer Gruppe Trojaner mit Zugseilen von rechts in Richtung auf die grosse Bresche in der Stadtmauer gezogen, durch die man das *Temenos* (den heiligen Bezirk) eines Tempels erblickt (heute verblichen). Das Pferd ist verhältnismässig klein, geschmückt mit einem Lorbeerkranz und Zweigen, und läuft auf kleinen Rädern. Der hintere Teil wird durch den Rahmen abgeschnitten. Ein Doppelflötenspieler begleitet den Einzug mit seiner Musik. Cassandra schreitet von links auf das Pferd zu und greift mit der Linken nach dem Zaumzeug, in der Rechten hält sie eine Doppelaxt, ein urtümliches Requisit, das in minoischer Zeit zum Opfern verwendet worden war. Sie ist offensichtlich (erkennbar am wehenden Haar und dem Gewand) stark bewegt, ja ausser sich, denn die Augen sind emphatisch zum Himmel erhoben; das drohende Verderben Trojas wird durch ihren Mund den festlich gestimmten Trojanern kundgetan. Die Tragik Kassandras liegt aber darin, dass sie zwar die Sehergabe besass, aber weil sie sich Apollon nicht hatte hingeben wollen, mit ihren Warnungen und Prophezeiungen nie Glauben finden konnte.

Das Sagenmotiv war vielleicht in der *Kleinen Ilias* des Lesches (vgl. die *Tabula Iliaca*, Abbildung im Anhang) vorgekommen und wurde später verschiedentlich vor allem in Tragödien verwertet. Bei Euripides (*Troades*, passim) wird die Unglaubwürdigkeit Kassandras typischerweise psychologisch mit ihrer Ueberspanntheit, ihrem unangepassten Verhalten erklärt. Auf unserem Bild ist Cassandra jedoch in einer mantischen Ekstase; die aufgelösten Haare scheinen geradezu ein Topos dafür zu sein (vgl. Ovid, *Metamorphosen* 13, 410 f.; *Amores* 1, 7, 17). Ein wenig theatralisch ist sie zwischen die Gruppe der ziehenden Trojaner und das Pferd gestellt. Die Szene entspricht etwa der Version bei Quintus Smyrnaeus (4.Jh.n.Chr.) 12, 570 ff.

Die drei Tafelbilder in der östlichen *ala* der Casa del Menandro sind von einer frischen Natürlichkeit und einer ausgesprochenen Farbenfreude, die ein Stück weit den vespasianischen Klassizismus (der sonst oft akademisch wirkt) überspielen. Maiuri spricht deshalb von einer volkstümlicheren Werkstatt, die mehr in campanischen Traditionen verwurzelt sei.

Die Casa del Menandro in Pompeji ist während Jahrhunderten bewohnt und mehrmals umgebaut worden. Im Jahre 79 gehörte sie einem gewissen Quintus Poppaeus, der aus Wahlprogrammen bekannt ist und einer vornehmen Familie entstammte. Eine Poppaea Sabina (gestorben im Jahre 65) war eine der Frauen des Kaisers Nero, und der gleichen *gens Poppaea* scheint die neugefundene Villa bei Oplontis gehört zu haben.

Das Tafelsilber, das wegen im Gange befindlicher Bauarbeiten (Erdbeben vom Jahre 62) sorgfältig in Kisten verpackt war, enthält mehrere alte Familienstücke. Dass es dem Hausherrn nicht an Bargeld mangelte, zeigen die mitgefundenen Goldmünzen und Schmuckstücke im Wert von 1432 Sesterzen. Der Reichtum der Familie war in Pompeji bekannt, denn kurze Zeit nach der Verschüttung versuchten mehrere Raubgräber, die vermuteten Schätze zu heben und brachen Löcher in die Mauern. Bei diesem Versuch sind sie jedoch umgekommen.

#### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,246-49

Euripides, *Troades*

Apollodor, *epitome* 5,17

Quintus Smyrnaeus 12,525-585

Hygin, *Fabeln* 108

#### Literatur

J.Davreux

La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments. Paris 1942, Nr.52.  
(Sorgfältige Sammlung der Zeugnisse)

A.Maiuri

La Casa del Menandro. Rom 1933, bes. S.44 ff.  
(Eine der wenigen befriedigenden Monographien über ein pompejanisches Gebäude.)

#### Didaktische Vorschläge

1. Die tragische Gestalt der Kassandra. Begriff der Hybris. Charakterisierung der Prophetin auf dem Wandbild. (Vgl. andere: Pythia in Delphi, alttestamentliche Propheten.)
2. Weshalb stellte man in einem römischen Haus einen griechischen Sagenzyklus dar? Grundsätzliches bei H.Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur Kunst der Griechen (1950) passim.  
Zum pompejanischen Haus: P.Mangold, Pompeji II, kommentierte Dia-Serie, Basel 1976.

3. Sinon vor König Priamus. Buchillustration Vatikan Foto: nach Sandoz Bulletin  
29/1973, S. 30

Material	Sehr fein bearbeitetes Pergament.
Masse	230 x 220 mm
Herstellungsort	Umstritten (Rom, Ravenna oder oströmisch)
Datierung	Ende 5./1.Viertel 6.Jh.
Aufbewahrungsort	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom. <i>Codex Vergilius Romanus</i> (Vat.lat.3867) fol.101 r, Miniatur XIV.

Die Szene spielt sich vor dem Stadttor ab. Der bärtige Priamus in Begleitung von drei trojanischen Kriegeren (phrygische Mütze, Mantel, Schild, Speer) steht in reicher Kleidung (Schnürstiefel, verzierte Tunika, Mantel, phrygische Mütze) vor dem nackten Sinon, dessen Hände auf den Rücken gefesselt sind (*manus...post terga revinctus*, 2,57). Er scheint das hölzerne Pferd am Zügel zu führen. Dieses ist als normales Pferd mit reichem Zaumzeug und sorgfältig geflochtener Mähne gezeigt. Hinter diesen beiden Gruppen zieht sich die geschwungene, zinnenbestückte Stadtmauer Trojas dahin, aus dessen Tor Priamus mit seinem Gefolge getreten ist. Sinon steht demütig gebückt vor dem König, der ihn, auf seinen Stab gestützt und die Rechte anklagend auf ihn richtend, verhört und seine Lügengeschichte nur allzu gern glaubt (2,77 ff.).

Auf der Stadtmauer steht ebenfalls mit Gefolge (vielleicht mit ihren Kindern) Königin Hecuba und schaut dem Tribunal zu. Sie trägt ein goldenes Band (Diadem?) im Haar.

Das Bild ist von einem goldenen und roten Rahmen umgeben. Die Farbpalette ist wie in der Sturm-Illustration bewusst begrenzt, aber sehr wirkungsvoll in ihren leuchtenden Kontrasten. Wie weit ausserhalb der klassischen Tradition unser Buchmaler steht, zeigt die ungelenke Darstellung des nackten Sinon. Das hölzerne Pferd ist durch nichts als Menschenwerk zu erkennen und gleicht bis in Einzelheiten den Pferden auf anderen Illustrationen des Vergilius Romanus (zum Beispiel Miniatur XV); so ist zum Beispiel das Pferdegeschirr in allen Einzelheiten - hier sinnlos - wiedergegeben. Mit Händen zu fassen wird die Unsicherheit aber, wenn es um die Perspektive geht: die Schwelle des Stadttors liegt direkt über dem unteren Bildrahmen, aber vor dem Stadttor ist die Gruppe um Priamus zu denken, die selber noch in die Tiefe gestaffelt ist. Auf der rechten Seite verschleiert der Maler den perspektivischen Zusammenhang, indem er den unteren Teil der Mauer blau einfärbt. Diese Beobachtungen machen deutlich, dass er für die verschiedenen Gruppen verschiedene Vorlagen benutzte, und von den Vorlagen auch die verschiedenen Perspektiven mit übernahm. Die Anwendung der Zentralperspektive in der Malerei ist eng mit der Bühnenmalerei verbunden: *scaenographia* (vgl. Dia-Reihe "Griechisches Theater" S.29 f.), und ist in der ersten Hälfte des 4.Jhs.v.Chr. in voller Blüte. Dieses Wissen ging aber verloren (die Architekturmalereien 2.Stils von Boscoreale, heute New York, Metr.Mus., verwenden Einzelperspektiven), bis die Renaissance von neuem die Zentralperspektive entdeckte.

Die zweifache Richtungsänderung der Stadtmauer teilt die Fläche senkrecht in drei Zonen: a) die Trojaner b) Sinon c) das Pferd. Ueberschneidungen werden wenn immer möglich vermieden, und wie in der Sturm-Illustration treffen wir das Stilmittel der Formenreihung (Gefolge von Priamus und Hecuba). Das mittelalterliche System von Raumschichten ist ansatzweise schon hier zu erkennen. Auch der Stil ist sehr weit von jeder klassizistischen Tradition entfernt, der Maler bedient

sich eines graphisch und farblich sehr wirksamen Flächenstils. Eine Mischung von Frontal- und Profilansicht wie bei Priamus ist eher ungewöhnlich, der Maler zieht klare Frontalansichten wegen der damit verbundenen Expressivität vor. An christlich-mittelalterlichem Detail ist schliesslich der Nimbus von Priamus und Hecuba zu erwähnen, wie er auch in anderen Miniaturen dieser Handschrift verwendet wird, um prominente Einzelpersonen aus der Gruppe herauszuheben.

#### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,57-198

#### Literatur

wie zu Nr.20, ausserdem:

- |                   |  |
|-------------------|--|
| M.Collinet-Guérin | Histoire du nimbe, 1961.<br>(Mir nicht zugänglich)                               |
| dies.             | Enciclopedia dell'Arte antica e orientale<br>Band 5 (1963) 493-497 s.v. 'nimbo'. |
| G.M.A.Richter     | Perspective in Greek and Roman Art, 1970, passim.                                |

#### Didaktische Vorschläge

1. Die Ungereimtheiten der Perspektiven herausfinden lassen; verschiedene Perspektiven können auf verschiedene Vorlagen des Illustrators deuten!
2. Der Unterschied zwischen griechischem Sagenbild, römischer (mythologischer) Wanddekoration und spätantiker Buchillustration.
3. Verschämte Darstellung des nackten Mannes; antik wäre das rechte Bein vorge-  
setzt! Einfluss des Christentums.  
Auch die Kleider sind nicht mehr römisch, sondern spätantik-byzantinisch.

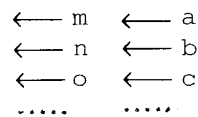


## Buch und Illustration in der Antike

Schriftlich fixierte sprachliche Äusserungen auf dauerhaftem Material gibt es seit dem Ende des 4.Jhs.v.Chr. in Mesopotamien (Uruk, Kiš) auf Tontafeln. Die ersten Schriften sind "Piktographien", Zeichenschriften, weshalb Illustrationen nicht benötigt wurden. Erst die Erfindung der Papyrusrolle durch die Ägypter im 3.Jh.v.Chr. machte die Schrift in weiteren Bereichen verwendbar und die Hieroglyphen selber entwicklungsfähig. Die erste erhaltene Illustration in einem Totenbuch besteht in kaum mehr als vergrösserten Hieroglyphen, die durch eine friesartige Anordnung am unteren Rand der Rolle hervorgehoben sind (frühes 2.Jh.v.Chr.). Die Hieroglyphen laufen in den älteren Beispielen in Kolonnen von oben nach unten, und die Kolonnen wurden von rechts nach links gelesen: ... c b a



Später schreibt man in linksläufigen Zeilen, die wiederum in Kolonnen von rechts nach links angeordnet sind:



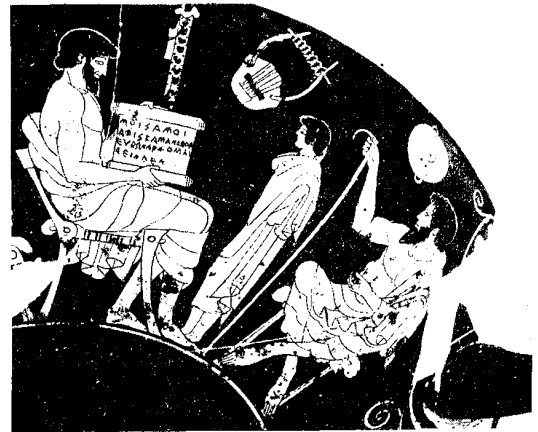
Die linke Seite der Kolumne war "offen", das heisst je nach Länge der Wörter unregelmässiger abgegrenzt als die "geschlossene" rechte Seite der Kolumne, weshalb ausser sogenannten "Vignetten", welche die ganze Breite der Kolumne einnehmen, zunehmend auf der linken Seite kleinere Illustrationen eingesetzt werden. Die meisten erhaltenen alt-ägyptischen Papyri haben einen sakralen Inhalt; die grosse Mehrheit des Volkes konnte sicher nicht lesen. Die Schreiber waren höchst angesehene Staatsbeamte, und die Herstellung und Ausfuhr des Papyrus waren königliches Monopol. Wahrscheinlich entwickelte sich schon bald eine Arbeitsteilung zwischen Schreiber und Illustrator, wie sie auch für die griechische und römische Zeit vorauszusetzen ist.

Die Griechen hatten wahrscheinlich um die Wende vom zweiten zum ersten Jahrtausend das phönizische Alphabet ihrer Sprache angepasst (Herodot 5,58; erste Zeugnisse in der zweiten Hälfte des 8.Jhs.); um die Mitte des 7.Jhs.v.Chr. wurden vom ägyptischen Pharao Psammetich I. (664-610) griechische Söldner ins Land gerufen, die sich in Naukratis im Nildelta niederliessen, einer griechischen Kolonie, die von Amasis (570-526) verschiedene Handelsprivilegien erhielt. Naukratis ist zweifellos eine wichtige Begegnungsstätte der Griechen mit der ägyptischen Kultur, insbesondere der Schreibkunst gewesen. Die Monumentalisierung der griechischen Plastik und die Uebernahme der Papyrusrolle sind nur zwei der wichtigsten Folgen. E.Bethe verbindet damit den Beginn der griechischen Literatur im eigentlichen Sinne, deren erstes festes Datum, die Sonnenfinsternis vom 8.4.648 v.Chr., der Dichter Archilochos (Diehl 74) liefert. Die Redaktion der homerischen Epen Ilias und Odyssee sowie des epischen Kyklos werden dadurch erst ermöglicht. In wissenschaftlichen griechischen Handschriften werden vielleicht schon im 6.Jh. einfache Skizzen den Text ergänzt haben, erhalten ist uns leider nichts. Mit der Gründung Alexandrias 332 v.Chr. durch Alexander den Grossen und der grossen Bedeutung, die die Bibliothek in dieser Stadt erlangte, ist auch der hellenistische Aufschwung der Papyrusrolle eng mit Ägypten verbunden. Zu Hunderttausenden (Gellius 7,17,3) waren in Alexandria die Buchrollen gestapelt, und die wissenschaftliche Arbeit an den Texten wird die Illustration sicher nicht ausgespart haben. Gerade im Hellenismus, dieser Zeit der hohen wissenschaftlichen Blüte, entstanden viele botanische, geographische, medizinische etc. Werke, die zum Verständnis Textabbildungen, mindestens Skizzen, verlangten, von denen uns aber

praktisch nichts erhalten ist. Vieles ist im Brand der alexandrinischen Bibliothek, der durch Caesar 47 v.Chr. verursacht wurde, für immer verloren gegangen. Pergamon, Pella und später Rom und Konstantinopel sind weitere Zentren, in denen systematisch Bücher gesammelt, abgeschrieben und bearbeitet wurden.

Der griechische oder römische Leser einer Papyrus-Rolle (gr. βύβλος oder βιβλίον, lat. *liber* oder *volumen*) sass normalerweise auf einem Stuhl, hielt in der rechten Hand den ungelesenen Teil der Rolle, während die Linke das schon Gelesene wieder aufrollte (gr. ἀνελίσσειν, lat. *re-* oder *evolvere*).

Schulszene mit Buchrolle auf einer Schale des Duris, Berlin-Charlottenburg F 2285. Nach U.Gehrig u.a., Führer durch die Antikenabteilung der Staatl. Museen in Berlin (1968) Tafel 78 (Ausschnitt).



War die Rolle zu Ende, ist das *liber explicitus usque ad sua cornua* (Martial 11, 108), musste sie zurückgerollt werden, was mittels des ὀμφαλός oder *umbilicus*, eines Stäbchens am Ende der Rolle geschah. Das Buch wurde sodann zum Schutz oft in eine Hülle oder einen Ledereinband, bei den Römern meist von roter Farbe, gesteckt (Ovid, *Tristien* 1,15 u.a.m.). Daran befestigt war der σίλλυβος (lat. *titulus* oder *index*), offenbar wie die Hülle aus Pergament, auf dem Buchtitel und Autor angegeben waren. Wenn die Rollen zum Beispiel für auf Reisen geschützt werden mussten, steckte man sie in eine *capsa* (oder *scrinium*), eine zylindrische Bücherschachtel (wie auf Dia 17). In der *bibliotheca* (gr. βιβλιοθήκη) waren die Bücher in *armaria* (Regale, Schränke) verstaut. In der Villa dei Papiri in Herculaneum hat man im 18.Jh. die verkohlten Reste der Hausbibliothek in Wandregalen und einem freistehenden Gestell gefunden. Der Besitzer dieser Bibliothek war vielleicht L.Calpurnius Piso Cesoninus, der Schwiegervater Caesars, gewesen.

Ueber die Herstellung des Papyrus (lat. *charta*) berichtet Plinius *nat.hist.* 13, 23-26. Die Einzeltätigkeiten in einer alexandrinischen "Papierfabrik" bestanden im Zerlegen des Markes der Papyruspflanze (*Cyperus Papyrus*) in Streifen, dem Zusammenkleben der Streifen, die im gleichen Arbeitsgang in zwei Schichten quer zueinander verleimt wurden, dem Pressen und Trocknen des Blattes (*schida*) und dem Aneinanderleimen der einzelnen *schidae* zur Rolle. Plinius gibt uns daneben auch Informationen über die verschiedenen Papiersorten (*nat.hist.* 13,78-80) sowie über die Geschichte des Buches, letztere allerdings ziemlich unzuverlässig.

An anderer Stelle (*nat.hist.* 35,68) erfahren wir von Plinius, dass der griechische Maler Parrhasios (Ende 5.Jh.v.Chr.) Skizzen auf *membranae* (Häute) angefertigt habe. Obwohl dazu ein Fragezeichen zu setzen ist, steht fest, dass die Verwendung von gegerbten Tierhäuten (δερμάτια) als Schreibmaterial sehr weit zurückgeht. Der Verwendungszweck ist zuerst eingeschränkt auf Notizen, die bei Bedarf wieder ausgewischt wurden, zum Beispiel in der Buchhaltung (Scaevola, *Digesten* 32,102), für

dichterische Entwürfe (Catull 12,5), Schulaufgaben etc. Während mehreren Jahrhunderten benützte man nebeneinander die Papyrus-Rolle und das Pergament-Notizbuch. Bei Martial erscheint der Pergament-Codex, das heisst das Blätterbuch, schon als literarischer Textträger (2,1; 14,184 u.a.m.). Wegen seiner Handlichkeit und dem relativ geringen Gewicht scheint man sich seiner für die Reiselektüre, und zunehmend auch für typische Nachschlagewerke, Klassikerausgaben etc., und unter den Christen für die biblischen Schriften bedient zu haben.

Bei C.H.Roberts a.O. 184 ist die statistische Häufigkeit von Papyrus und Pergament vom 2. bis 4.Jh. zusammengestellt:

2.Jh.	2,31%	Pergamentcodices
3.Jh.	16,8 %	Pergamentcodices
3.Jh.	73,95%	Pergamentcodices

Dabei ist zu beachten, dass insgesamt nur ca. 2500 griechische und römische Papyrus-Rollen erhalten sind, und dass die unterschiedliche Haltbarkeit der beiden Materialien das Bild verfälscht.

Im 4./5.Jh. hat sich der Pergamentcodex endgültig durchgesetzt. Er ist für aufwendige Illustrationen besser geeignet, weil seine Oberfläche gleichmässiger (nicht faserig) ist, dazu kommen die grössere Haltbarkeit und die ca. sechsmal grössere Kapazität. Der Import von Papyrus aus Aegypten war wegen der dauernden kriegerischen Unruhen zunehmend schwieriger geworden, die Herstellung von Pergament bot hingegen keine grossen Schwierigkeiten.

Sehr viele erhaltene Illustrationen in *codices* gehen auf Vorbilder in Rollen zurück. Abgesehen von stilistischen Anhaltspunkten (allgemein klassizistischere Grundhaltung) ist oft die Skizzenhaftigkeit, die fehlende Einrahmung und ein schmales Format (entsprechend der schmalen Kolumne der Rolle) ein Indiz für die Herkunft aus Papyrus-Rollen.

Vereinzelte erhaltene Papyrus-Rollen zeigen, dass die Illustrationen möglichst eng beim Text standen, auf den sie sich bezogen. Der Schreiber hatte den nötigen Raum in der Kolumne (ganzspaltig oder nur zum Teil) freigelassen, und der Zeichner setzte die einfache Zeichnung nach seiner Vorlage dort ein, zumeist ohne Grundlinie oder Hintergrund.

Trotz mehrmaligem Abschreiben in den römischen und später klösterlichen Skriptorien haben sich Text und Illustrationen erstaunlich genau überliefert. So wurde die beste Abschrift der Terenz-Komödien (Vatikan Cod.lat. 3868) zwischen 822 und 826 im Kloster Corvey (Sachsen) kopiert. Die szenischen Skizzen folgen bis in Einzelheiten der verlorenen Vorlage und sind nach K.Weitzmann (a.O.73) ein typisches Beispiel des "Papyrus-Stils". Es erstaunt vor allem, dass die *scaenae frons*, der Bühnenhintergrund, nie dargestellt ist.



Textillustrationen zu den Adelphoe des Terenz. Cod. lat. 3868, 60v- 61r (Vatikan). Nach K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 2. Auflage Princeton University Press, Princeton N.J. 1970, Abbildung 59.

Ein anderes erstaunliches Beispiel zeigt Ch. Singer auf (im *Journal of Hellenic Studies* 47/1927, 1-52, Abbildung 3; 34-38): In illustrierten Herbarien bleibt der Bildtypus zum Beispiel der Alraune (*Mandragora officinarum*) trotz Uebersetzung des Textes vom Griechischen ins Lateinische, trotz veränderten Autorennamen, sogar trotz dem Uebergang zum Buchdruck vom 1. Jh. v. Chr. bis zum Ende des 15. Jhs. der gleiche! Bis zum Ende des Mittelalters verliess man sich also auf die Kenntnisse und Fertigkeiten eines gewissen Krateuas (um 100 v. Chr. Botaniker am Hofe von Mithridates IV.), der nach Plinius, *nat. hist.* 25,8 seine Zeichnungen selber angefertigt haben soll.

Spätantike literarische Prachthandschriften wie der *Vergilius Vaticanus* und der *Vergilius Romanus* wurden sicher nur auf Bestellung abgeschrieben. Sie verwendeten zweifellos auch ältere Vorbilder für die Illustrationen, wandelten sie jedoch den veränderten Bedürfnissen entsprechend ab. Die ganzseitigen Kompositionen wurden oft nach verschiedenen Vorbildern zusammengestückt, prächtig koloriert, mit einem Rahmen versehen und an prominenter Stelle (im *Vergilius Romanus* am Anfang des Gesanges respektiv Gedichtes; zwei Bilder auf einer Doppelseite gegenübergestellt) in den Text gesetzt. Der Maler bemühte sich um einen landschaftlichen Hintergrund und vielfigurige Kompositionen, aber oft scheinen die Einzelvorlagen noch durch. Gegenüber der klassischen Tradition treten immer mehr mittelalterliche Auffassungen in den Vordergrund: Zweidimensionalität, Symmetrie, Frontalität usw.

## Antike Quellen

Im Text, und besonders bei Th. Birt a. O.

Literatur

- Th.Birt                    Das antike Buchwesen. Berlin 1882.  
                               (Wertvoll wegen Birts Uebersicht über die antiken Quellen)
- C.H.Roberts              The Codex  
                               in: Proceedings of the British Academy 40/1954, S.169-204.  
                               (Zum Aufkommen des Pergaments)
- H.R.Immerwahr          Book Rolls on Attic Vases. Storia e Letteratura 93.  
                               Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honour of  
                               Berthold Loris Ullmann. Rom 1964, S.17 ff.
- K.Weitzmann             Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and  
                               Method of Text Illustration.  
                               2.ergänzte Auflage Princeton 1970.  
                               (Standardwerk)
- Folgende Artikel in der Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale:
- |               |                 |
|---------------|-----------------|
| codice        | (II    734 ff.) |
| illustrazione | (IV    111 ff.) |
| papiro        | ( V    943 ff.) |
| rotulo        | (VI   1031 f.)  |
- C.Wenzel                Kleine Schriften zum antiken Buch- und Bibliothekwesens,1974.  
                               (Mir nicht zugänglich)

#### 4. Raub des Palladiums. Wandbild aus Pompeji

Ausschnitt	Oben und rechts fehlen auf dem Dia einige Zentimeter des Wandbildes.
Herkunft	Pompeji I 2,6; gefunden 1871.
Aufbewahrungsort	Neapel, Museo Nazionale Inv. 109 751.
Beschriften	ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΔΙΟΜΗΔΗΣ ΕΛΕΝΗ ΑΙΘΡΑ ΥΠΕΡΕ[ΤΗΣ
Erhaltung	Mehrere Risse und moderne Ausflickungen. Die Farben sind verblasst.
Datierung	3.Stil, kurz vor Christi Geburt.

Die Geschichte vom Raub des *palladium* wurde in der "Kleinen Ilias" und der "Iliupersis" erzählt. In der zweiten Version erbeuteten die kühnen Eindringlinge nur eine Kopie der Kultstatue; spätere römische Quellen berichten, dass Aeneas das *palladium* nach Rom gebracht habe. In der Tat wurde im Vesta-Tempel auf dem Forum Romanum unter den Staatsheiligthümern (*sacra principia populi Romani*) auch das *palladium* aufbewahrt als eine der Garantien (Unterpfänder) für die *aeternitas* Roms (vgl. die Dia-Reihe "Forum Romanum" S.37-41). Bei Vergil (*Aeneis* 2,162-170) hören wir die Geschichte aus dem Munde Sinons parteilich verfälscht.

Auf dem Wandbild 3.Stils sehen wir links eine Gruppe von Personen, die durch jetzt verblichene Beischriften bezeichnet waren: Rechts, am Pilos kenntlich, Odysseus mit der verhältnismässig kleinen geraubten Athenastatue im bekannten Typus im Arm. Links von ihm stehen Diomedes, ein Löwenfell über dem Kopf, und Aithra, die Helferin Helenas. Dank den verräterischen Helfersdiensten der beiden Frauen war der kühne Anschlag der Griechen erst möglich geworden. Helena weist die griechischen Helden auf die zweite Personengruppe hin, die rechts auf einer Art Estrade steht: Eine heftig bewegte, offenbar klagende Frau streckt den Arm gegen den Himmel, während der Diener (Beischrift: ΥΠΕΡΕ[ΤΗΣ) sie zurückzuhalten sucht. Es handelt sich vielleicht um Cassandra, die den Untergang Trojas voraussieht, der ja durch einen Orakelspruch mit dieser Kultstatue verknüpft war.

Möglich wäre auch eine Deutung auf die namenlose Priesterin der Athena, die den Verlust des *palladium* bemerkt und vom bestochenen Tempeldiener daran gehindert wird, Alarm zu schlagen. Die Geste des Odysseus (er führt den rechten Zeigefinger an seinen Mund) lässt sich vielleicht darauf beziehen.

Die wie auf einer Bühne verbundenen Personengruppen werden von einer eindrucksvollen Kulisse umgeben: Im Hintergrund, durch eine Reihe dunkler Zypressen abgehoben, eine mit Girlanden geschmückte Tempelfront, deren Säulenabstände merkwürdigerweise unregelmässig sind. Rechts davon, etwas weiter vorn, erhebt sich auf einer zweistufigen Basis ein hoher Altar, auf dem ein heiliger Lorbeerbaum wächst und ein grosser bronzener Dreifuss steht (ganz oben rechts); der Altar gehört also Apollon. Schliesslich ist links im Vordergrund eine grosse Säule sichtbar, die wohl ein Weihgeschenk trug.

Im Gegensatz zu den Tafelbildern in der Casa del Menandro (vgl. Dia 2 und 10), die von vespasianischer Härte sind, verfliessen hier die Konturen im Atmosphärischen, erinnern die im Raum gestaffelten Architekturen noch an den 2.Stil. Allgemein ist die klassizistische Grundhaltung der augusteischen Zeit in der Gestaltung des Bildes zu spüren.

### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,162-170

Dionysios v.Halikarnass 1,69,3 (Griechen rauben Kopie des Palladions)

Apollodor, *epitome* 5,10-13

Proklos, *Chrestomathie* 228 f. Severyns (= *Epicorum Graecorum Fragmenta* 37 ed.Kinkel)

### Literatur

A.Sogliano                      Erstpublikation im Giornale degli scavi di Pompei,  
N.S.II/1871, S.377-83.

J.Davreux                      La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes  
et les monuments. Paris 1942, Nr.50 Abbildung 28.

### Didaktische Vorschläge

1. Verschiedene Sagenversionen des Palladiumraubs vorführen (vgl. S.44): Raub des Odysseus, des Diomedes; Raub einer Kopie; Entführung durch Aeneas nach Rom (dort Staatsheiligtum). Mythologische Hermeneutik: Die Antriebe der einzelnen Autoren durchleuchten.
2. Kurze Einführung in die vier pompejanischen Malstile nach K.Schefold, *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte* 1952; französische Uebersetzung: *La peinture pompéienne*, Coll.Latomus 108, 1972. Nützlich die Zusammenfassung bei Th.Kraus/L.v.Matt, *Pompeji und Herculaneum*, 1973 (über Dekorationssysteme S.203-209).

## 5. Laokoongruppe im Vatikan

Höhe (in jetzigem Zustand) 1,84 m

Material	Weisser und grauer Marmor (griechisch? lunensisch?). Aus 8 Teilen zusammengesetzt.
Erhaltungszustand	Fehlend: rechte Hand Laokoons mit Teil des Schlangenkörpers; rechter Arm des jüngeren Sohnes; rechte Hand des älteren Sohnes; mehrere Teile der Schlangen; Lorbeerkranz Laokoons und kleinere Bruchstücke.
Fundumstände	Gefunden am 14. Januar 1506 auf dem Esquilin, in den sogenannten Sette Sale (wahrscheinlich zu den Trajansthermen gehörig, die über die <i>Domus Aurea</i> Neros und das Haus des Titus gebaut worden waren). Rechter Arm Laokoons 1905 wiederentdeckt.
Aufbewahrungsort	Rom, Vatikanische Museen, Inv. 1059, 1064, 1067. Seit der Auffindung identifiziert mit dem von Plinius, <i>nat. hist.</i> 36, 37 erwähnten Werk der rhodischen Künstler Hagesandros, Athenodoros und Polydoros.
Datierung	Wahrscheinlich neronisch (andere Vorschläge: um 200 v. Chr.; kaiserzeitlich nach hochhellenistischem Vorbild; 150 v. Chr.; 1 Jh. v. Chr.)

Laokoon, ein bärtiger Mann in der Blüte seiner Jahre, und seine beiden Söhne werden über einem Altar von zwei riesigen Schlangen in tödlicher Umklammerung verbunden. Der jüngere Sohn links hat den tödlichen Biss bereits erhalten und erlahmt in seinem verzweiferten Kampf. Der Vater wehrt sich mit einem letzten gewaltigen Aufbäumen gegen einen Biss der zweiten Schlange in seine Hüfte (nach einer anderen Rekonstruktion ins Gesicht). Der ältere Sohn steht nicht wie die anderen auf, sondern neben der Altarbasis und scheint weniger verstrickt zu sein. Während den anderen die Kleider vom Körper geglitten sind, liegt sein Gewand noch über der Schulter. (Der herabhängende Kleiderbausch dient als Statuenstütze.) Die Blicke der Söhne treffen sich auf dem schmerzverzerrten Gesicht des Vaters.

Die Körper der drei Opfer sind fein differenziert: Der Vater ist kräftig und muskulös, jeder einzelne Muskel ist durch die Anspannung herausmodelliert. Der Sohn links hat einen weichen Jünglingskörper mit fliessenden Konturen, die Kraft ist durch den nahenden Tod gebrochen. Der ältere Sohn rechts, auf der Schwelle zum Mannesalter, ist weniger angestrengt tordiert, die Einzelteile des Körpers sind glatter, weicher, ohne das Pathos der beiden anderen Figuren.

Die Komposition wird bestimmt durch die schrägen Parallelen der Schlangenleiber und die pyramidale Umrissform der Gruppe, betont durch den Altar und die fallenden Gewandfalten sowie durch die Blickrichtungen der beiden Söhne, die sich im optischen Mittelpunkt, dem Gesicht des Vaters, treffen. Der scharf abgewinkelte rechte Arm Laokoons schliesst die Dreiecksform wirkungsvoll ab; nach R. Hampses Rekonstruktion wäre darüber noch der eine Schlangenkopf zu ergänzen. Der Oberkörper des älteren Sohnes weicht nach rechts aus (der andere scheint beim Vater vergebliche Zuflucht zu suchen), wodurch der vorherrschende Zug nach links oben wirkungsvoll kontrastiert und unterstrichen wird.

Die Gruppe ist trotz lebendiger plastischer Wirkung für einen architektonischen Rahmen geschaffen worden, das heisst für eine einzige Schauseite berechnet. Dem trägt die jetzige Aufstellung in der von Giuliano da San Gallo konzipierten Nische des Belvedere im Vatikan Rechnung.



Ergänzungen: Die rechten Arme der Söhne können nicht sicher ergänzt werden, wogegen der rechte Arm Laokoons erst 1905 wiedergefunden wurde und 1960 die von Michelangelos Mitarbeitern angefügten Teile ersetzte. Im Haar trug Laokoon einen Lorbeerkranz aus Metall, die Befestigungslöcher sind sichtbar.

Man muss sich die Gruppe bemalt vorstellen, die Schlangen geschuppt; ockergelbe Farbspuren konnten auf den Menschenkörpern, rote in den Haaren noch festgestellt werden.

Die Umklammerung des älteren Sohnes scheint nicht tödlich zu sein, er ist auch etwas abgerückt von Vater und Bruder, die beide offensichtlich dem Tode geweiht sind. Proklos, *Chrestomathie* 248 f. (Severyns) fasst die *Iliupersis* des Arktinos von Milet so zusammen, dass nur einer der beiden Söhne den Tod erlitt. Verschiedene Indizien weisen darauf hin, dass Neros verlorenes Epos *Troica* (erwähnt bei Juvenal 8,221; Cassius Dio 62,29; Servius zu Vergil *Aeneis* 5,370) der Version des Arktinos und nicht der Vergils folgte. Zusammen mit den auffälligen Tatsachen, dass auch die Laokoongruppe nicht Vergil, sondern jenem anderen Sagenstrang verpflichtet ist, dass zudem die Gruppe auf dem Gelände von Neros *Domus Aurea* gefunden wurde, und dass schliesslich die drei bei Plinius (*nat.hist.* 36,37) erwähnten Künstlernamen an einer Statuengruppe in Sperlonga gefunden wurden, die im 1.Jh.n.Chr. dort aufgestellt wurde, wird die Wahrscheinlichkeit fast zur Sicherheit, dass die Laokoongruppe tatsächlich im 1.Jh.n.Chr. geschaffen wurde, und dass sie vielleicht ein Auftragswerk Neros für seine *Domus Aurea* war und Bezug nahm auf seine *Troica*. (Vgl. A.Geyer a.O.)

#### Zur Wirkungsgeschichte

Seit ihrer Entdeckung auf dem Areal der *Domus Aurea* bei den "Sette Sale" (wahrscheinlich ein Wasserreservoir der Trajansthermen) war die künstlerische Bedeutung der Gruppe erkannt worden, und nach dem Kauf durch Papst Julius II. wurde sie in einem Triumphzug in den Vatikan gebracht, wo sie, ausser während eines 18 Jahre langen Exils in Paris (von Napoleon I. verschleppt), bis heute blieb. Vater und Sohn San Gallo sind die wichtigsten Zeugen für die Wiederauffindung. Michelangelo hat selber aktiv an den Ergänzungen mitgearbeitet, natürlich in jener Zeit nicht nach modernen Restaurationsgrundsätzen. Eine Aufzählung der Literatur über die Laokoongruppe ist aussichtslos, erwähnt seien nur Winckelmann, Lessing, Goethe und Lord Byron.

Schon sehr bald nach der Entdeckung entstanden Stiche der Gruppe, zum Beispiel von Marco Dente (gestorben 1527; vgl. Abb. im Anhang), Jean de Gourmont (1506-1551) u.a.m., die das Motiv in ganz Europa bekannt machten. Die Wirkung war enorm. Tizian schuf seinen Christus auf dem Altar von SS.Nazaro e Celso in Brescia nach dem Laokoon, rückte allerdings später von seiner vorbehaltlosen Bewunderung ab. Von ihm stammt eine Karikatur, der "Affenlaokoon" (Abb. im Anhang). Weitere wichtige Künstler, die sich von der Gruppe beeinflussen liessen, sind El Greco (Dia 7), P.P.Rubens und William Blake. G.E.Lessing druckt in seinem "Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1766) ein mittellateinisches Gedicht des Kardinals Iacobus Sadoletus (1477-1547) ab, das sich eventuell auch für die Schullektüre eignen könnte (*De Laocoontis Statua*).

#### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,199-233  
 Plinius, *nat.hist.* 36,37  
 Hygin, *Fabeln* 1,135

Literatur

- A.von Salis                      Antike und Renaissance. 1947, S.135-153.  
(Zu den Fundumständen und über die Wirkung auf die Kunst des Cinquecento, v.a. auf Michelangelo)
- F.Magi                              Il ripristino del Laoconte.  
in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia,  
Serie III. Memorie 9,1960, S.5-115.  
(Reich illustrierte Dokumentation der Restaurierungsarbeiten.  
Magi hält die Gruppe für ein hellenistisches Original, ent-  
standen um 200 v.Chr.)
- W.Helbig                            Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alter-  
tümer in Rom. 4.Aufl.1963, Band I Nr.219 (W.Fuchs).
- H.Sichterinn                      Der wiederhergestellte Laokoon.  
in: Gymnasium 70,1963, S.193-211.  
(Zustimmende Diskussion der Ergebnisse Magis)
- ders.                                Laokoon. Werkmonographien zur bildenden Kunst.  
Reclam Universalbibliothek Nr.101 (1964).
- M.Bieber                            Laocoon. The Influence of the Group Since Its Rediscovery.  
2.Aufl.1967.  
(Wirkungsgeschichte)
- H.Althaus                          Laokoon. Stoff und Form (1968).  
(Die Laokoongruppe bei Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe;  
kennt die neuere archäologische Literatur zu wenig, deshalb  
in diesem Bereich problematisch.)
- M. und R.Hertl                    Laokoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende.1968.  
(Gute Abbildungen auch von modernen Kunstwerken)
- P.H.von Blanckenhagen        Laokoon, Sperlonga und Vergil.  
in: Archäologischer Anzeiger 1969, S.256-275.  
(Glaubt an Zufügung des älteren Sohnes an griechisches Vor-  
bild in der römischen Kaiserzeit; nimmt dafür die Wirkung  
Vergils in Anspruch.)
- R.Hampe                            Sperlonga und Vergil, 1972.  
(Verbindung zu den Sperlonga-Skulpturen)
- A.Geyer                            Nero und Laokoon.  
in: Archäologischer Anzeiger 1975, S.265-275.  
(Verbindet die Gruppe mit einem Epos des Nero, *Troica*)

Didaktische Vorschläge

1. Prüfen am Text (*Aeneis* 2,40-56; 199-231), was an der Gruppe verifizierbar ist (Altar, 2 Söhne, 2 Schlangen etc.).
2. Zur Diskussion stellen, ob diese Statuengruppe vom Vergiltext abhängig ist. Abweichungen feststellen. Andere literarische Versionen vorführen. Die 7 da-  
nebenstellen.
3. Warum hatte die Laokoongruppe einen so grossen Erfolg in Renaissance und Barock? Warum ist die Datierung so umstritten wie die kaum eines anderen Kunstwerkes? Das Problem der Uebersetzungen, "Restaurationen" usw. (vgl. Magi, Blanckenhagen).
4. Kopf Laokoons: *exemplum doloris*, in der Folgezeit oft für den Kopf des lei-  
denden Christus nachempfunden. (Von den Schülern herausfinden lassen.)

6. Apollon und Laokoon.      Glockenkratér Basel

Foto: J.Zbinden

Höhe des Kratérs	41,3 cm
Vasenform	Rotfiguriger Glockenkratér
Kunstlandschaft	Lukanien (Unteritalien)
Datierung, Zuweisung	Um 430 v.Chr. (frühlukanisch). Pisticii-Maler.
Aufbewahrungsort	Basel, Antikenmuseum, Slg. Ludwig 70.

Die Deutung geht aus von einer nackten männlichen Statue auf einer zweistufigen Basis. Nach den Attributen (Lorbeer, Bogen) muss es sich um Apollon handeln. Die strenge Haltung soll an archaische Bildwerke erinnern, und die etwas "unterlebensgrosse" Statue von der lebendigen Erscheinung desselben Gottes ganz rechts abheben. Auch dort erlauben die Attribute keinen Zweifel an der Identität. Beide stützen sich auf ein Lorbeerstämmchen. Um die Statue winden sich zwei Schlangen mit Bärten, die sich offenbar vorher an dem verstümmelten Jüngling göttlich getan haben, von dem einzelne Körperteile (Rumpf mit Kopf, ein Bein, ein Arm mit Hand u.a.m.) an der Statuenbasis lehnen. Die Augen dieses Opfers sind im Tode geschlossen. Wahrscheinlich gegen die beiden Schlangen und nicht Apollon richtet sich der Angriff der Frau mit der Axt. Hinter ihr folgt ein bärtiger Mann, einen Arm in den Mantel gewickelt, die andere Hand in einem Schmerzgestus auf den Kopf gelegt. Dieser Szene wohnt Apollon rechts als Zuschauer bei.

Unten begrenzt ein Mäanderband die Bildzone, oben ein umlaufender, gegenständiger Oelzweig.

Schon längst wurde vermutet, dass ein schon früher bekanntes, ähnliches Vasenbild durch die Sophokles-Tragödie *Laokoon* angeregt worden sei. Von diesem Stück kennt man allerdings nur wenige Fragmente (*Tragicorum Graecorum Fragmenta* 4,330 ff. F 369-377). Schon in der *Iliupersis* des Arktinos (bei Proklos, Chrestomathie 248 f., Severyus) und vielleicht auch bei Sophokles war die Schlangenepisode offenbar als Zeichen oder Warnung für die Trojaner gedacht, das von Anchises verstanden wurde und zum Abzug des Aeneas aus Troja führte. Bei Vergil wird Aeneas von Helektor im Traum gewarnt.

Sehr schwierig ist die Deutung der beiden Mittelfiguren der Vasendarstellung. Es könnte sein, dass mit der bärtigen Gestalt Laokoon gemeint ist, der selber (nach Arktinos und wahrscheinlich Sophokles) von den Schlangen nicht behelligt wurde. Ueberhaupt scheinen seine Verfehlungen in anderen Sagenversionen sekundär erfunden zu sein, um die grausige Strafe zu erklären. Es fällt jedenfalls auf, dass der Bärtige nicht als Priester gekennzeichnet ist.

Als andere Möglichkeit zieht M.Schmidt (a.O.), weil die passive Betrachterrolle so betont sei, auch einen Angehörigen der Aeneas-Familie in Erwägung; als Zeuge des Geschehens wäre er mit der Abfahrt des Aeneas zu verknüpfen.

Wer jedoch in der jungen Frau zu sehen ist, können wir nicht sagen. Vermutungsweise kann man sie als die Mutter des getöteten Jünglings bezeichnen; wahrscheinlich entlehnt sie der Vasenmaler ebenfalls dem Sophokles-Drama.

Der Pisticii-Maler gehört zur ersten Generation der einheimischen rotfigurigen Vasenmaler in Unteritalien. Es scheint, dass die athenische Koloniegründung Thurioi von 444/43 v.Chr. der unteritalischen Vasenmalerei einen entscheidenden Impuls vermittelt hat. Im späteren 4.Jh.v.Chr. werden diese unteritalischen Werkstätten sogar die attischen an Erfolg übertreffen.

Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,199-233 (andere Version)  
*Tragicorum Graecorum Fragmenta* 4,330 ff. F 369-377 (Sophokles)  
 Proklos, *Chrestomathie* 248 f. (Severyns)  
 Apollodor, *epitome* 5,18

Literatur

- |                |   |
|----------------|---|
| C. Robert      | Bild und Lied. 1881. S.192-212.<br>(Altmeisterliches des archäologischen Hermeneutikers)  |
| K. Schauenburg | Zu Götterstatuen auf unteritalischen Vasen.<br>in: <i>Archäologischer Anzeiger</i> 1977, S.285-297, bes.293 ff.   |
| M. Schmidt     | in: <i>Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I.: Frühe Tonsarkophage und Vasen. Veröffentlichungen des Antikenmuseums Basel Bd. 4/1. 1979. Nr.70 S.182-185; 239-248.</i><br>(Publikation und Exkurs zum Sagenthema) |

Didaktische Vorschläge

1. Die Schüler mit ihren Kenntnissen die Personen bestimmen lassen.  
 Akzente: Apollon als Statue und als lebendige Erscheinung; Schlangen umwinden die Statue nicht in feindlicher Absicht wie in der Laokoongruppe (Dia 5).  
 Mögliche Deutung für mittlere Personen.
2. Die verschiedenen Sagenversionen gegeneinander abheben. Vergils Verwendung des Laokoonmotivs: es treibt die Handlung weiter (2,228 ff.).
3. Tragödienszenen auf Vasen: vgl. A.D. Trendall/T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971 (wo allerdings der *Laokoon* des Sophokles nicht vorkommt).

7. El Greco: Laokoon. Washington

Masse	1,42 x 1,93 m
Material	Öl auf Leinwand
Maler	El Greco (Domenico Theotocopuli, 1541-1614). Gemalt zwischen 1608 und 1614.
Aufbewahrungsort	Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

El Greco hat aus dem gegebenen Thema etwas völlig Neues gemacht. Das Drama spielt sich in einer felsigen Gegend ab, in der Ferne gegenüber ist die Stadt Troja (= Toledo, Wohnort des Malers) sichtbar. Der eine Sohn liegt leblos am Boden, der bärtige Laokoon kämpft vergeblich gegen die zubeissende Schlange, die ihn zu Fall gebracht hat, während der zweite Sohn links stehend den zweiten Schlangenleib abzuwehren sucht. Alle drei sind nackt, und die zwei noch lebenden angespannt bewegt. Rechts stehen drei göttlich nackte Gestalten als Zuschauer, die am Geschehen nicht unmittelbar beteiligt sind, es aber offenbar kommentieren; ihre Benennung ist schwierig. Die Stadt, obwohl befestigt, liegt mit ihren Kirchen, Türmen und Wohnhäusern friedlich unter einem gewitterhaft beleuchteten Himmel. Ein Pferd im Mittelgrund ist durch ein intensives Gelb herausgehoben, könnte aber trotzdem für ein beliebiges herrenloses Pferd gehalten werden, welches auf das Stadttor zuträbt, wenn nicht der Zusammenhang auf das Danaergeschenk deutete.

El Greco hat neben Porträts und einigen Genrebildern fast ausschliesslich biblische Szenen gemalt, was für seine Zeit (Gegenreformation) und seine Wahlheimat (Spanien) nicht erstaunt. Nach einem Werkverzeichnis des Sohnes hat El Greco dreimal einen Laokoon gemalt, alles Spätwerke. Die antike Statuengruppe (Dia 5) hat er wohl von seinem Romaufenthalt (um 1570/71) oder durch zeitgenössische Stiche gekannt. Anklänge daran sind jedoch keine festzustellen, und auch wegen der isolierten Stellung im Gesamtwerk ist dieses "Sagenbild" wohl allegorisch zu verstehen (vergleichbar ist die Vergil-Rezeption im Mittelalter!). J. Gudiol deutet das Bild auf "die Verwüstungen (?) der Leidenschaften und des Bösen"; das Pferd im Mittelgrund bekäme dann einen fast teleologischen Nebensinn, es wäre ein Instrument des Göttlichen, was zu seiner farblichen Kontrastierung nicht schlecht passt. Nach Entfernung der späteren Übermalung sind rechts zwei weibliche und eine männliche Gestalt zu erkennen, die aber gesichtslos sind; wahrscheinlich ist das Gemälde vom Meister nicht vollendet worden. M. Bieber deutet auf Apollon und Artemis.

Der Laokoon ist ein herausstechendes Beispiel für Grecos Alterstil. Die Figuren sind fast wächsern, ihre Umrisse vom dunklen Hintergrund nicht überall klar abgehoben, die Konturen verwischen sich an mehreren Stellen. Ausschliesslich mit Licht und Schatten wird Plastizität geschaffen; deshalb wird das Bild durch eine unruhig flackernde Dynamik bewegt. Da auch die Komposition einem durchgehenden Rhythmus gehorcht, überwiegt trotz des tragischen Sagenthemas ein tänzerisches, choreographisches Element. Die perspektivischen Verzerrungen wie auch die eigentümliche Farbgebung schaffen eine Verfremdung, die El Greco fast zu einem Vorläufer des Expressionismus macht.

Literatur

- H. Soehner                      Greco in Spanien.  
 Teil I in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte Folge, 8/1957, S.123-194.  
 Teil II und III: ebendort 9-10/1958-59, S.147-242.  
 Teil IV: ebendort 11/1960, S.173-217.  
 (Mir nicht zugänglich)

- J.Gudiol El Greco. Genf 1973, bes. S.268 ff.  
(Grossformatige Monographie, grosszügig illustriert)
- M.Bieber Laocoon. The Influence of the Group Since Its Rediscovery.  
2.Auflage Detroit 1967, S.18-19.  
(Die Wirkungsgeschichte äusserst komprimiert)
- H.Hunger Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,  
7.unveränderte Auflage 1975, S.230-231.  
(Zum Nachleben des Laokoon-Motivs)

#### Didaktische Vorschläge

1. El Greco ist ein gebürtiger Kreter. Alle (ungriechisch-) unklassischen Züge dieses Bildes suchen lassen, angefangen mit den zeitgenössischen Einzelheiten der Stadtansicht. Funktion des Himmels; Einbettung der Szene in die Landschaft; Vordergrund - Mittelgrund - Hintergrund; Verfliessen der Konturen; Farbwert; das Allegorische etc.
2. Die drei geheimnisvollen Gestalten: Deutung versuchen.  
Assoziationen: Weiblicher Dreiverein in der Antike (Grazien, Parzen etc.); Nacktheit = aus der Alltäglichkeit herausgehoben; was tun die drei Gestalten?

# 8. Die Eroberung Trojas.      Buchillustration Vatikan

Foto: Archäologisches Seminar Bern

Breite der Illustration	ca. 16 cm
Material	Pergament
Erhaltung	Rechte obere Ecke zerstört. Ueberall Kratzer, Verreibungen und andere Gebrauchsspuren.
Schrift	<i>Capitalis rustica</i>
Herstellungsort	Unbekannt; jedenfalls weströmisch.
Aufbewahrungsort	Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana. <i>Codex Vergilius Vaticanus lat. 3225, pictura 14.</i>
Stil	Einzelne <i>picturae</i> des <i>cod. Vat. lat. 3225</i> weisen eine enge Verwandtschaft mit den Mosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom auf.
Datierung	Frühes 5. Jh. n. Chr.; nach der Regierungszeit des Honorius (393–423).

Die Mauern der Stadt Troja mit mehreren Türmen (grün mit braunen Fugen) sind unten im Bild und in der linken oberen Ecke sichtbar; sie setzen sich gegen rechts im zerstörten Teil der Illustration fort. Links oben deutet der Maler die von Tenedos zurückkehrende Griechenflotte mit einem einzigen Schiffsvorderteil an, der Mond und die Sterne zeigen, dass es Nacht ist. Darauf deutet auch das Geschehen innerhalb der Mauern. Auf einem basenartigen Kasten mit Rädern steht das hölzerne Pferd. Es ist gezäumt und geschmückt. Von seinem Rücken aus klappt Sinon den Lukendeckel nach oben. Durch die Öffnung verlassen die Griechen mittels eines Stricks (2,262: *funis*) ihr Versteck, der Kopf des letzten erscheint in der Luke. Verglichen mit der von Vergil 2,261 ff. angegebenen Zahl von 9 Griechen gibt der Maler einen zuviel. Auch töten diese Griechenhelden hier nicht nur die Torwächter, sondern greifen die Menge der schlafenden Trojaner an. Ausser dem Lanzenschwinger ganz rechts sind alle unbewaffnet. Sie tragen die phrygische Mütze. Vom vorangegangenen Fest der Trojaner befindet sich in der Mitte des Bildes ein runder Speisetisch, der Form nach vielleicht ein umgedrehter Schild, und dahinter ein *pulvinus* (Polster), der im Vordergrund rechts in roter Ausführung mit braunen Querstreifen besser sichtbar ist. Auf und neben diesen Polstern waren die berauschten Einwohner in den Schlaf gesunken, und dort werden sie von den Griechen niedergemacht. Alle bluten in Strömen aus mehreren Wunden; nur ein einziger ist überhaupt zur Gegenwehr fähig (ganz rechts).

Das Bild ist von einem äusseren roten und einem inneren dunklen Rahmen umgeben. Genau besehen hat der Illustrator vier auch ikonographisch verschiedenartige Motive in einem Bild zusammengefasst:

- a) hölzernes Pferd
- b) Speisesofas (Fest)
- c) Kämpfe
- d) nächtliche Seefahrt

Diese Motive kommen alle auch selbständig vor und wurden hier vom Maler vereinigt. Es werden damit mehrere Vorgänge illustriert, in den Text eingeführt ist das Bild jedoch bei der nächtlichen Rückfahrt der Griechen, vor Aeneis 2,254 (auf dem Bild ist dieser Vers zu sehen). Das nächtliche Gemetzel folgt bei Vergil erst 2,361 ff.

Der Maler II des *Vergilius Vaticanus* (man unterscheidet zwei, vielleicht drei Maler) ist ein sehr flinker, auch flüchtiger Künstler gewesen. Virtuos, aber nicht immer wohlüberlegt verfertigte er seine Kompositionen, die noch viel mehr klassizistische Vorbilder durchscheinen lassen als diejenigen des *Vergilius Romanus* (Dias 3 und 17). Ikonographische und stilistische Anklänge an die Mosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom bestätigen eine Datierung des *codex* ins frühe 5.Jh.

R.Bianchi Bandinelli hatte behauptet, der *Vergilius Vaticanus* und andere *codices* dieser Zeit seien serienmässig hergestellt worden. Dagegen hat sich die Meinung durchgesetzt, dass es sich hier um eine luxuriöse Einzelausfertigung handle, die wahrscheinlich von Angehörigen der Aristokratie in einer weströmischen Metropole in Auftrag gegeben worden sei.

#### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,248 ff. (Fest)  
                   2,254 ff. (Rückfahrt von Tenedos)  
                   2,257 ff. (Sinon)  
                   2,361 ff. (nächtlicher Kampf)  
 Proklos, *Chrestomathie* 237 ff. Severyns  
 Apollodor, *epitome* 5,19 ff.

#### Literatur

R.Bianchi Bandinelli	Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana. in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 5/1954, S.225 ff.
J.De Wit	Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus. Amsterdam 1959. (Ausführliche Monographie mit Einzelbetrachtung der 50 picturae; leider nur schwarzweisse Fotos)

#### Didaktische Vorschläge

1. Die Buchillustration beschreiben lassen, zuerst ohne Hilfe der Umzeichnung (im Anhang).
2. An den verschiedenen Motiven (= Vorlagen), die vom Illustrator zusammengestellt wurden, die Arbeitsweise der spätantiken und mittelalterlichen Illustratoren erläutern (vgl.S.18 ff.).
3. Stilistischer Vergleich mit dem *Vergilius Romanus* (Dias 3 und 17).



# 9. Aias und Cassandra. Vivenzio-Hydria Neapel

Gefässhöhe	ca. 42 cm
Gattung	Attisch-rotfigurige Hydria (Kalpis)
Fundort	Nola
Aufbewahrungsort	Neapel, Museo Nazionale, Inv.H 2422
Erhaltung	Sehr gut
Zuschreibung	Epiktetos II (frühere Bezeichnung: Kleophrades-Maler)
Datierung	ca. 480 v.Chr.

Von links schreitet vollgerüstet Aias, der Sohn des Oileus, über einen Gefallenen hinweg (Koroibos, der Bräutigam Kassandras?) und ergreift Cassandra am Haar; in der Rechten hält er das Schwert gezückt. Die Königstochter trägt nur einen Schultermantel, der über der Brust verknotet ist. Den rechten Arm streckt sie flehend gegen Aias aus, mit dem anderen umfasst sie das Kultbild der Athena (vollbewaffnet als *Promachos*-Typus), das sich im *Peplos*, mit Helm, Schild und Speer gegen Aias zu wenden scheint; der Speer ist auf den Angreifer gerichtet. Cassandra kauert sich in ihrer schutzlosen Nacktheit als Schutzflehende unter die Waffen Athenas. Hinter der Statue sitzen zwei trauernde Trojanerinnen, "die sich unter den Schlägen des Schicksals zusammenducken" (H.Möbius). Sie raufen sich die Haare und wenden sich ab von dem Grässlichen, das um sie herum geschieht. Die sturmgeschüttelte Palme gehört zum Heiligtum des Zeus Herkeios, auf dessen Altar Astyanax und Priamos durch Neoptolemos sterben.

Der Fries läuft von links nach rechts auf der Schulter der Hydria, unten von einem Zungenmuster und schrägliegenden Palmetten gesäumt, oben von einem einfachen Spiralmuster.

Die Vivenzio-Hydria ist eine der schönsten erhaltenen, mit Sagendarstellungen bemalten Vasen. Ausser Aias und Cassandra finden sich folgende Szenen auf dem Fries (vgl. Abb. im Anhang):

- Tod des Priamos und des Astyanax durch Neoptolemos;
- Trojanerin greift Griechen an;
- Befreiung der Aithra durch Akamas und Damophon;
- Flucht des Aeneas mit Anchises und Askanios.

Die Einzelgruppen sind kunstvoll verzahnt. Auf Hydrien war bisher ein einzelnes Bildfeld als Dekoration üblich gewesen, der Fries ist einer der ersten seiner Art. Auch sonst ist vieles ungewöhnlich und neu auf der Vivenzio-Hydria: Die starke Wirkung der trauernden Frauen; die in der griechischen Kunst sonst nicht vorkommende Charakterisierung der Schutzlosigkeit Kassandras; die feine Tektonisierung des Friesbandes; die Intensität von stummer Trauer und Verzweiflung, von Resignation (Priamos). Beachtenswert ist auch die Gegenüberstellung der dumpfen Brutalität des Aias mit dem Ausgeliefertsein der Cassandra.

Die innere Monumentalität der Darstellung und die vielen ungewöhnlichen motivischen und ikonographischen Einzelheiten lassen die Vermutung zu, dass Epiktetos II durch ein heute verlorenes Werk der Monumentalkunst angeregt worden sei. Dieser Maler ist aber auch in seinen übrigen Vasenbildern ein grosser Neuerer in der attischen Vasenmalerei des frühen 5. Jhs. v. Ch.

Interessanterweise weicht Vergils Version der Kassandraszene wesentlich von der Tradition ab. Während bei den Griechen allgemein der Frevel des Aias im Vordergrund stand, benützt Vergil die Priamustochter lediglich als Mittel, um Coroebus,

ergrimmt über das Schicksal seiner Braut, die Schar der verkleideten Trojaner verraten und sich unüberlegt auf die Griechen stürzen zu lassen (2,341-346; 402-408). So entlastet er Aeneas vom Scheitern des hoffnungsvoll begonnenen Gegenangriffs.

#### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,402-408  
 Sophokles, *Aias Lokros* (verloren)  
 Euripides, *Troades* 69-75  
 Proklos, *Chrestomathie*  
 Hygin, *Fabeln* 116

#### Literatur

J.Davreux	La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments, 1942. Nr.111.
J.D.Beazley	Der Kleophradesmaler. 1933 (Bilder griechischer Vasen Heft 6) Nr.55.
ders.	Attic Red-Figure Vase-Painters, 2.Aufl.1963 S.189 Nr.74 (mit Bibliographie).

#### Didaktische Vorschläge

1. Stilistischer, inhaltlicher, qualitativer Vergleich mit dem römischen Wandbild in der Casa del Menandro (Dia 10).
2. Der Strenge Stil und die frühe Klassik in Athen. Politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche, künstlerische Voraussetzungen (vgl.K.Schefold, Klassisches Griechenland, 1965). Zur Erläuterung eventuell einige Hauptwerke im Bild zeigen: Ostgiebel des Aphaieatempels von Aegina in München ("die Aegineten"); Torso von Milet im Louvre (mit R.M.Rilkes Gedicht: "Archaischer Torso Apollos"); der sogenannte Poseidon von Kap Artemision, Athen Nat.Mus.; der blinde Homer, römische Kopie in München; Skulpturen des Zeustempels von Olympia, usw.

# 10. Aias und Kassandra. Menelaus und Helena. Wandbild in Pompeji

Masse	0,64 x 0,70 m; oben auf dem Dia fehlen ca. 8 cm des Originals.
Erhaltung	Riss auf der linken Bildhälfte; rötliche Verfärbung durch chemische Veränderung der Oberfläche.
Standort	Casa del Menandro, Pompeji I 10,4; das Wandbild befindet sich am ursprünglichen Ort in der ala links vom atrium (vgl. Plan im Anhang).
Datierung	Vespasianisch (4.Stil).

Vor dem Hintergrund eines brennenden Gebäudes sind einander zwei Szenen aus der Schicksalsnacht Trojas gegenübergestellt: Die gewaltsame Wegführung der seherischen Königstochter Kassandra durch Aias (rechts) und das erste Zusammentreffen von Menelaus mit seiner ungetreuen Frau Helena (links).

Aias (mit Speer, Schild, *pilos* und *exomis*) hat Kassandra am rechten Arm ergriffen und will sie vom Standbild der Athena, dem ehrwürdigen *palladium*, wegzerren, auf dessen Stufen sich die Unglückliche geflüchtet hat. Sie kniet auf der Basis der Statue, umfasst diese mit der Linken und erhebt die Augen flehend zum Himmel (*Aeneis* 2,405). Ihr Gesicht und ihre Gestalt sind von ausserordentlicher Schönheit; man versteht, dass sogar ein Gott sie begehren konnte. Die Göttin Athena steht als altertümliche Peplosfigur mit Schild, erhobenem Speer und Helm frontal in strenger Haltung auf einer hohen Basis. Der Kontrast zwischen Statue und lebendigem Körper der Schutzflehenden ist durch Farbe und Rhythmus hervorgehoben.

Links von dieser Gruppe steht als wehklagender Zuschauer ein alter bärtiger Mann mit einer *hasta* (Stab). Wegen dieses Königsstabes und des unten gesäumten Purpurmantels glaubt man in ihm Priamus zu erkennen. Er wendet sich mit einem Bittgestus an Aias, um seine Lieblingstochter zu retten.

Als Gegenstück innerhalb des gleichen Bildes sehen wir links das erste "Wiedersehen" von Menelaus und Helena nach neun Jahren Trennung im Trojanischen Krieg, den Helena ja mitverursacht hatte. Menelaus, in voller Rüstung, packt Helena unsanft bei den Haaren. Sie versucht den Griff mit beiden Händen abzuwehren, aber dabei fällt ihr, aus Berechnung oder unabsichtlich, das Gewand von der Schulter.

Links im Hintergrund verfolgt eine Gruppe von Griechen und trojanischen Gefangenen (phrygische Mützen) die Szene. Ein Trojaner versucht sogar, Menelaus zurückzuhalten.

Der Maler hatte wohl einen Bilderzyklus aus der Iliupersis als Vorbild, als er diese beiden Szenen im gleichen Bild vereinigte (was auch in anderen Kunstgattungen vorkommt) und mit den zwei anderen Wandbildern zusammenstellte. Sein Stil ist lebendig, in Farbe und Bewegung expressiv, obwohl in den Konturen hart und kontrastreich. Die feinen Abstufungen des Gefühls, die Epiktetos II etwa in der Gestalt der Kassandra so meisterhaft zur Anschauung bringt, fehlen hier. Wir haben es mit einem virtuosen K ö n n e r , einem wirkungsvollen Illustrator zu tun.

Im 2.Gesang der *Aeneis* fehlt Helena vollständig (die Verse 2,567-88 sind später hinzugekommen). Vereinzelte Zeugnisse (vgl. Ghali-Kahil, a.O.) berichten, dass in der *Kleinen Ilias* des Lesches Helena, als sie angesichts des Zorns von Menelaus um ihr Leben fürchtete, ihre Brust entblösste, um ihn zu besänftigen. In der bildenden Kunst scheint eine ähnliche Version schon auf der Amphora in Mykonos (vgl. das Hauptbild auf Dia 1 und Abb. im Anhang) vorausgesetzt zu sein. In späteren

Darstellungen erscheint jeweils Aphrodite als Beschützerin ihres Geschöpfes; aus dem "Triumph der Schönheit" wird ein "Triumph der Aphrodite".

#### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,402 ff.

#### Literatur

- |                 |  |
|-----------------|--|
| A.Maiuri        | La Casa del Menandro Rom. 1933, S.49 ff.<br>(Die Casa del Menandro ist eines der wenigen Gebäude in Pompeji, die wissenschaftlich zufriedenstellend publiziert sind) |
| J.Davreux       | La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments, Paris 1942, Nr.109.  |
| L.B.Ghali-Kahil | Les enlèvements et le retour d'Hélène. Ecole française d'Athènes, 'Travaux et Mémoires' des Anciens Membres 10, Paris 1955, Nr.201.<br>(Auch als Diss. erschienen)   |

#### Didaktische Vorschläge

1. Gegenüberstellung zweier Begegnungen: Die tragische Gestalt der Kassandra (schuldig geworden an Apollon); die von den Göttern verwöhnte Helena (trotz ihrer Verfehlungen).
2. Die Funktion von epischen Bildzyklen in pompejanischen Häusern (vgl.K.Schefold, Die Trojasage in Pompeji, jetzt in: Wort und Bild, Basel 1975, S.129-134).

11. Cassandra und Aias. Mythentravestie auf Phlyakenvase in Rom

Höhe des Fragments	16 cm
Erhaltung	Vom Kratér sind drei Fragmente erhalten, von denen eines abgebildet ist.
Namensbeischriften	KA]ΣΣΑΝΔΡΑ IHPHA
Malersignatur	ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ ('Assteas hat es gemalt')
Fundort	Buccino (Lukanien)
Aufbewahrungsort	Rom, Villa Giulia Inv.50 279.
Rekonstruktion	Unter der Theaterszene ist eine hölzerne Bühne auf Säulen zu ergänzen, ähnlich wie auf der Assteasvase Berlin F 3044 (vgl.Dia-Reihe "Griechisches Theater", 1977, Nr.20), vielleicht auch mit einem Vorhang davor. Vgl.Abb.im Anhang.
Datierung	360/340 v.Chr.

Das Fragment zeigt einen Teil des Hauptbildes eines Phlyakenkratérs. Die Phlyakenvasen werden nach den vorherrschenden Theaterszenen aus der unteritalischen "Phlyakenposse" (= Hilarotragodia) so genannt. Hier sehen wir eine Parodie mit vertauschten Rollen der Aias/Kassandra-Geschichte.

In der Mitte steht auf einer hohen Basis die Statue der Athena (*Promachos*-Typus) im *peplos*. Sie trägt Helm, Schild und Speer, der jedoch verblasst ist (nur die an ihm flatternde Binde ist sichtbar). Von links hält ein gepanzerter, bärtiger Mann das Standbild in der Art eines Schutzflehenden umfassen, denn er wird an seinem phantastischen Theaterhelm von einer weiblichen Gestalt gepackt (Beischrift: KA]ΣΣΑΝΔΡΑ), die eine lustig aufgesteckte Jungmädchenfrisur mit einem wehenden Haarband trägt. Die Priesterin (IHPHA) rechts hat einen übertrieben grossen Schlüssel als Standesabzeichen dabei. Trotz ihrem Alter (weisse Haare) setzt sie entsetzt zum Spurt aus dem Gefahrenbereich ihrer "Kollegin" an. Das Bild wird rechts durch eine senkrechte Stange abgeschlossen, die vielleicht zum Bühnenbau gehörte.

Zur komischen Wirkung, die durch den Rollentausch von Aias und Cassandra entsteht, tragen nicht zuletzt die Gesichter der Beteiligten bei: Athena gibt durch ihr Augenzwinkern zu verstehen, dass auch von ihr nicht alles ganz ernst genommen wird. Aias hat wildes Haupthaar und einen recht ungepflegten Bart, sowie eine heldenmässig gewaltige Adlernase, was alles in ergötzlichem Gegensatz zu seiner pitoyablen Lage steht. Die Maske der Alten ist gekennzeichnet durch Zahnlücken, weisse Haare, grosse Ohren und eine tief gefurchte, pergamentene Haut. Es könnte sich um die "wolfsartige Alte" aus der Neuen Komödie handeln (nach dem Maskenkatalog bei Pollux, *Onomastikón* IV 150; vgl.Dia-Reihe "Griechisches Theater", 1977, S.42-45 mit weiterführender Literatur).

Wie auf den anderen Phlyakenvasen des Assteas ist auch dieses Bild in flotter Manier ohne grosse künstlerische Ansprüche hingepinselt, zeichnet sich aber durch grosse Farbenfreude und Bildwitz aus. Von demselben Maler sind 5 weitere Vasen signiert und 24 werden ihm zugeschrieben. Er arbeitete um die Mitte des 4.Jhs. v.Chr. in Paestum/Poseidonia.

Die Mythentravestie blühte im 4. und 3.Jh.v.Chr. vor allem in Unteritalien und soll von der dorischen Volksposse abhängen. Der Hauptvertreter der grossgriechischen Hilarotragodia ist Rhinthon von Syrakus, der aber erst im 3.Jh.v.Chr. tätig war (von ihm ist praktisch nichts erhalten).

#### Literatur

- E.Gabricsi                      Frammento inedito di un vaso die Assteas.  
in: Ausonia 5/1910, S.56 ff.  
(Dem damaligen Wissensstand entsprechend mangelhafte  
Erstpublikation)
- G.E.Rizzo                        Nuovi studi sul cratere di Buccino.  
in: Römische Mitteilungen 40/1925, S.217-239.  
(Ergänzung zu Gabricsi)
- A.D.Trendall                    Phlyax Vases, 2.Aufl.1967. Institute of Classical Studies,  
University of London. Bulletin Supplement Nr.19. Kat.Nr.86.  
(Umfasst Liste der Phlyakenvasen mit vollständigen Lite-  
raturangaben)
- W.Helbig                         Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Alter-  
tümer in Rom, 4.Aufl.1969 Bd.3 Nr.2708 (P.Zanker).  
(Kurzinformation)
- M.Gigante                        Rintone e il teatro in Magna Grecia.  
Reihe "Esperienze" 7, Neapel 1971, S.107 f.

#### Didaktische Vorschläge

1. Arbeitsweise der unteritalischen Vasenmaler erläutern: es müssen Kartons, "Bilderbücher" oder ähnliche Vorlagen existiert haben, weil die Bildtypen auf Vasen geringerer Qualität eine auffällige Konstanz zeigen (vgl. im Anhang: Originalversion der Sage und Parodie benützen das gleiche ikonographische Vorbild).
2. Zum antiken Theaterwesen (vgl. Dia-Reihen "Griechisches Theater"; "Römisches Theater" passim).

12. Tod des Priamos. Dreifusspyxis Berlin

Foto: Museum Berlin

Höhe des Ausschnitts	ca. 10 cm
Gesamthöhe mit Deckel	15,5 cm
Erhaltung	Nur geringe Beschädigung (übermalt) an der rechten unteren Ecke.
Gattung, Verwendungszweck	Attisch schwarzfigurige Dreifusspyxis mit Deckel. Diente wahrscheinlich als Toilettengefäß.
Herkunft	Tanagra
Aufbewahrungsort	Antikenabteilung der Staatlichen Museen Berlin-Charlottenburg, Inv.F 3988.
Datierung	um 550 v.Chr. (konnte noch keinem Maler zugeschrieben werden).

Auf dem rautenförmig gemusterten Altar des Zeus Herkeios liegt der tote Priamos (geschlossene Augen, schlaff herabhängende Arme). Von links tritt Neoptolemos heran, der den kleinen Astyanax zu Tode schmettern wird. Das Schildzeichen, eine Schlange mit weit offenem Maul, verweist auf den Tod und das Verderben, die der Achilleus-Sohn um sich her verbreitet. Rechts erhebt eine Frauengestalt flehend beide Arme, vielleicht Andromache, die Mutter des Astyanax, oder Hekabe. Hinter ihr stehen zwei trojanische Krieger, beide zwar mit erhobenem Speer, aber der eine ist schon zur Flucht gewandt. Ganz links verfolgen ein älterer bärtiger Mann und eine Frau das Geschehen. Sie sind Rahmenfiguren, die der Symmetrie zuliebe eingesetzt worden sind. Auch auf den beiden nicht abgebildeten Bildfeldern mit dem Amazonenkampf des Herakles und der Gigantomachie ist die Symmetrie ein sehr wichtiges Aufbauprinzip.

Der Zusammenzug von zwei in der Literatur (*Iliupersis*) getrennten Motiven, dem Tod des Priamos und der Ermordung des Astyanax, ist sicher eine Erfindung der bildenden Kunst. Man kann sich streiten, ob die Gruppe so gemeint ist, wie es aussieht, dass nämlich Astyanax auf dem Leichnam des Grossvaters zu Tode geschmettert wird. Die Aussage bleibt dieselbe: die Ausrottung des trojanischen Königshauses bis ins letzte Glied. (Die von Vergil behützte Sagentradition betonte dagegen das Fortleben trojanischen Blutes in Rom.)

Der Bildtypus taucht im 1. Viertel des 6. Jhs. v. Chr. auf und bleibt während mehrerer Jahrzehnte beliebt. Bemerkenswert ist die grosszügige Verwendung von Deckweiss, was eine bunte Note hineinbringt. Im ganzen handelt es sich um ein farbiges, interessantes, aber nicht allzu qualitätsvolles Vasenbild.

Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,499 ff.

Proklos, *Chrestomathie* 257 f.; 268 (Odysseus als Mörder des Astyanax)

Apollodor, *epitome* 5,21

Literatur

- A.Furtwängler Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium in Berlin.  
Band 2, Berlin 1885, Nr.3988.
- U.Gehrig u.a. Führer durch die Antikenabteilung der Staatlichen Museen  
Berlin. Berlin 1968, S.174 f.

Zur Vasenmalerei allgemein:

- J.Boardmann Athenian Black Figure Vases. A Handbook 1974.  
deutsch: Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch  
1977. (Mit 383 Abbildungen, summarischem Text)
- ders. Athenian Red Figure Vases. The Archaic Periode.  
A Handbook. London 1975. (528 Abbildungen)

Didaktische Vorschläge

1. Aussage des attischen Vasenbildes (Ausrottung des trojanischen Königshauses; ebenso auf den Metopenbildern der Reliefamphora von Mykonos, vgl. Anhang S.I, mit Aeneis vergleichen, wo der Akzent auf das Ueberleben des Aeneas-Geschlechtes gelegt wird (Weissagung der Grösse Roms ex eventu 6,756 ff.!)).



### 13. Tod des Priamus.      Römisches Marmorrelief Boston

Masse	49 x 38 x 0,05 cm
Material	Feinkörniger griechischer Marmor.
Erhaltung	Obere rechte Ecke fehlt; an mehreren Stellen bestossen.
Inscription (sekundär)	AVRELIA SECVNDA/ SE VIVA FECIT SIBI ET SVIS (CIL XI 1645)
Fundort	Bei Fiesole.
Aufbewahrungsort	Boston, Museum of Fine Arts, H.L.Pierce Fund 04,15.
Datierung	Spätrepublikanisch (150-50 v.Chr.); um 200 n.Chr. als Grabstein wiederverwendet (Inscription).

Von links reißt Neoptolemus den greisen Priamus vom Altar, auf den er sich geflüchtet hatte, und rechts davon streckt Hecuba, zugleich schreckerfüllt und flehend, die Arme aus. Der Grieche trägt einen Helm, einen Mantel, der ihm von den Schultern gerutscht ist, und am linken Arm den Schild. Er stemmt sich mit dem linken Bein gegen den Altar, um Priamus wegzuzerren und ihm alsbald das stossbereite Schwert in die Brust zu rammen. Der König ist bärtig, trägt Chiton und Mantel sowie eine nur schlecht sichtbare Mütze. Mit seiner Linken sucht er den Griff des Griechen abzuwehren und sperrt sich mit dem ganzen Körper dagegen, weggezerrt zu werden. Hecuba trägt einen Chiton und ein Himation, das sie über den Kopf gezogen hat. Auf die Seitenwand des Altars hat eine Römerin, die wahrscheinlich im 2.Jh.n.Chr. lebte, die folgende Inschrift setzen lassen (Übersetzung):

"Aurelia Secunda hat (diesen Stein) zu ihren Lebzeiten für sich und die Ihren verfertigen lassen."

Eine frühere Inschrift war offenbar weggemeißelt worden (nur mangelhafte Glättung). Nachher diente der Stein zum Schmuck des Grabes von Aurelia Secunda, zum Beispiel als Columbarien-Verschluss.

Die Gelehrten streiten sich, ob das Relief direkt von einem griechischen Vorbild des späteren 5. oder des 4.Jhs.v.Chr., oder von einem unteritalischen (wahrscheinlich tarentinischen) Vorbild der Spätklassik abhängig sei und in das Repertoire der römisch-neuattischen Ateliers der spätrepublikanischen Zeit übernommen wurde. Ein griechisches Original ist es trotz dem griechischen Marmor nicht, dazu sind zum Beispiel der Helmbusch des Neoptolemus und auch sein linkes Bein zu ungenau wiedergegeben. Das Pathos bedient sich zwar klassizistischer Formen, ist aber in Einzelheiten zu aufdringlich (die Widerspenstigkeit des Priamus, die Beinstellung des Neoptolemus, die drei genau parallelen Arme usw.). Wir haben es wahrscheinlich mit einem Seitenstrang der sogenannten neuattischen Kunst im spätrepublikanischen Rom zu tun, denn in diesem Relief ist eine Beeinflussung durch attische Vorbilder weniger wahrscheinlich als durch tarentinische: Nach der Eroberung Tarents im 2.Punischen Krieg 209 v.Chr. waren von den Römern massenweise Kunstwerke nach Rom abtransportiert worden (Plinius, *nat.hist.* 34,41; Strabon 6,3; Plutarch, *Fabius* 23).

Wozu das Relief auf griechischem Marmor ursprünglich gedient hat, lässt sich nicht mehr sagen. Es wurde dann als Grabstein wiederverwendet, und taucht schon im 17.Jh. in der Literatur auf; am Anfang dieses Jahrhunderts wurde es nach den USA verkauft.

Antike Quellen

Wie zu 12.

Literatur

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| H.Brunn/F.Bruckmann/P.Arndt | Denkmäler griechischer und römischer Sculptur, München 1912 Taf.607.  |
| P.Wuillemier                | Tarente. Des origines à la conquête romaine. Paris 1939/1968, S.291 f.<br>(Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc.148) |
| W.Fuchs                     | Die Vorbilder der neuattischen Reliefs. Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, Erg.Heft 20,1959, S.149.                            |
| M.B.Comstock/C.C.Vermeule   | Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts, Boston 1976, Nr.234.                                |

Didaktische Vorschläge

1. Die Römer und die griechische Kunst (und Literatur). Nach der Eroberung von Syrakus (212 v.Chr.), Tarent (209) und Korinth (146) werden viele Kunstschatze nach Rom gebracht. Römische Kopien griechischer Skulpturen. "Neuattische" Ateliers in Rom. (Vgl. H.Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen, 1950.)
2. Die Wiederverwendbarkeit antiker Skulpturen: berühmte Beispiele wie die Marc Aurel-Reiterstatue auf dem Kapitol, die überlebte, weil man sie für Konstantin, Theoderich usw. hielt; ein grosser Teil der Dekoration des Konstantinsbogens in Rom stammt von früheren Denkmälern; viele Sarkophage wurden mehr als einmal verwendet; die Zweitverwendung erfolgte allgemein meist in "schlechten Zeiten".

14. Aeneas und Anchises auf der Flucht. Halsamphora Basel Foto: J.Zbinden

Höhe der Vase	28,8 cm
Gattung	Attisch schwarzfigurige Bandhenkel-Amphora.
Erhaltung	Aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzt, mehrere Teile, vor allem oberhalb des Fusses, fehlen.
Aufbewahrungsort	Basel, Antikenmuseum BS 1921/331.
Datierung	Ende 6.Jh.v.Chr.
Zuschreibung	Klasse von Cabinet des Médailles 218.

Das Motiv des fliehenden Aeneas, der den greisen Vater auf dem Rücken trägt, erscheint auf beiden Seiten der Amphora, einmal nach rechts gewendet (in archaischer Zeit meist die Richtung des Siegers), einmal nach links, was für diesen Bildtypus eher ungewöhnlich ist. Auf unserem Dia ist Aeneas voll gerüstet und trägt auf dem Rücken Anchises. Dieser klammert sich mit dem linken Arm an den Hals des Sohnes, die Beine sind angewinkelt und hängen frei in der Luft; auf anderen Beispielen dieses Bildtypus werden sie von Aeneas mit dem rechten Arm gehalten, hier führt dieser stattdessen zwei Speere. Die Tragart ist auf diese Weise sehr unsicher, besonders, da sich Anchises noch umschaute. Der Greis trägt als Zeichen seiner Würde einen Stab. Die weisse Farbe seiner Haare ist verblasst, ebenso grösstenteils auf den Gesichtern, Armen und Beinen der zwei flankierenden Frauen, fliehenden Trojanerinnen.

Oberer Rahmen des Bildes: Zungenmuster; unterer Rahmen: Lotosknospen. Auf dem Hals der Amphora (nur zum Teil sichtbar) war der ausruhende Dionysos (rechts) und ein Satyr dargestellt.

Die schlanke Bandhenkel-Amphora ist (obwohl nicht von erster Qualität) ausserordentlich elegant in Form und Dekoration. Die ersten rotfigurigen Vasen werden schon vorausgesetzt; der Malstil zeigt in Ansätzen schon die für die Zeit um 500 typische fliessende, verflechtende Durchdringung der gesamten Bildzone, ist also kurz vor der Jahrhundertwende anzusetzen.

Im Vergleich zur Darstellung Raffaels (Dia 16) fällt die merkwürdig unzweckmässige Tragart auf. Dies hängt damit zusammen, dass der Bildtypus "Einen Menschen wegtragen" in der Vasenmalerei bisher immer das Wegtragen eines Toten aus der Schlacht gemeint hatte (zuerst auf dem Klitiaskratér in Florenz, wo Aias den gewaltigen Leichnam Achills in Sicherheit bringt). Anchises musste als Lebender gekennzeichnet werden, deshalb dreht er auch oft den Kopf zurück oder klammert sich an Aeneas.

Für die Griechen des Mutterlandes war die Flucht des Aeneas ein beliebiges Sagenmotiv, das ihnen aus der *Iliupersis* des Arktinos und vielleicht aus dem gleichnamigen Gedicht des Siziliers Stesichoros (6.Jh.v.Chr.) bekannt war. Wahrscheinlich kam Aeneas auf dem monumentalen *Iliupersis*-Bild des Polygnot in der Lesche der Knidier in Delphi nicht vor (jedenfalls wird seine Flucht von Pausanias 10, 24-27 nicht erwähnt), aber gesichert ist die Nordmetope 28 des Parthenon in Athen, auf welcher der blinde Anchises seinen Sohn hilfsbedürftig an der Schulter fasst, gefolgt von Aphrodite (vgl. Rekonstruktionszeichnung im Anhang).

Für die Etrusker war das Aeneas/Anchises/Ascanius-Motiv offenbar von besonderer Bedeutung, wie die Masse der nach Etrurien importierten attischen Vasen mit diesem Thema beweist. Vor allem im letzten Jahrzehnt des 6.Jhs. konzentriert sich fast ein halbes Hundert attischer Aeneas-Vasen, und sie waren, wie die Fundstatistik beweist (vgl. Schauenburg a.O.186), meistens von Etruskern oder in Sizilien bestellt worden (siehe S.43 ff.).

Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,721 ff.

Homerischer Aphroditehymnus 5,45 ff. (Aphrodite und Anchises)

Literatur

- |               |   |
|---------------|---|
| K.Schauenburg | Aeneas und Rom.<br>in: <i>Gymnasium</i> 67/1960, S.176-191.<br>(Mit Katalog der Aeneasbilder auf Vasen)                     |
| W.Fuchs       | Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas.<br>in: <i>Aufstieg und Niedergang der römischen Welt</i> I 4, 1973,<br>S.613-632. |
| A.Alföldi     | Das frühe Rom und die Latiner. Darmstadt 1977, S.254 ff.,<br>Tafel 14,1; 23 f.  |

Didaktische Vorschläge

1. Hinweise erläutern, die auf besondere Beliebtheit der Aeneas-Sage in Italien deuten (und Zusammenhang):
  - a) Fundstatistik der betreffenden attischen Vasen;  
häufiger Export nach Etrurien um 500 v.Chr.
  - b) Etrurische Tonstatuetten aus Veji (Mitte 5.Jh.v.Chr.).
  - c) Hellanikos von Lesbos berichtet schon im 5.Jh. von trojanischer Landung in Italien und Gründung Roms (bei Dionysios v.Halikarnass 1,72,2).
  - d) "Familiae Troianae" in Rom. usw.
2. Rom und Troja. Beliebtheit des Typus in der römischen Kaiserzeit.  
Neuer Gehalt (vgl. zu Dia 15).

# 15. Aeneas, Anchises und Ascanius.      Römische Statuengruppe Bonn

Foto: Schafgans, Bonn

Erhaltene Höhe des Aeneas	ca. 50 cm
Material	Jurakalk
Erhaltung	Bei allen Figuren sind der Kopf und die Extremitäten verloren.
Gefunden	1892 ausserhalb des römischen Köln an der alten Ausfallstrasse nach Bonn.
Aufbewahrungsort	Bonn, Rheinisches Landesmuseum Inv.8731.
Datierung	2.Viertel 2.Jh.n.Chr.

Aeneas schreitet mit dem Vater auf der linken Schulter und dem Sohn an der rechten Hand nach rechts aus. Sein Brustpanzer liegt eng an und hat unten lange Lederlaschen (*pteryges*), das grosse Schwert ist an einem Wehrgehänge befestigt. Er trug ausserdem einen Helm (der Ansatz ist auf diesem Foto nicht sichtbar) und einen Feldherrenmantel (*paludamentum*). Anchises sitzt auf der Schulter (eigentlich auf dem Oberarm) seines Sohnes. Er trägt einen Mantel, der ihn fast ganz verhüllte, und hält die rechte Hand schützend über die *sacra* in seinem Schoss. Ascanius ist vielleicht als zehn- bis zwölfjähriger Knabe in Tunika und Mantel dargestellt. Er wurde vom Vater am Arm gefasst (und nicht an der Hand, wie wir von einem pompejanischen Wandgemälde des gleichen Typus wissen).

Die ganze Gruppe ist freiplastisch gearbeitet; die im Rheinland bei solchen Werken übliche Bemalung ist verschwunden. Eine einzige Stütze neben dem rechten Bein des Aeneas scheint die Gruppe getragen zu haben. Daraus schliesst man, dass sie als Bekrönung eines Gebäudes, wohl eines Grabmonumentes (Fundort an Ausfallstrasse) gedient hat.

Dass die *pietas Romana* in der Form der Aeneasgruppe gerade in der *Colonia Claudia Ara Agrippinensium* (Köln) beliebt war, zeigen drei weitere, unterschiedlich erhaltene Repliken aus dieser Stadt, die vermutlich alle zu Grabbauten gehörten. Das Vorbild der vier rheinischen Skulpturen muss ein berühmtes Werk in Rom gewesen sein, da auch in anderen Gebieten des *Imperium Romanum* (z.B. in Pompeji, Karthago usw.) darauf angespielt wird. Ovid erwähnt in den *Fasten* 5,563-64 eine solche Gruppe auf dem *Forum Augustum*, die er sicher selber gesehen hat. Man hat auch behauptet, die Verse 2,723-24 der *Aeneis* 'beschrieben' ebenfalls dieses Werk: Die Frage muss unentschieden bleiben, obwohl ein Bezug zeitlich wahrscheinlich möglich wäre.

Verglichen mit dem Original auf dem *Forum Augustum*, von dem sogar der Aufstellungsort wahrscheinlich gemacht werden konnte (vgl. S.44 f.), ist unsere Replik sicher kleiner im Format und ausserdem in der Qualität summarischer, stumpfer, kurz: provinzieller. Die vielen grossen Grabbauten um Köln aus jener Zeit (die Stadt war Verwaltungszentrum der Provinz *Germania inferior*) zeugen jedoch von einem beachtlichen Reichtum der führenden Familien.

Der Aeneas/Anchises-Bildtypus, bei dem der Greis auf der linken Schulter des Sohnes sitzt, geht auf die etruskischen Darstellungen zurück, die ihrerseits von einem griechischen monumentalen Werk der 2.Hälfte des 6.Jhs.v.Chr. abhängen werden. Der Schultersitz ist eine archaisch-additive Verbindung, die in Griechenland nur auf Münzen aus Aineia (Chalkidike, letztes Viertel 6.Jh.) überliefert ist, welche auch jenes andere Werk voraussetzen. Offenbar wegen des Symbolcharakters wurde auch auf dem Denar Caesars dieser altertümliche Bildtypus verwendet, und später wird dies von praktisch allen weiteren römischen Darstellungen nachgeahmt.

Im Gegensatz zu Caesars Münzbild fehlte später Iulus nicht mehr, weil er von der offiziellen Propaganda als Bindeglied zur *gens Iulia* vereinnahmt worden war. Die These, dass die Aeneas-Geschichte den Römern über die Etrusker bekannt geworden sei, wird also zumindest durch die Uebernahme des gleichen Bildtypus gestützt.

#### Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 2,707 ff. bes.723-24

Ovid, *Fasten* 5,563 ff.

#### Literatur

- |           |  |
|-----------|--|
| A.Brüning | Die Kölner Aeneasgruppen.<br>in: Bonner Jahrbücher 95/1884, 49-60.<br>(Erstpublikation; zum Teil überholt)           |
| P.Zanker  | Forum Augustum. Das Bildprogramm. Monumenta artis antiquae<br>Band 2, Tübingen 1968, S.17 f., Abb.40-43.             |
| W.Fuchs   | Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas.<br>in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt I 4 (1973)<br>S.613-632. |

#### Didaktische Vorschläge

1. Warum war das Aeneas-Motiv für Grabbauten geeignet?
  - a) Pietas Romana;
  - b) Soldatengräber in Köln: Tod in der Fremde, fern der Heimat;
  - c) Anchises, der Venus-Geliebte.
2. Das *Imperium Romanum* als einheitlicher Wirtschaftsraum, in dem Waren, Ideen, Propaganda-Impulse von Rom und auch Bildmotive frei zirkulierten (im 2.Jh.). Die Aeneas-Gruppe vom *Forum Augustum* im Dienst der Reichspropaganda. Die offiziellen kaiserlichen Porträttypen wurden ähnlich im ganzen Reich bekannt gemacht (vgl. Dia-Reihe "Römische Kaiserporträts" von H.Jucker, in Vorbereitung).

## Troja und Rom

Vor Vergil sind die Zeugnisse zu Aeneas keineswegs so eindeutig, wie man unter dem Eindruck der *Aeneis* vermuten könnte. Zwar steht er in der *Ilias* nur Hektor an Tapferkeit nach, ist diesem sogar an Klugheit und Geistesgegenwart überlegen, aber er wird von Priamos nicht so geschätzt, wie er es verdiente (*Ilias* 13,459-461; 20,178-183). Der Dichter setzt gewisse dynastische Rivalitäten voraus; Aeneas jedoch wird den Krieg überleben. Die Flucht aus Troja war aber in der *Iliupersis* des Arktinos als Feigheit dargestellt (*Epicorum Graecorum Fragmenta*, ed. Kinkel S.49). Bei Menekrates von Xanthos (bei Dionysios von Halikarnass 1,48), bei Dictys Cretensis 4,22 und Dares (*De excidio Troiae historia* 40-41) ist Aeneas der Rivale des trojanischen Königs oder des Paris; auf griechischen Vasen ist er meist mit diesem bei dem verhängnisvollen Raub der Helena dabei. Auch aus anderen Zeugnissen kann man schliessen, dass Aeneas im griechischen Mythos durchaus eine ambivalente Figur war.

Die Flucht des Aeneas tritt in der attischen Vasenmalerei konzentriert im letzten Viertel des 6.Jh.v.Chr. auf, mit einzelnen rotfigurigen Beispielen im frühen 5.Jh. (vgl. Schauenburg a.O.). Vielleicht gab es im 3.Viertel des 6.Jhs. eine plastische Gruppe, die als Vorbild diente. Auffällig ist jedoch, dass für die meisten Vasen ein Fundort in Etrurien oder Süditalien/Sizilien angenommen werden muss, das heisst mit anderen Worten, dass sich die attischen Vasenmaler in ihrer exportorientierten Kunst offenbar nach motivischen Wünschen ihrer etruskischen oder grossgriechischen Kundschaft richteten. Für die Beliebtheit des Aeneas-Motivs in Etrurien spricht auch dessen Vorkommen auf einer etruskischen Gemme (Ende 6.Jh.v.Chr.), auf einer lokalen rotfigurigen Vase (5.Jh.) und schliesslich als Terrakottagruppe (aus Veji, Mitte 5.Jh.).

Hellanikos von Lesbos hatte schon im 5.Jh. von der Landung des Aeneas in Italien und der Gründung Roms berichtet (bei Dionysios von Halikarnass 1,72,2; Fragmente der griechischen Historiker 4 F 84), aber möglicherweise griff auch er auf ältere Berichte zurück. Die Etrusker jedenfalls bemächtigten sich der Sagenversion und interpretierten sie wahrscheinlich zu ihren Gunsten; wie gross ihre Bewunderung für die griechische Kunst gerade in den Jahrzehnten um 500 v.Chr. war, kann er-messen, wer die Grabfresken von Tarquinia oder die Grossterrakotten aus Veji kennt.

Als Tarquinius Superbus aus Rom vertrieben war, konnten sich die herrschenden Familien der jungen römischen Republik nicht mit der "etruskischen" und deshalb verhassten Abstammungstheorie anfreunden. Für längere Zeit (die allerdings auch arm an Nachrichten ist) trat Aeneas in Rom in den Hintergrund. Nach Galinsky scheint erst nach dem Latinerkrieg 340-338 v.Chr. die trojanische Abstammung durch die Römer bewusst ausgespielt worden zu sein. Der römische Staat, verkörpert in den Patriziern, fühlte sich nun als Nachfolger der Etrusker, und verband damit einen Ueberlegenheitsanspruch, der sich zum Beispiel in der Auflösung des Latinerbundes spiegelt. Den Kult der Penaten von Lavinium, des Bundesheiligtums, zog Rom an sich; damit wurde auch Aeneas stärker ins römische Bewusstsein gebracht, das bis jetzt auf die Abstammung von Alba Longa und die Gründung durch Romulus ausgerichtet gewesen war. Die vornehmen römischen Familien führten sich seit dem frühen 2.Jh.v.Chr. nicht mehr nur auf albanische Geschlechter zurück (*familiae Albanae*), sondern nannten sich *familiae Troianae* und führten sich auf irgend einen Begleiter des Aeneas zurück (die Caecilii, Aemilii, Memmii, Sergii, Cluentii und Iunii; die Julier nahmen Aeneas selbst in Anspruch). Prestige und politische Opportunität waren die Hauptmotive dafür: im späteren 4. und im 3.Jh.v.Chr. vollzog Rom eine politische Oeffnung gegenüber Unteritalien und den sizilischen Griechenstädten (312 Bau der via Appia), und es machte sich gut, wenn man auf eine trojanische (d.h. fast eine griechische) Genealogie hinweisen konnte. Eine

antibarbarische Tendenz zum Beispiel gegen Karthago, ist damit verknüpft, und positiv, eine kulturelle Ambition. Herakleides von Pontos nannte im 4.Jh.v.Chr. Rom eine griechische Stadt! Als Bestätigung dafür sei an die Ficoronische Ciste erinnert (2.Hälfte 4.Jh.v.Chr.), die bei all ihren (gross-)griechischen Vorbildern in Rom gefertigt wurde, wie die Künstlerinschrift bekannt gibt (vgl. W.Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom<sup>4</sup>, Band III 1969, Nr.2976).

Eine Ilias-Stelle (20,302-308) bildet wohl den Anknüpfungspunkt für die weitreichenden Spekulationen um das Geschlecht des Aeneas. Dieser hatte sich gegen Achill in den Kampf gewagt und drohte an seinem Uebermut zu sterben; Poseidon spricht (über Aeneas):

302 "....denn ihm ist es bestimmt, zu entkommen,  
Auf dass nicht ohne Samen das Geschlecht und spurlos vergehe  
Des Dardanos, den der Kronide liebte vor allen Söhnen,  
Die aus ihm geboren wurden und sterblichen Frauen.  
Denn schon ist des Priamos Geschlecht verhasst dem Kronion.  
Jetzt soll aber nun des Aineias Gewalt über die Troer herrschen  
308 Und seiner Söhne Söhne, die künftig geboren werden."  
(Uebersetzung von W.Schadewaldt)

In enger Anlehnung daran prophezeit Apollon bei Vergil (*Aeneis* 3,97-98):

"hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris  
et nati natorum et qui nascentur ab illis."

Noch mehr ausgeweitet ist der zukünftige Machtbereich der Aeneas-Abkömmlinge in einem Zitat, dessen Autor(en) Strabo nicht angeben kann ("einige sagen..."; 13,608):

"....des Aineias Geschlecht wird über alle herrschen,  
sowohl die Söhne seiner Söhne,...."  
("indem sie die Römer meinen", fügt Strabo erklärend hinzu.)

Die Wahrzeichen der Kontinuität Troja-Rom sind die Penaten und das *palladium*, die Aeneas aus der brennenden Stadt rettete. Das *palladium* ist nach der einen Version dem Aeneas von Diomedes anlässlich eines Zusammentreffens in Italien zurückgegeben worden (Solinus 2,14), nach einer anderen hatten die Griechen nur eine Kopie rauben können (Dionysios von Halikarnass 1,69,3).

Die erste bildliche Darstellung dieser *sacra* finden wir auf Münzen der Stadt Aineia (2.Hälfte 6.Jh.v.Chr.) und fast gleichzeitig auf einer etruskischen Gemme des späten 6.Jhs. (Alföldi, a.O. Taf.14,1) in einer offenbar runden Pyxis, und weiter auf der schon erwähnten etruskischen Amphora (frühes 5.Jh.), verpackt in einem *doliolum* (Tonfässchen), das von Kreusa auf dem Kopf getragen wird (Alföldi, a.O. Taf.25).

Auf einem Denar Caesars aus dem Jahre 48/47 v.Chr. trägt Aeneas auf der rechten Hand das *palladium* und auf den Schultern Anchises, der die *cista sacra* mit den Penaten in seinem Schoss birgt (Abb. im Anhang). Zwar fehlt Iulus, aber die Propaganda der *pietas Romana* wird durch den Venus (-Genetrix)-Kopf der Rückseite deutlich auf Caesar bezogen.

Die in der Republik beim römischen Volk beliebtere Gründungssage mit Latinus und Romulus konnte selbstverständlich nicht einfach beiseitegeschoben werden. Die interessierten Patrizier wählten den anderen Weg: Unauffällig sollte die Stellung des Aeneas der des Latinus angeglichen werden, der seit langem einen Kult als Iuppiter Latiaris hatte. Der *Aeneas Indiges*-Kult scheint im Blick darauf geschaffen worden zu sein. Unter Augustus wurden alle noch so künstlichen Verbindungen aus der Sage zur Person des Princeps und der *gens Iulia* hergestellt. Besonders eindrücklich wurde dies von P.Zanker für das Bildprogramm des Augustusforums in Rom gezeigt (Bibliothek).



In den beiden grossen Exedren standen sich als Hauptfiguren Aeneas und Romulus gegenüber, wie Zanker aus Ovid, *Fasten* 5, 63-66 herauslas. Die Aeneasgruppe (erhalten in mehreren Nachbildungen, vgl. Dia 15) war flankiert von den Königen von Alba Longa auf der einen und prominenten Iuliern auf der anderen Seite. Auch hier ist die Tendenz nicht zu verkennen, latinische und trojanische Version zu ver-zählen und die *gens Iulia* durch die offizielle Propaganda an den Angelpunkten der römischen Sage und Geschichte einzusetzen. Die Parallelismen, Verknüpfungen, Anspielungen etc. im Gesamtprogramm des Augustusforums sind zu zahlreich, als dass sie hier aufgezählt werden könnten (vgl. Zanker a.O.).

In Vergils *Aeneis* schliesslich, die zum Ruhm und Preis des Princeps verfasst wurde, wird die Gründungslegende in ihre kanonische Form gegossen: Die Widersprüche zwischen den verschiedenen Versionen werden wo immer möglich harmonisiert, und durch eine *vaticinatio ex eventu* (6,756 ff.) wird die Herrschaft des julischen Geschlechtes legitimiert. *Pius Aeneas* steht nicht nur für die zum Programm erhobene Rückbesinnung auf die *mores maiorum*, sondern glorifiziert in dieser Gestalt Augustus selber, seinen Urenkel.

### Literatur

- |              |   |
|--------------|---|
| J.Perret     | Les Origines de la Légende Troyenne à Rome.<br>Thèse, Paris 1945.<br>(Umfassende, aber im Endergebnis verfehlte Kritik der verschiedenen literarischen Versionen) |
| F.Bömer      | Rom und Troja. Baden-Baden 1951.<br>(Vorwiegend über die Herkunft der römischen Penaten; teilweise überholt)  |
| A.Alföldi    | Das frühe Rom und die Latiner. Darmstadt 1977.<br>Aus dem Englischen: Early Rome and the Latins, Ann Arbor, Michigan 1965.<br>(Standardwerk, hervorragend)        |
| P.Zanker     | Forum Augustum. Das Bildprogramm.<br>Monumenta artis antiquae Band 2, Tübingen 1968.<br>(Vorbildlich in der Kürze, wichtig im Inhalt)                             |
| G.K.Galinsky | Aeneas, Sicily and Rome. Princeton N.J.1969.<br>(2.unveränderte Auflage 1971)   |
| H.Jucker     | Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen, Zürich 1950, S.175 ff.   |

# 16. Raffael: Incendio del Borgo (Ausschnitt). Stanzen Vatikan

Grösste Höhe	4,95 m
Maler	Raffaello Santi (1483-1520) und Schüler, vor allem Giulio Romano (1492 oder 1499-1546).
Auftraggeber	Päpste Iulius II. und Leo X.
Ausführung	Zwischen 1514 und 1517.
Erhaltung	Durch C.Maratta 1702 im Zuge einer "Restaurierung" weitgehend übermalt, wobei die Architektur links offenbar unangetastet blieb. Umfassende Reinigung und Restaurierung in den 40er und 50er Jahren dieses Jahrhunderts.

Der Gegenstand des ersten Freskos der dritten Stanze ist eine mit Papst Leo IV. verknüpfte Legende aus dem Jahre 847. Der im vatikanischen Borgo (Aussenstadt) ausgebrochene Brand soll von diesem Papst vom Fenster aus mit dem Kreuzeszeichen gelöscht worden sein. Die nicht abgebildete rechte Seite des Freskos zeigt in der Mitte im Hintergrund den segnenden Papst und im Vordergrund fliehende und Wasser herbeischaffende Einwohner. Uns interessiert hier nur die berühmte Gruppe der Fliehenden links.

Schon Jacob Burckhardt (Der Cicerone 1 S.922) hatte gesehen: "Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja". Durch einen Fensterbogen sieht man das lodernde Feuer, und vor dem rötlichen Qualm bringen sich die Menschen in Sicherheit. Eine Mutter reicht ihren Säugling hinunter, ein junger Mann hängt an der Mauer, an die er sich oben anklammert, und ganz links trägt Aeneas seinen alten, gebrechlichen Vater auf dem Rücken nach rechts, gefolgt von Kreusa, die als einzige bekleidet ist und einige hastig zusammengeraffte Habseligkeiten mit sich trägt.

Ascanius, zur Linken von Aeneas, schaut sich nach den Eltern um, auch er trägt einige Kleider und eine rote Schachtel in den Armen. Raffael hat schwerlich antike Aeneas-Bilder gekannt, er hielt sich wohl an den Text der *Aeneis*. Anchises wird hier physiologisch korrekt, nicht wie in der Antike, fast wie mit einem modernen Sanitärergriff getragen, was zweifellos auf Modellstudien zurückzuführen ist. Auffallend ist die heroische Nacktheit, die auch als Hinweis auf die nächtliche Ueber-raschung durch die Feuersbrunst verstanden werden kann (Troja!). Die bewusst als antike Ruinen dargestellten korinthischen Säulenstellungen mit Resten des Gebälks erinnern an die des Castor-Tempels auf dem Forum (vgl. Dia-Reihe "Forum Romanum" 1979, Dia 2), dessen drei Säulen während des ganzen Mittelalters auf dem "Campo Vaccino" (Kuhweide) sichtbar geblieben waren.

In der Renaissance begann man sich ernsthaft mit dem architektonischen Erbe der Antike auseinanderzusetzen, gleichzeitig benützte man aber weiterhin die antiken Ruinen als Steinbrüche. Raffael wurde 1515 oder 1517 Oberaufseher der römischen Altertümer, und in einem Brief an den Papst von 1510 oder 1519, der ihm oder Baldassare Castiglione (1478-1529) zugeschrieben wird, wird die Erhaltung dieser Bauten und die zeichnerische Aufnahme im Plan, im Aufriss und im Schnitt gefordert!

Auf dem Fresko hat die Säulenreihe die Funktion eines Bühnenprospekts, der zum Hintergrund überleitet. Wenige Jahre vorher war die perspektivische Bühnenmalerei aufgekommen; es mag auch mitspielen, dass sich Raffael als Architekt von St.Peter (seit 1514) in dieser Zeit eingehend mit Vitruvs *Architectura* auseinandersetzte.

Die Fresken der dritten Stanze sind nach dem Tode Iulius II. nach einem eher äusserlich auf den Namen Leos X. anspielenden Programm gemalt worden, das vielleicht vom Humanisten Castiglione ausgearbeitet wurde. Die Vordergrundfiguren des "Incendio del Borgo" werden aus stilistischen Gründen Giulio Romano zugeschrieben, während das Konzept, Skizzen von Einzelgruppen und allgemeine Anweisungen sicher vom Meister stammen, der seine Schüler zwar bei der Ausführung beaufsichtigte, aber nach Meinung der meisten Forscher selber keinen Pinselstrich tat.

Das Auftreten des Gründerheros Aeneas in diesem Zusammenhang soll im Programm der gelehrten Verknüpfungen wohl die Rettung Roms durch den namengleichen Vorgänger Leos X. im Jahre 847 erhöhen und damit diesem selber zugute kommen. Da sich jeder gebildete Betrachter sofort an die Aeneis Vergils erinnerte, könnten auch die Weltherrschaftsansprüche "Roms" auf das Papsttum bezogen worden sein.

#### Antike Quellen

Vergil, Aeneis 2, 721 ff.

Liber Pontificalis vol.2, S.110-111

#### Literatur

- |                   |   |
|-------------------|---|
| H.Biermann        | Die Stenzen Raffaels. Versuch einer Gestaltanalyse.<br>Diss. München 1957, bes. S. 85-98.   |
| K.Badt            | Raphael's 'Incendio del Borgo'.<br>in: Journal of the Warburg Institute 22/1959, S.35-59.   |
| K.Oberhuber       | Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels.<br>in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien<br>58/1962, S.23-72.<br>(Hält die Stanza dell'Incendio für ein wichtiges Werk des<br>beginnenden Spätstils Raffaels. Dem Meister wird bei der<br>Ausführung sehr viel mehr eigenhändige Arbeit zugesprochen<br>als bisher.) |
| R.Redig de Campos | Raffael in den Stanzen, Mailand 1973.<br>(Populärwissenschaftlicher Führer eines Spezialisten)  |
| H.Hunger          | Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.<br>7.unveränderte Auflage 1975, S.10-14 (Nachleben).   |

#### Didaktische Vorschläge

1. Die verschiedenen Tragarten des Aeneas miteinander vergleichen. Für die Antike war der Gehalt wichtiger als physiologische Richtigkeit. Neuer Geist der Renaissance!
2. Die Stadt Rom in nachantiker Zeit: Erst in der Renaissance beginnt man die materielle Hinterlassenschaft der grossen Vergangenheit als erhaltungswürdig zu betrachten. Vgl. Lanciani R., La distruzione di Roma antica. Milano 1971.

17. Vergil der Dichter. Buchillustration Vatikan

Foto: nach Sandoz  
Bulletin 29/1973, S.24

Material	Sehr fein bearbeitetes Pergament.
Herstellungsort	Umstritten (Rom, Ravenna oder oströmisch)
Datierung	Ende 5./1.Viertel 6.Jh.
Aufbewahrungsort	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom. <i>Codex Vergilius Romanus</i> (Vat.lat.3867) fol.14 r, Miniatur VI.

Das Autorenporträt Vergils steht zwischen Ekloge V und VI. Oberhalb der länglich rechteckigen Illustration erkennt man Ekloge V, 90 (mit der Schreibweise FORMONSVM statt FORMOSVM), unmittelbar darunter in roten Lettern die Ueberschrift von Ekloge VI: FAVNORVM SATYRORVM ET SILENORVM DELECTATIO, und darunter Ekloge VI, 1-7. Die Abkürzung POE bezeichnet die sprechende Person, in diesem Falle den Dichter (*poeta*).

Vor einem doppelt rot gerahmten, senffarbenen Hintergrund sitzt Vergil in einem Armsessel mit Kissen. Er trägt eine weisse Tunika mit rotem Webstreifen, einen Mantel und Sandalen. Er hält mit beiden Händen einen *rotulus* (eine Rolle), während sein Blick ins Leere geht. Links neben ihm steht ein runder, verschliessbarer Behälter (*capsa*) mit Tragband, in dem die Schriftrollen aufbewahrt wurden. Rechts ist ein hölzernes Schreibpult aufgestellt, dessen schrägegelegte Auflagefläche in der Höhe verstellbar ist. Eine verschnürte Rolle liegt rechts auf dem Ständer.

Die langärmlige Tunika Vergils ist durch Parallelfalten gegliedert, und das *pallium* wird breit von der Schulter über die Knie ans rechte Bein geführt. Die kalligraphisch abstrakte Form dieser Schleife steht in eigenartigem Gegensatz zu den liebevoll ausgeführten Details an *capsa* und Pult. Reste einer wohl auf der Vorlage noch deutlicher vorhandenen plastischen Gestaltung sind in den Andeutungen von Schatten zu erkennen. Sonst aber ist der Stil rein linear, die Komposition nur allzu betont symmetrisch aufgebaut und die Frontalität der Figur nur durch den seitwärts gerichteten Blick ein wenig gemildert. Wegen dieser schon sehr mittelalterlich anmutenden Stilmerkmale, die zum Beispiel auf dem *Vergilius Vaticanus* (Dia 8) durch klassizistische Reminiszenzen übertönt werden, war die Datierung des *Vergilius Romanus* lange umstritten. Die neuere Forschung scheint sich jetzt auf eine Entstehung um 500 in Rom oder Ravenna, jedenfalls in Westrom, festzulegen.

Fast identische Vignetten stehen vor Ekloge II und IV; sie hatten eine Berechtigung, solange eine Ekloge eine ganze (allerdings kleine) Rolle einnahm (vgl. Martial 14,186), in einem Buch mit allen Eklogen hintereinander verlieren sie jedoch ihren Sinn. Man nimmt an, dass analog zu anderen *codices* das Autorenporträt auf dem Vorbild in Form eines Medaillons mit Büste verwendet wurde. Unser Illustrator machte aus der Büste eine Sitzfigur (der Typus ist zum Beispiel von römischen Sarkophagen bekannt) und fügte die Attribute des Dichters hinzu, um das vom Schreiber ausgesparte Querformat ausfüllen zu können.

Literatur

Wie zu 20.

Didaktische Vorschläge

1. Das illustrierte Buch in Antike und Moderne. Die Funktion der Illustration, zum Beispiel in der Bibel (Theorie des *liber pauperum*: Bilderbuch für Analphabeten). Comics, Fotoromanzi, Fumetti. Vergleichbar mit Autorenporträt in der Moderne: Klappentext, Foto.
2. Geschichte des Buches. Zuerst nur sehr wohlhabende Besitzer (Papyrus-Rollen). Von der Rolle (sperrig, verletzbar) zum Codex; vom handgeschriebenen Codex zum gedruckten Buch. Das "Buch" der Zukunft: elektronisch steuerbare Text- und Datenspeicher-Anlagen (?).

18. Tor und Befestigungsmauer von Troja I

Foto: P.Frei

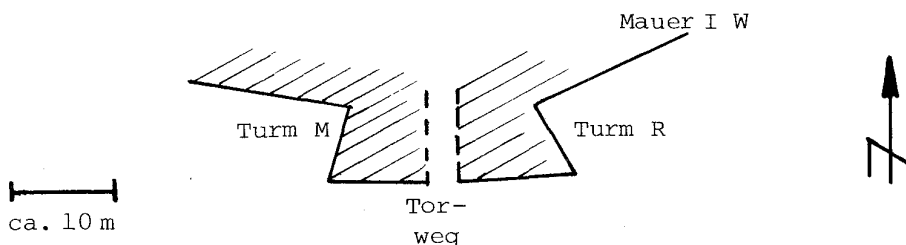
Aufnahme von Südosten

Jetzige Höhe der Mauern	ca. 3,5 m
Dicke (oben)	ca. 3 m
Material	Unbehauene Steine, Zwischenräume mit gelblichem Lehm gefüllt (Mörtel).
Datierung	1.Hälfte 3.Jahrtausend v.Chr.

Der unregelmässig viereckige Turm R (vorne links) gehört zur mittleren Phase von Troja I und war Bestandteil des ältesten Süd-Tores der Stadtmauer. Vom Torweg (ca. 2 m breit) und vom Tor selber ist wegen der späteren Ueberbauungen (Troja II) nichts erhalten, den westlichen Torturm M kann man jedoch ergänzen. Die Fortsetzung der Stadtmauer I W nach Nordosten ist ausgegraben und gut erhalten (rechte Bildhälfte).

Die Bautechnik der Befestigungsmauern von Troja I war ziemlich primitiv: Flache, unbearbeitete Steine wurden in ziemlich regelmässigen Lagen aufeinandergeschichtet, in den unteren 1,5 m mit fast vertikaler Steigung, darüber in eine steile Böschung abflachend. Gegen den Torweg wurde die Böschung anscheinend weggelassen, um Angreifern den Zugang zu erschweren. Zwischen die Steine war als eine Art Mörtel gelblicher Lehm gestrichen. Auf der Mauerkrone stand wahrscheinlich zum Schutz der Verteidiger eine über mannshohe Ziegelmauer.

Der Turm R springt ca. 4,7 m vor die Stadtmauer I W vor, die Länge der uns zugeordneten Südflanke beträgt 9,1 m. Der Grundriss des Südtores ist folgendermassen zu ergänzen:

Literatur

- C.W.Blegen      Troy.Excavations conductes by the University of Cincinnati 1932-1938, Bd.I 1950, S.126 ff., 145 ff. Abbildung 55, 183-185, 189, 417 (Plan), 436 (Plan).
- ders.            Troy and the Trojans. (Ancient Peoples and Places 32) S.40 ff. Abbildung 8/9 und Plan S.45.

Didaktische Vorschläge

1. Das Wachsen einer Stadt (mit Dia 19), anhand des Planes im Anhang. Die Distanz zwischen den beiden Süd-Toren I und VI beträgt mehr als 80 m, und mehr als ein Jahrtausend. (Vgl. zum Beispiel Luftaufnahme der Altstadt von Bern)
2. Die beiden Toranlagen in den Zusammenhang der frühen kleinasiatischen Architektur stellen. Vgl. R.Naumann, Architektur Kleinasiens von ihren Anfängen bis zum Ende der hethitischen Zeit, 2.Aufl. Tübingen 1971, 236 ff. bes. 266 ff.

19. Süd-Tor und Strasse von Troja VI

Foto P.Frei

Aufgenommen von Süden, Richtung Stadt.

Die Strasse führt von der Anhöhe hinunter auf das Süd-Tor zu, das links mit der Aussenmauer des Turms, die mit aufrechtstehenden Prellsteinen geschützt ist, sichtbar ist. Das "Turmzimmer" (bezw. dessen Fundamente) misst ca. 5,7 x 5,3 m und war von der Stadtseite her durch eine Tür erreichbar, die allerdings später zugemauert wurde. Die ursprüngliche Höhe des Turmes ist nicht festzustellen, die Breite betrug 7 m, und das Fundament sprang ca. 5 m vor die Stadtmauer vor.

Der Torweg rechts neben dem Turm war ca. 3,3 m breit und hatte weiter oben eine Steigung von 1:6, das heisst er war gerade noch mit Karren befahrbar. Die Trasse war mit grossen, unregelmässigen Steinplatten gepflastert, die heute durch spätere Ueberbauungen meist gestört sind (z.B. Entwässerungsgraben in der Strassenmitte aus VII a; schräg durchlaufende Fundamentierungsmauern des römischen Bouleuterions etc.).

Die Technik der aufgehenden Mauern ist charakteristisch für VI: relativ grosse, sorgfältig behauene Steine in sauberem Verband ohne Bindemittel. Das obere Stockwerk hatte aus ungebrannten Lehmziegeln bestanden, ist aber heute nicht mehr vorhanden.

Das Süd-Tor blieb auch nach dem schweren Erdbeben, das die Stadt VIh schwer beschädigte, während der Phasen VIIa und b in Gebrauch, vielleicht mit etwas erhöhtem Strassenniveau (Entwässerung). Dörpfeld hält dieses Tor für das Dardanische, weil die hier abgehende Strasse in Richtung zu der am Ida gelegenen Stadt Dardania verläuft (Dörpfeld a.O. 608 f.). Das berühmte Skäische Tor nimmt er dagegen im Nordwesten an, wo die ganze Befestigungsanlage schon in der Antike als Baumaterial wegtransportiert worden war, vielleicht für den Bau der Stadt Sigeion.

Die Verteidigungsanlage VI ist eine grandiose Erweiterung und trägt alle Zeichen einer grossen wirtschaftlichen Blüte. Sie wurde offenbar an der Stelle einer nur wenig älteren stückweise neu aufgebaut. Die Fundamente liegen nicht direkt auf dem Felsen auf, sondern auf einer Erdschicht, nach Dörpfeld eine Vorsichtsmassnahme der Trojaner, durch die bei den häufigen Beben ein "Erddolster" die Mauer vor dem sofortigen Einsturz schützte. Die unmittelbar innerhalb des Tores liegenden Mauern gehören zum grossen Teil zu Häusern von Troja VI und VII a und b. Mit Hilfe des Planes können sie einzeln identifiziert werden.

Antike Quellen

Homers Ilias passim.

Literatur

- |                 |  |
|-----------------|--|
| W.Dörpfeld      | Troja und Ilion: Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen Schichten von Ilion 1870-94, 2 Bände Athen 1902.<br>(Einer der ersten wissenschaftlichen Ausgräber) |
| C.W.Blegen u.a. | Troy: Excavations Conducted by the University of Cincinnati 1932-38. 4 Bände, Princeton N.J. 1950-58.<br>(Abschliessende Publikation der amerikanischen Grabungen)                       |

M.I.Finley

Schliemann's Troy - One Hundred Years After:  
Mortimer Wheeler Archaeological Lecture 1974. London 1975.  
(Aeussert grundsätzliche Zweifel an der historischen Auswertbarkeit der homerischen Epen, ist demzufolge auch gegen die Identifizierung des Hügels von Hissarlik mit Troja.)

#### Didaktische Vorschläge

1. Der "Fortschritt" in der Archäologie (Vgl. F.G.Maier, Neue Wege in die alte Welt. Methoden der modernen Archäologie, Hamburg 1977). Forschungsgeschichte anhand Trojas. Vergleiche auch C.W.Blegen, Troy and the Trojans. (Ancient Peoples and Places), London 1963, eine allgemeinverständliche und übersichtliche Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse der amerikanischen Ausgrabungen.
2. Die Geschichte Heinrich Schliemanns (v.a. für jüngere Schüler). Vergleiche Schliemanns Selbstbiographie, 2.Auflage erweitert und herausgegeben von Sophie Schliemann, Leipzig 1936. Ausserdem gibt es viele romanhafte Bearbeitungen, zum Beispiel von M.Lavater-Sloman, Das Gold von Troja, Leben und Glück des Heinrich Schliemann. (1969)
3. Einige besonders schöne Stellen aus der *Ilias* vorlesen, zum Beispiel nach der Uebertragung von Wolfgang Schadewaldt; zum Beispiel die Teichoskopie, 3,171 ff.; Auszug und Tod des Patroklos, 16,1 ff.; die Trauer des Achilleus, 18,22 ff.; der Tod Hektors, 22.Gesang.



## Zu den Ausgrabungen in Troja

Das Epos vom Kampf um Troja wurde bis ins 19. Jahrhundert als reines Dichtwerk gelesen. Erst Heinrich Schliemann (1822-1890) hatte neben der Idee, mit der *Ilias* in der Hand Troja zu suchen, auch genügend Geld und Enthusiasmus, um 1870 die ersten Ausgrabungen auf dem Hügel Hissarlik südlich der Dardanellen in Angriff zu nehmen. Bis 1890 organisierte er mehrere Grabungskampagnen, die bis zum Beizug von Fachleuten wie Dörpfeld und Blegen u.a.m. eher den Charakter einer fieberhaften Schatzsuche hatten. Die archäologischen Grabungsmethoden wurden zwar seither enorm verfeinert, Schliemanns "Erkenntnisse" zum grossen Teil überholt, aber die Entdeckung des mittelmeerisch-mykenischen Kulturkreises bleibt wissenschaftsgeschichtlich eine bleibende Leistung.

Schliemann glaubte, sein Ziel, die Burg des Priamos mit dessen Schätzen zu finden, am ehesten mit einem quer durch den Hügel von Norden nach Süden gezogenen Sondierschnitt zu erreichen. Weil der Schutthügel für die römische Neugründung (*Ilium Novum*, Schicht IX) in seinen höheren Erhebungen geplant worden war (vgl. Skizze im Anhang), konnte Schliemann dort, wo er suchte, als grösste Anlage nur die Burg II für die homerische halten; in dieser Schicht fand er auch den sogenannten "Schatz des Priamos". Wie ausgedehnte Brandspuren zeigten, war diese Festung dem Feuer zum Opfer gefallen. Schon ihm selber kamen später Zweifel, und W.Dörpfeld konnte 1893/94 nachweisen, dass Troja II mehr als 1000 Jahre älter sein musste als ursprünglich angenommen. Wegen der ausserordentlichen Stärke der mykenischen Verteidigungsanlagen von Schicht VI hielt er diese für homerisch. Erst die modernen amerikanischen Grabungen von 1932-38 machten deutlich, dass diese Mauern durch ein Erdbeben und nicht durch Menschenhand zerstört worden waren, dass aber die Ruinen von VIh von den Bewohnern gleich wieder notdürftig hergestellt wurden. Diese Schicht VIIa wurde dann gewaltsam eingenommen und zerstört, wie zum Beispiel unbestattete Skelette in den Strassen und eine einzelne (!) Pfeilspitze zu erkennen gaben. Auch diese Zuweisung ist allerdings nicht unbestritten (vgl. Finley a.O.).

Die mitgefundenen Keramikreste unterstützen eine Datierung von VIIa um 1275-1240 v.Chr. (nach Blegen), und das so gewonnene Zerstörungsdatum (um 1240) passt nicht schlecht zu den Angaben der antiken Autoren:

Herodot	(mit Generationenrechnung)	um Mitte 13.Jh.v.Chr.
Duris von Samos		1334/33 v.Chr.
Eratosthenes		1184 v.Chr.
Marmor Parium		1209/08 v.Chr.

Die von Blegen und seinen Mitarbeitern ausführlich publizierten Ergebnisse der amerikanischen Grabungen lassen nur noch geringen Zweifel daran, dass mit Troja VIIa nun endgültig die homerische Burg gefunden ist. Vereinzelt kritische Stimmen wenden sich allerdings vehement gegen die Gleichung Hissarlik = Troja, obwohl sie von den Römern, die mehr Kontrollmöglichkeiten hatten als wir heute, schon für richtig gehalten worden war (*Ilium Novum*).

Für die klassische Archäologie hat die vom frühen 3.Jt.v.Chr. bis ins 4.Jh.n.Chr. dauernde Besiedlung Trojas in der relativ gut untersuchten Abfolge von insgesamt 46 Schichten noch heute eine Schlüsselstellung (Chronologie nach Blegen):

Troja	I (a-k)	3000 - 2500 v.Chr.	(Ik = Brandschicht)
	II (a-g)	2500 - 2200	
	III (a-d)	2200 - 2050	
	IV (a-e)	2050 - 1900	
	V (a-c)	1900 - 1800	
	VI (a-h)	1800 - 1300	(VIh = Erdbeben)
	VII (a-b2)	1300 - 1100	(VIIa = Brand)
	VIII	700 - 1.Jh.v.Chr.	
	IX	1. - 4.Jh.n.Chr.	( <i>Ilium Novum</i> )

Sie dient als Ausgangspunkt und Hilfsmittel zur Datierung anderer ägäischer Siedlungen. Das allmähliche Wachstum der Stadtanlage ist auf dem Plan im Anhang gut zu verfolgen.

20. Aeneas im Sturm. Buchillustration Vatikan

Foto: nach Sandoz

Bulletin 29/1973, S.29

Material	Sehr fein bearbeitetes Pergament.
Masse	230 x 220 mm
Herstellungsort	Umstritten (Rom, Ravenna oder oströmisch)
Datierung	Ende 5./1.Viertel 6.Jh.n.Chr.
Aufbewahrungsort	Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom. Codex Vergilius Romanus (Vat.lat.3867) fol. 77 r.

Die Illustration gehört zum ersten Buch der Aeneis (1,88 ff.) und kann gewissermaßen als Motto der Geschichte von den göttlich gelenkten Irrungen des Aeneas vorangestellt werden. Es ist eine der originellsten und schönsten Darstellungen des *Vergilius Romanus*.

Zwei Schiffe der trojanischen Flotte sind in den Sturm geraten, den Iuno bei Aeolus bestellt hat. Zwei der von Vergil erwähnten Windgötter (1,85 f.) blasen von oben aus vollen Backen in eine Art Blasrohr, und in der Mitte schleudert eine geflügelte weibliche Gottheit, wahrscheinlich Iuno selber (1,42), mit beiden Händen Blitze (d.h. sie hält in jeder Hand einen fackelähnlichen Gegenstand). Nur die Oberkörper der drei Gestalten sind sichtbar, der Maler stellt sie sich wahrscheinlich auf Wolken vor. Die Windgötter sind durch Federn auf dem Kopf gekennzeichnet. Es regnet in Strömen, vom Maler in langen vertikalen Strichen wiedergegeben.

Dem Ansturm der entfesselten Naturgewalten halten die Schiffsmasten der Trojaner nicht stand, der vordere bricht in der Mitte entzwei, und der hintere wird ganz über Bord gehen (1,102). Alle Ruder werden im Takt bewegt, aber offensichtlich nicht von den trojanischen Kriegern, die in Reih und Glied an der Reling stehen und mit schreckgeweiteten Augen den Untergang erwarten. Jeder trägt eine phrygische Mütze, einen Mantel, sowie Schild und Speer. Nur der Steuermann sitzt und ist im Profil gezeigt.

Das Meer hat eine gefährliche violett-blaue Färbung, und darin tummeln sich riesige scharfgezähnte Fische.

Im vorderen Schiff hebt Aeneas im Purpurmantel klagend die Arme zum Himmel (1,93), er ist durch diese Geste klar als Hauptperson der Szene hervorgehoben.

Die Illustration ist ganzseitig und trägt eine goldfarbene Rahmung. Die bewusst eingesetzte Farbigkeit verleiht dem Bild einen zusätzlichen Reiz. Die deutliche Unterteilung der Komposition in drei Schichten (Meer mit Fischen - Schiffe im Sturm - Himmel mit Halbfiguren) lässt vermuten, dass der Illustrator sich an vorhandenen Bildtypen aus verschiedenen Bereichen orientierte und sie zum vorliegenden Bild zusammenfügte. So erinnern etwa die Riesenfische an entsprechende Darstellungen der Jonasgeschichte, oder der klagende Aeneas an den betenden Daniel in der Löwengrube auf Elfenbeinpyxiden des 6.Jhs. Besonders hinzuweisen ist auf die ausdrucksvollen Augen bei allen Lebewesen, und die eigenartigen tierköpfigen Rammsporne und Bugaufbauten der Schiffe, die durch ein dickes Seil (eine Kette?) verbunden sind.

Antike Quellen

Vergil, *Aeneis* 1,64 ff.

Literatur

- E.Rosenthal                      The Illuminations of the Vergilius Romanus,  
Dietikon ZH 1972.  
(Monographie mit vielen Fotos; die Urteile des Autors  
sind nicht immer verlässlich)
- Chr.Eggenberger                Die Miniaturen des Vergilius Romanus, codex Vat.lat.3867.  
in: Byzantinische Zeitschrift 70/1977, S.58-90.  
(Sorgfältig)

Didaktische Vorschläge

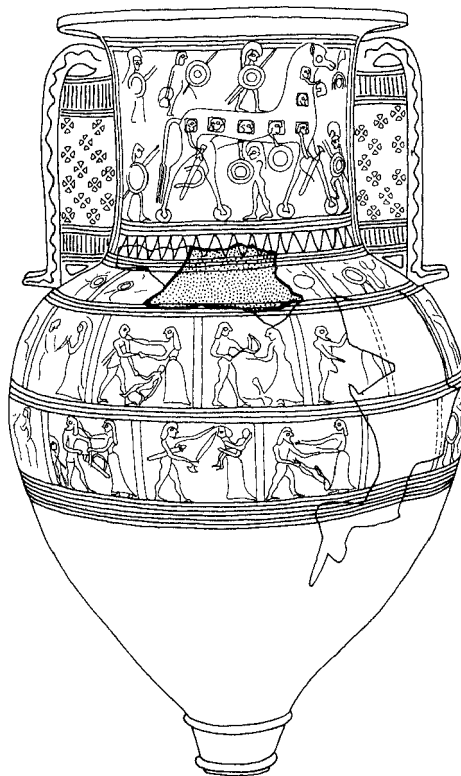
1. Die nahe Anlehnung an den Text des spätantiken Illustrators mit dem freien Gestalten zum Beispiel der attischen Vasenmaler vergleichen.  
Die unsichere, nachschöpferische Arbeitsweise des Illustrators auch anhand der verschiedenen Vorbilder erläutern.
2. Demgegenüber die neuen Qualitäten der sich ankündigenden mittelalterlichen Kunst!
3. Form der Schiffe: antik oder aus der Zeit der Handschrift? Vergleiche Enciclopedia dell'Arte antica e orientale V (1963) S.373-381 mit Bibliographie S.380/81.
4. Die "phrygische Mütze" der Trojaner: Ursprung und Bildtradition. Stierbeutel-Helm (nach G.Seiterle), der aus dem Orient kam und deshalb zur Kennzeichnung orientalischer Krieger diente, so auch der Trojaner. Bei den Römern trugen Freigelassene die phrygische Mütze; darauf griffen die Franzosen zurück, als sie die Nationalfigur Marianne mit dieser Mütze als Freiheitssymbol darstellten.

## ANHANG: KURZFASSUNGEN, PLÄNE, ERGÄNZENDE ABBILDUNGEN

---

### 1. Das trojanische Pferd. Reliefamphora Mykonos

Reliefamphora mit einer der ältesten Darstellungen des hölzernen Pferdes (um 670 v.Chr.). Aus den sieben Luken blicken bewaffnete Griechen, einige sind schon ausgestiegen oder laden Waffen aus. "Lebendiges" Pferd mit Rädern (Schrittstellung!). Perspektive: Uebereinander = Hintereinander. Für den Künstler ist das Pferd eine ungeheure, dämonisch belebte Kriegsmaschine. Religiöse Bindung der frühgriechischen Kunst!

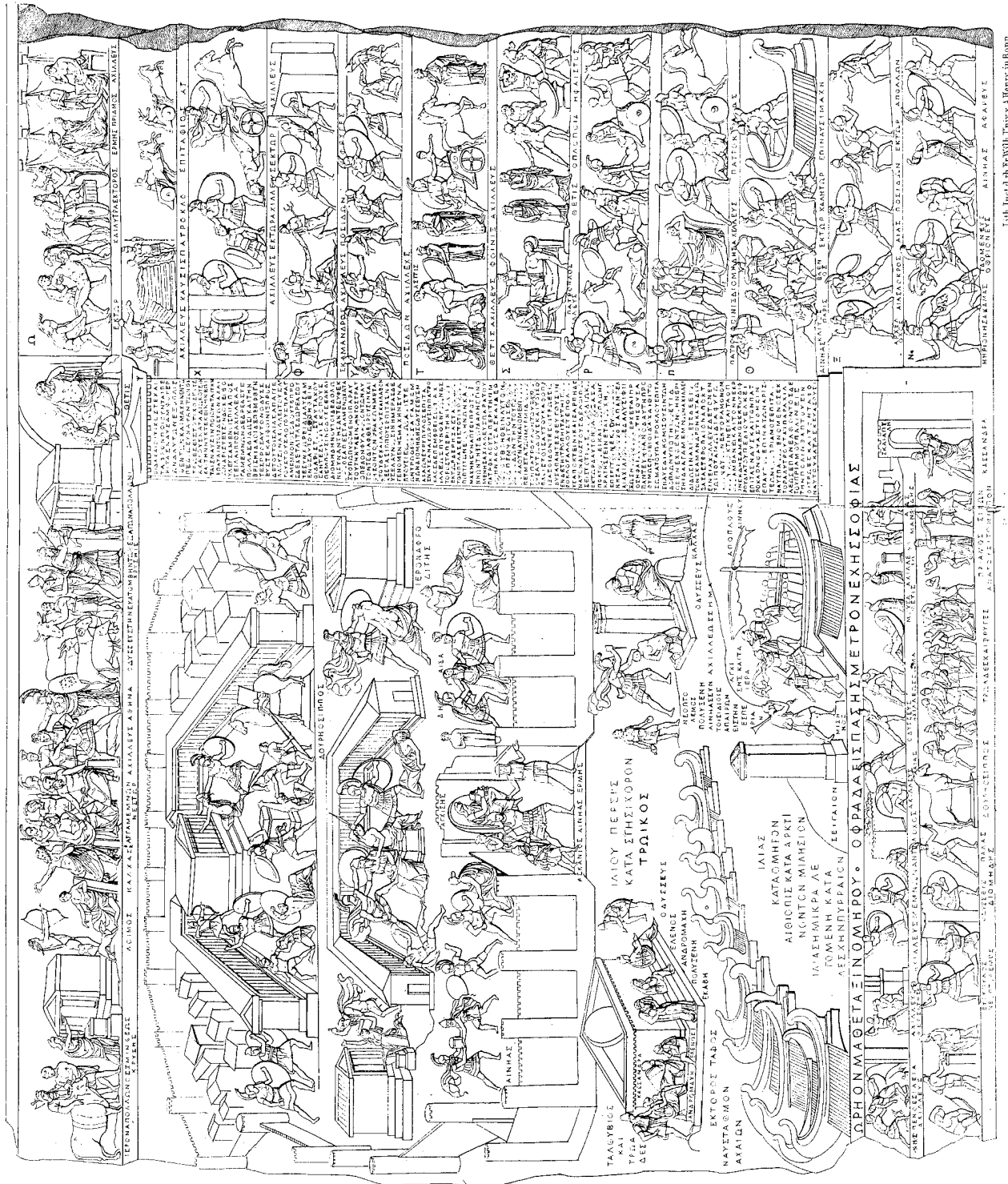


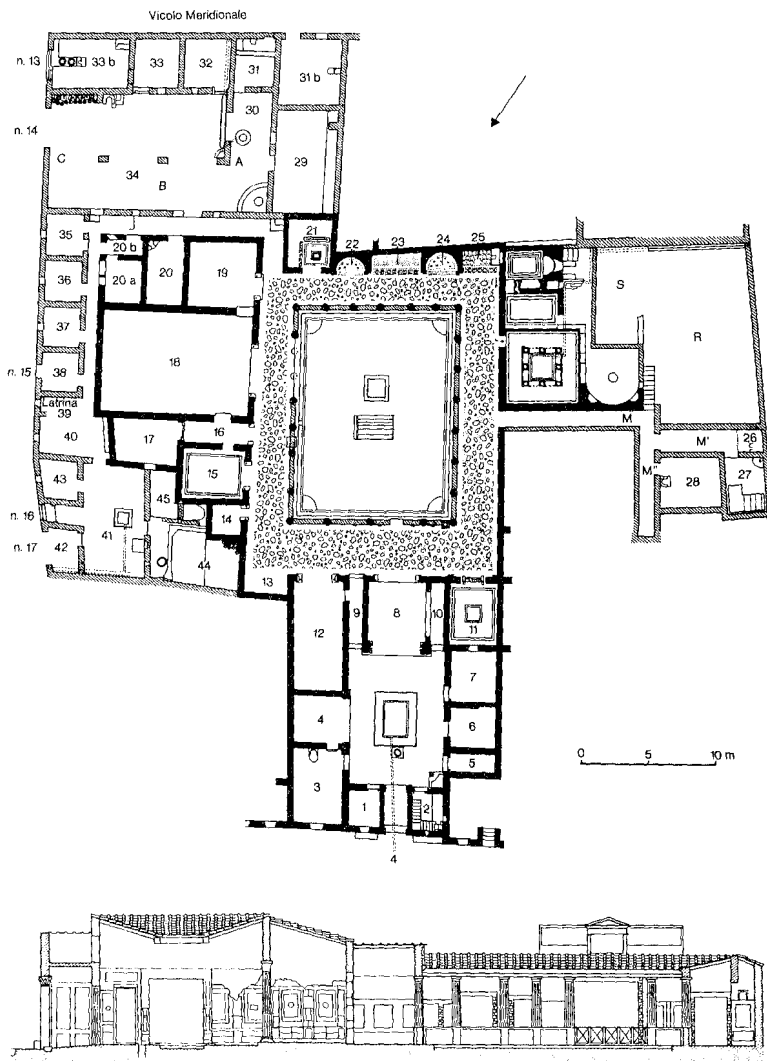
Umzeichnung der Reliefamphora von Mykonos.  
Nach Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek 31, 1974 Abb. 8.

### 2. Cassandra warnt vor dem hölzernen Pferd. Wandbild in Pompeji

In der Casa del Menandro gibt es einen dreiteiligen Iliupersis-Zyklus, zu dem dieses Wandbild gehört. Von einer festlichen Menschenmenge soll das geschmückte Pferd durch die Mauerbresche in die Stadt gezogen werden. Dem stellt sich Cassandra mit der Doppelaxt (Opferrequisit) entgegen, die Augen in prophetischer Ekstase zum Himmel erhoben, wird aber an ihrem Tun gehindert. Im Hintergrund ein Tempel. Das Bild entstand unter Vespasian (69-79 n.Chr.; 4.Stil). Eigentümer der Casa del Menandro war ein Angehöriger der vornehmen gens *Poppaea*.

Umzeichnung einer Tabula  
Iliaca.  
Unterster Fries: hölzernes  
Pferd und Cassandra (rechts).  
Etwas darüber die Flucht des  
Aeneas.  
Nach O. Jahn, Griechische  
Bildchroniken, Bonn 1873,  
Taf. I.





### Legende:

- 1 Portierloge
- 2 Treppenhaus
- 3 Zimmer mit prov. Ofen für Bauarbeiten
- 4 ala
- 5 Abstellraum
- 6 ala (Bedienstetenzimmer)
- 7 cubiculum der Dienerschaft
- 8 tablinum
- 9 Korridor
- 10 Wandschrank
- 11 oecus
- ...
- 15 oecus
- 16 überwölbter Gang
- 17 cubiculum
- 18 triclinium
- 19 oecus
- 20 Magazine
- 21 cubiculum, später Bibliothek
- 22 halbrunde Nische
- 23 Peristyl
- 24 halbrunde Nische
- ...
- 27 Küche
- 28 Latrine
- ... (herrschaftlich)
- ...
- 5-40 Erdgeschoss Lagerräume, 1. Stock Sklavenwohnräume
- ...
- 41 kleines atrium
- ...
- 43 cubiculum
- 44 kleiner Hof
- ... Wohnung des Verwalters (procurator)

Plan und Längsschnitt der Casa del Menandro.  
Nach E. La Rocca, M. de Vos, A. de Vos, Guida  
archeologica di Pompei, Mondadori, Verona  
1976, S.178.

### 3. Sinon vor König Priamus. Buchillustration Vatikan

Buchillustration aus dem *codex Vergilius Romanus* (um 500 n.Chr.). Der gebundene Sinon wird von Priamus über das hölzerne Pferd ausgefragt, das hinter ihm steht. Gerichtsszene! Auf der Mauer (vgl. Teichoskopie in der Ilias!) Hecuba mit ihren Kindern. König und Königin sind in der Art mittelalterlicher Heiligenbilder mit einem Nimbus versehen. Die Einzelelemente sind in der Gesamtkomposition eingebaut, ohne dass die Perspektiven der Vorlagen vereinheitlicht worden wären.

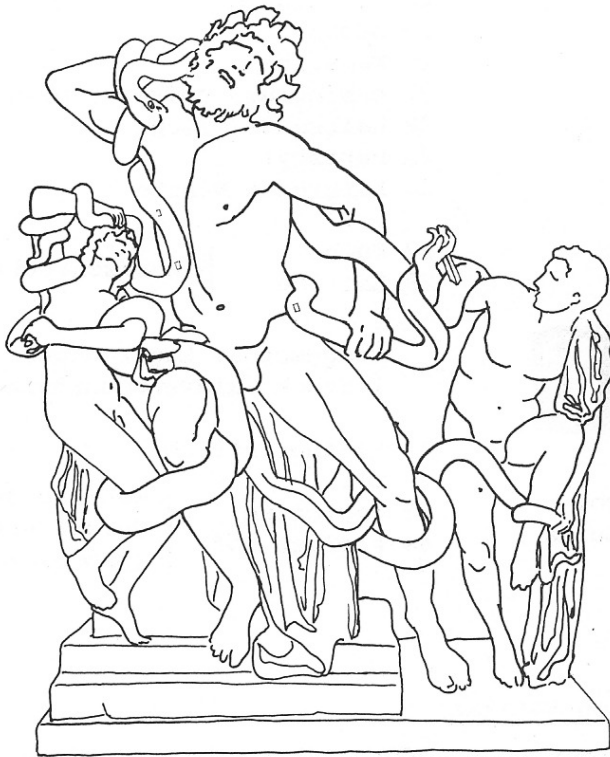
### 4. Raub des Palladiums. Wandbild aus Pompeji

Links ist die Gruppe mit den Palladium-Räubern (Beischriften: Odysseus, Diomedes, Helena, Aithra; auf griechisch), die von Helena auf Cassandra aufmerksam gemacht werden. Diese klagt um die verlorene Götterstatue und sieht den Untergang der Stadt voraus; sie wird von einem Diener (Beischrift) zurückgehalten. Im Hintergrund sieht man einen Tempel, rechts einen grossen Altar und links eine Säule, vielleicht die Basis für ein Weihgeschenk. Sehr qualitativvolles Bild dritten Stils (um Christi Geburt).

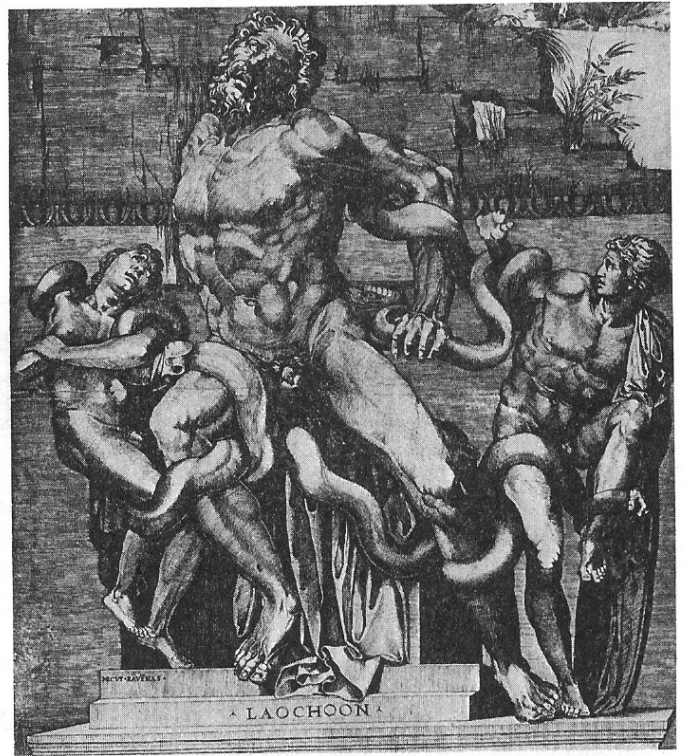
### 5. Laokoongruppe im Vatikan

Laokoon und seine Söhne werden beim Altar von zwei Schlangen umwunden und tödlich bedroht. Laokoon ist durch Lorbeer im Haar als Apollonpriester gekennzeichnet. Der Sohn links wird dem Tod nicht entinnen, während der rechts weniger verstrickt ist. Die Gruppe gehört in einen architektonischen Rahmen: Einansichtigkeit. Michelangelo beteiligte sich nach der Auffindung 1506 an der Restaurierung und Ergänzung. Seither immense Wirkung in der Kunst, unaufhörliche Diskussionen in der Wissenschaft. Seit 1960 von allen Ergänzungen befreit. Wahrscheinlichste Datierung: neronisch.

Die Wirkung der Laokoongruppe nach 1506 ist enorm. Durch Stiche in ganz Europa verbreitet, verwenden Tizian, Rubens und später William Blake, abgesehen von vielen anderen, das Motiv mehr oder weniger abgewandelt. In Wissenschaft und Literatur schreiben Winckelmann, Lessing, Herder und Goethe über die Laokoongruppe; bis heute ist die wissenschaftliche Diskussion nicht zur Ruhe gekommen.



Rekonstruktionszeichnung nach  
P. Aström in *Archaeologia* 8/1969.



Stich des Marco Dente (vor 1527) mit  
der Laokoongruppe vor der Ergänzung.



"Affen-Laokoon", Stich nach einem Werk Tizians.  
Nach A. von Salis, Antike und Renaissance, 1947,  
Abb. 39 b.

#### 6. Apollon und Laokoon. Glockenkratér Basel

Ein frühlukanischer Glockenkratér des Pisticii-Malers (um 430 v.Chr.) trägt eine ungewöhnliche und nicht bis ins letzte deutbare Version der Laokoon-Sage. Links Apollon (Attribute) auf einer Basis (= Statue), rechts der gleiche Gott mit denselben Attributen in lebender Gestalt. Zwischen ihnen geht eine junge Frau mit erhobener Axt auf die beiden Schlangen los, die einen Jüngling getötet und verstümmelt haben (die Reste "liegen" am Boden), ihr folgt ein bärtiger Mann mit Schreck- oder Betroffenheitsgestus. Mutter und Vater des Verstümmelten (= Laokoonsohn)? Oder ist der Bärtige ein Mitglied der Aeneasfamilie, der Aeneas warnen wird vor dem Untergang der Stadt Troja?

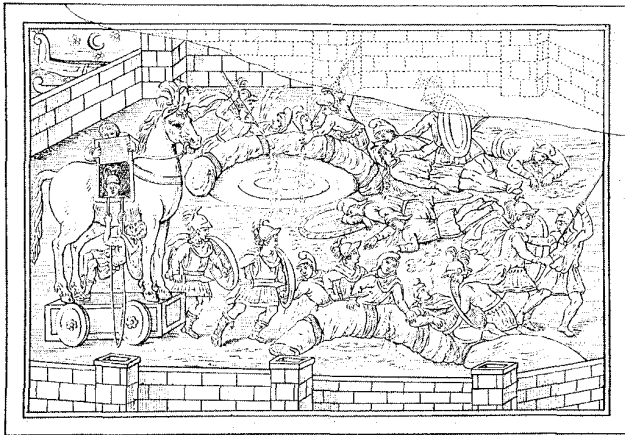
#### 7. El Greco: Laokoon. Washington

Laokoon und seine beiden Söhne werden von zwei Schlangen angegriffen. Im Hintergrund Troja (= Toledo, Wohnort des Malers). Drei geheimnisvolle Gestalten schauen dem Geschehen zu; es ist nicht auszumachen, wen der Maler gemeint hat. El Greco (1541-1614) malte sonst fast nur biblische Szenen, dieses Alterswerk (um 1610) muss wohl allegorisch gedeutet werden (Bestrafung der Leidenschaft?). Der Altersstil el Grecos ist gekennzeichnet durch rhythmisch bewegte Kompositionen, die perspektivisch verzerrt sind; die Figuren verfließen teilweise, lösen sich auf, die Hautfarbe auch der Lebenden ist wächsern, fast durchscheinend.



### 8. Die Eroberung Trojas. Buchillustration Vatikan

Buchillustration des Vergilius Vaticanus lat. 3225, pictura 14 (frühes 5.Jh.). Schauplatz: Inneres der Stadt Troja, von Mauern umgeben. Oben links die nächtliche Seefahrt der Griechen von Tenedos zurück nach Troja. Links lässt Sinon die Griechen aus dem hölzernen Pferd aussteigen. Diese stürzen sich, anders als im Vergiltext, gleich auf die weinbeschwerten Trojaner (phrygische Mützen), die nach dem Gelage auf den Polstern und Kissen um einen runden Speisetisch (Mitte) eingeschlafen waren. Der cod.Vat.lat.3225 folgt klassizistischer Tradition treuer als der Vergilius Romanus, ist aber flüchtiger (wenn auch virtuos) illustriert.



Strichzeichnung der Buchillustration.  
Nach K. Weitzmann, Ancient Book Illumination. Harvard University Press 1959, Fig. 68.



Nachzeichnung der Iliupersis auf der Vivenziohydria. Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 34 (1904).

### 9. Aias und Kassandra. Vivenzio-Hydria Neapel

Auf der hervorragend erhaltenen Hydria des Epiktetos II (um 480 v.Chr.) sind fünf Szenen aus der Iliupersis, wohl nach einem Vorbild aus der Monumentalkunst, nebeneinandergestellt: Aias/Kassandra; Neoptolemos und Astyanax, Priamos; Trojanerin greift Griechen an; Aithra, Akamas und Damophon; Flucht des Aeneas. Auf dem Dia umfasst Kassandra das Kultbild der Athena, von Aias bedrängt. Hinter dem Palladion zwei trauernde Trojanerinnen (Palme!). Meisterwerk der beginnenden Klassik; Epiktetos II ist einer der grossen Neuerer der attischen Vasenmalerei. Ganz aussergewöhnlich sind die Gefühle der Opfer und auch die der angreifenden Griechen differenziert.

### 10. Aias und Kassandra. Menelaos und Helena. Wandbild in Pompeji

Vespasianisches (4. Stil) Wandbild aus der Casa del Menandro in Pompeji. Rechts in einem ähnlichen Bildtypus wie auf der Vivenziohydria der Angriff des Aias auf Kassandra beim Palladium. Links Zusammentreffen von Menelaos und Helena, der seine ungetreue Frau bestrafen will, aber durch ihre Schönheit besänftigt wird. In der Mitte Priamos. Hintergrund: brennendes Gebäude. Der Maler hatte als Vorlage wohl einen Troja-Zyklus vor sich.

### 11. Cassandra und Aias. Mythentravestie auf Phlyakenvase in Rom

Mythentravestie der Aias/Kassandra-Szene: Die Rollen sind vertauscht, Aias (in der Heldenmaske) sucht verzweifelt vor dem anstürmenden Mädchen Cassandra beim Palladium Schutz. Situationskomik. Solche Parodien waren v.a. in Unteritalien beliebt, die Vasenbilder des Malers Assteas von Paestum, von dem auch dieses Fragment stammt, bezeugen dies. Datierung: 360-340 v.Chr.

Der Dramatiker Rhinthon von Syrakus, Verfasser von Phlyakenpossen, lebte erst im 3.Jh.v.Chr.

Rekonstruktionszeichnung der Phlyakenvase. Nach G.E. Rizzo, in den Römischen Mitteilungen 40/1925, Beilage VII.



Diese Vase hat das gleiche ikonographische Vorbild wie die Assteasvase. Nach J.-M. Moret, *L'Iliouperis dans la céramique italote* (1975) Taf. 11.

### 12. Tod des Priamos. Dreifusspyxis Berlin

Attisch schwarzfigurige Vase mit der Tötung des Astyanax und des Priamos durch Neoptolemos, in ein einziges Bild zusammengezogen. Die beiden Motive sind in der Literatur selbständig, erst in der bildenden Kunst zusammengefasst. Streng symmetrischer Aufbau. Reiche Farbigkeit und Ritztechnik, dennoch nicht von allererster Qualität. Um 550 v.Chr.

### 13. Tod des Priamus. Römisches Relief Boston

Das zwischen 150 und 50 v.Chr. verfertigte Relief zeigt Priamus, der von Neoptolemus an den Haaren vom Altar gezerrt wird, um getötet zu werden, während Hecuba dazu flehend den Arm gegen den Griechen ausstreckt. Im Stil ein wenig manieristisch (drei parallele Arme!). Das Vorbild kannten die Bildhauer der sog. "neuattischen" Werkstätten in Rom wahrscheinlich aus Tarent, das 209 v.Chr. erobert und geplündert worden war.

Um das Jahr 200 n.Chr. wurde das Relief von einer Römerin mit einer Grabinschrift versehen und als Grabstein wiederverwendet.

### 14. Aeneas und Anchises auf der Flucht. Halsamphora Basel

Aeneas trägt auf dem Rücken Anchises aus Troja fort (auf beiden Seiten der attisch schwarzfigurigen Bandhenkel-Amphora). Datierung: Ende des 6.Jhs.v.Chr.

Auffallend viele, ungefähr gleichzeitige attische Vasen mit diesem Motiv wurden in Etrurien gefunden; Auftragsarbeiten? Auch etruskische Ausführungen (das Aeneasmotiv auf einer Gemme, als Tonstatuetten) zeugen für die Beliebtheit dieses Bildtypus. Die trojanische Ursprungssage erbten die Römer wahrscheinlich von den Etruskern.

### 15. Aeneas, Anchises und Ascanius. Römische Statuengruppe Bonn

Die fragmentarisch erhaltene Statuengruppe aus dem 2. Viertel des 2.Jhs.n.Chr. ist eine Replik der von Ovid, *Fasten* 5,563 ff. erwähnten Gruppe auf dem Forum Augustum, von der es auch in anderen Teilen des Reiches bildliche Zitate gibt. Der gerüstete Aeneas (Mitte) trägt auf der linken Schulter Anchises und führt den Iulus am Arm. Anchises barg in seinem Schoß die *sacra populi Romani*.

Die Kalksteingruppe war ursprünglich bemalt und bekrönte wahrscheinlich einen Grabbau.



Kreusa, Anchises, Aeneas und Askanios.  
Rekonstruktionszeichnung der Nordmetope  
vom Parthenon in Athen. Nach G.K.  
Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome*,  
Princeton N.J. 1969, Abb. 41 a.



Denar Caesars mit der Flucht des  
Aeneas (mit Palladium).

Nach: *Aufstieg und Niedergang der  
römischen Welt* I 4 (Berlin 1973)  
S. 53, Abb. 11.

16. Raffael: Incendio del Borgo (Ausschnitt). Stanzen Vatikan

Das zwischen 1514 und 1517 nach Plänen und Skizzen Raffaels von seinen Schülern gemalte Fresko hat eine Legende aus dem 9. Jh. zum Thema: Dem Brand des Borgo wurde von Papst Leo IV. durch das Kreuzeszeichen Einhalt geboten. Der Ausschnitt zeigt eine Gruppe von Fliehenden, für die sich Raffael wahrscheinlich durch Aeneas 2,721 ff. anregen liess (Aeneas, Anchises, Iulus, Creusa). Raffael war gleichzeitig Maler, Oberaufseher der römischen Altertümer und Architekt von St. Peter.



Aeneas, Anchises und Ascanius.  
Clair-obscur-Holzschnitt des Ugo da Carpi  
nach Raffael. Wien, Albertina. Nach Jahrbuch  
der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 58/1962,  
Abb.31, S.39.

17. Vergil der Dichter. Buchillustration Vatikan

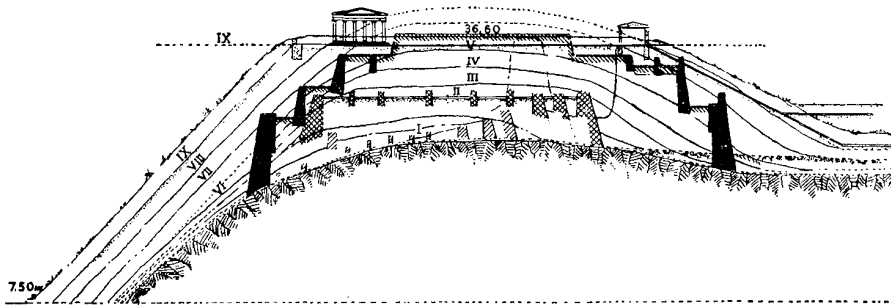
Vergil sitzt zwischen Pult und *capsa* (Behälter für Papyrus-Rollen). Sein Bild ist als Vignette zwischen der 5. und 6. Ekloge eingefügt (Codex Vergilius Romanus, um 500 n.Chr.) und markierte wohl ursprünglich den Beginn einer neuen Rolle. In der Frontalität und Symmetrie des Aufbaus kündigen sich mittelalterliche Stilelemente an.

## 18. Tor und Befestigungsmauer von Troja I

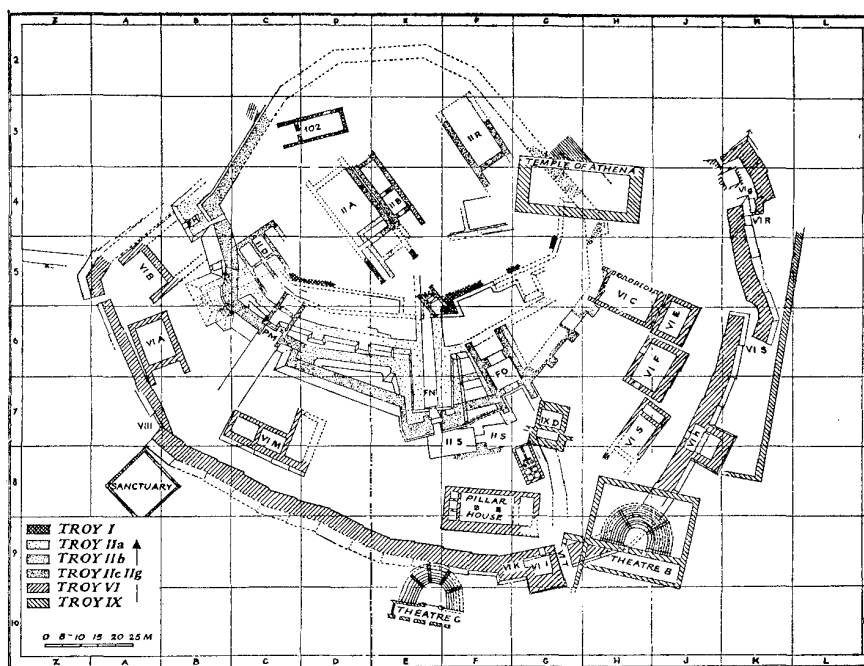
Der vom Amerikaner C.W. Blegen ausgegrabene Turm R gehört zum ersten Süd-Tor von Troja I. Die unbehauenen, flachen Steine sind mit gelblichem Lehm als Mörtel verstrichen. Rechts setzt sich der Turm in der Stadtmauer I W fort. Die Abböschung des oberen Mauerteils sollte wohl die Solidität der Konstruktion verstärken. Datierung: 1. Hälfte des 3. Jahrtausends v.Chr.

## 19. Süd-Tor und Strasse von Troja VI

Gehört zur erdbebenzerstörten Stadt VI, wurde aber in VIIa (homerisches Troja) weiterverwendet. Die Steigung des Torwegs war mit Karren gerade noch zu bewältigen. Die grossen, sorgfältig behauenen Steine der aufgehenden Mauern sind typisch für die Anlage VI. Wahrscheinlich war das Süd-Tor das "Dardanische", während das "Skäische" vielleicht im Nordwesten lag. Die Stratigraphie Trojas wurde nach den unvollständigen Grabungen Schliemanns durch amerikanische Archäologen 1932-38 sorgfältig erforscht.



Die Stratigraphie von Troja. Nach C.W. Blegen, *Troy and the Trojans*, 1963, Fig. 4.



Die wichtigsten Gebäude Trojas. Unten in der Mitte das Süd-Tor.  
Nach C.W. Blegen, *Troy and the Trojans*, 1963, Fig. 2.

20. Aeneas im Sturm. Buchillustration Vatikan

Illustration des Vergilius Romanus zur *Aeneis* 1, 64 ff. aus der Zeit um 500. Die Schiffe des Aeneas sind auf Veranlassung der Juno (oben Mitte) in den schweren Sturm geraten, den zwei Windgötter antreiben. Aeneas hebt klagend die Arme zum Himmel. Die Komposition wird bestimmt durch verschiedene Einzelvorlagen des Malers. Farbigkeit, Frontalität, symmetrischer Aufbau weisen auf die mittelalterliche Kunst voraus.