

Bube, Dame, Krieger

Das Leben des Achill als Bildthema spätantiker Terra Sigillata-Platten aus Nordafrika

Auf römischem Tafelgeschirr und weiteren Bildträgern, die der gehobenen Wohn- und Lebenskultur der spätantiken Welt entstammen, sind Szenen aus dem Leben des Achill recht häufig überliefert. Vor allem zyklische Darstellungen, die aus einer Abfolge von Szenen bestehen und einen Schwerpunkt auf der Kindheit und Jugend des Peliden aufweisen, erfreuten sich offenbar größerer Beliebtheit (Abb. 1)¹. Doch warum wollte das zeitgenössische Publikum dargestellt sehen, wie der künftige Held im Säuglingsalter kopfüber in den Unterweltsfluss getaucht wird, wie er später bei einem Kentauren in die Schule geht oder wie Thetis ihren Sohn, als Mädchen verkleidet, auf einer kleinen Insel in der Ägäis versteckt, damit er nicht in den Trojanischen Krieg ziehen muss? Spiegelte das mythische Schicksal gesellschaftliche Werte oder Ideale der spätantiken Gesellschaft wider? Oder wollte man anhand der Themenwahl literarische Bildung demonstrieren? Alternativ könnte man erwägen, dass die Bilder zum Nachdenken bzw. zum Gespräch über allgemein menschliche Themen wie das Schicksal, das Verhältnis von Mann und Frau oder den Krieg anregen sollten. Vielleicht sollten einzelne Szenen sogar Heiterkeit erregen.

Das bekannteste Beispiel für solch einen Achillzyklus aus der Spätantike findet sich auf der großen Silberplatte aus Kaiseraugst (Abb. 1 u. 2)². Diese besitzt einen maximalen Durchmesser von 53 cm, wird gemeinhin um 330 bis 350 n. Chr. datiert und zeichnet sich durch eine besonders raffinierte Umsetzung des Themas aus. Sie dürfte zuletzt einem hohen römischen Offizier gehört haben, der sie mit zahlreichen weiteren Silberobjekten sowie Münzen kurz nach der Mitte des 4. Jhs. am spätantiken Kastell Castrum Rauracense in einer bedrohlichen Situation vergrub (offenkundig in der letztlich vergeblichen Hoffnung, den Hort irgendwann zu bergen). Schon aus dem Gewicht von 4,643 Kilogramm, aber auch aus der aufwendigen Gestaltung kann geschlossen werden, dass sie einen wertvollen Besitz darstellte. Der zehnteilige Randfries und das Mittelmedaillon



Abb. 1: Achillesplatte aus dem Silberschatz von Kaiseraugst. Foto von Dieter Widmer. Quelle: Augusta Raurica.

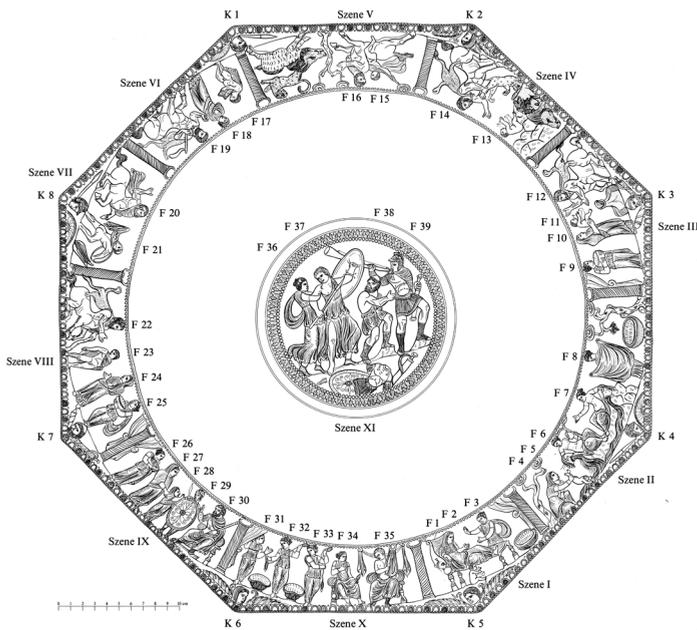


Abb. 2: Umzeichnung der Achillesplatte aus Kaiseraugst. Quelle: nach von Gonzenbach 1984, 227, Abb. 114.



Abb. 3: Rekonstruktion eines spätantiken nordafrikanischen Tontabletts mit Achillzyklus. Quelle: Archäologische Staatssammlung München, Inv. 1976, 2260 a.

zeigen die Kindheit und Jugend des Achill, beginnend mit seiner Geburt und endend mit der Entdeckung des abgehenden Helden auf Skyros, die die Voraussetzung für dessen Teilnahme am Trojanischen Krieg darstellt.

Weitaus kostengünstiger zu erwerben als das silberne Pendant waren die Achillplatten aus Terra Sigillata der Ware C⁴ und Form Hayes 56, die im 4./5. Jh. in nordafrikanischen Werkstätten hergestellt wurden (Abb. 3, s. auch [Katalog](#)-Nr. 109–125)³. Während das Kaiseraugster Prunkstück gewiss als spezielle Auftragsarbeit angefertigt und von ihrem Hersteller, Pausylypos von Thessaloniki, signiert wurde, wurden die Tontabletts in Serie aus Modellen geformt. Tatsächlich lässt eine recht große Zahl von Fragmenten in den Museen und Sammlungen auf eine größere und in unterschiedliche Gegenden der römischen Welt verhandelte Produktion schließen⁴. Keines dieser Tabletts wurde in vollständiger Erhaltung gefunden, doch vermitteln zeichnerische Rekonstruktionen und zwei aus Bruchstücken und nachgebildeten Partien zusammengesetzte Exemplare in der Archäologischen Staatssammlung zu München eine ganz gute Vorstellung von ihrem ursprünglichen Aussehen (Abb. 3 u. 4)⁵: Sie besaßen eine Breite von ca. 44 cm und eine Höhe von 34,5 cm. Ein erhabener Horizontalrand umgab die vier Seiten der Tabletts; außen wurde er von einem gekehlten Wulst und innen von eingestanzten Ornamentreihen (insbesondere Kreispunkte oder Rauten) bzw. einer Kerbe gerahmt. Der Rand wie auch das Zentrum der Platten war mit insgesamt 12 figürlichen Szenen dekoriert, wobei Rundtempel oder altarartige Objekte

die Ecken des umlaufenden Frieses besetzten. Das Mittelbild war von einem weiteren Perlstab, außerdem einer Hohlkehle sowie einer äußeren Kerbe eingefasst. Gelegentlich umgab auch ein Band aus figürlichen Medaillons mit Victorien und Köpfen in den oberen bzw. unteren Zwickeln das zentrale Relief. Überhaupt lassen Detailunterschiede nicht nur in der Rahmung des figürlichen Dekors, sondern auch in der Füllornamentik und Motivatik darauf schließen, dass die Platten in mehr als einer Werkstatt bzw. möglicherweise über einen längeren Zeitraum hergestellt wurden. Für eine variantenreiche Ausgestaltung spricht auch die einzige erhaltene, gleichfalls in München aufbewahrte Matrize, auf der das Mittelbild erscheint⁶. Auf ihr sind nämlich griechische Namensbeischriften für die Figuren erhalten, wie sie auf den bekannten Fragmenten nie belegt sind.

Die zwölfteilige Bilderzählung der Tablettis setzt mit einem der Geburt vorausgehenden Ereignis ein – der Hochzeit der Thetis (auf dem oberen Rand) – und spart im Gegensatz zum silbernen Gegenstück auch den Trojanischen Krieg nicht aus, da im Zentrum der Bittgang des Priamos zu Achill zwecks Lösung des Leichnams Hektors wiedergegeben ist. Auch wenn der Handlungsbogen auf den nordafrikanischen Tonplatten folglich weiter gespannt ist, lassen sie sich hinsichtlich der Anordnung des Bildschmucks (und partiell auch hinsichtlich der Themen- und Motivwahl) durchaus mit der Kaiseraugster Platte vergleichen. So ist in beiden Fällen zunächst der Randfries zu betrachten, während das Mittelbild den jeweiligen Höhe- und Endpunkt der Erzählung bildet. Das könnte darauf hinweisen, dass die Töpfer bzw. Entwerfer der Tablettis von torentischen Erzeugnissen beeinflusst waren oder dass sie gleichartige Vorlagen wie die Silberschmiede nutzten. Aus stilistischen und kompositorischen Gründen wurde für das Relief im Zentrum sogar eine direkte Abformung von Edelmetallobjekten erwogen, obgleich unmittelbare Entsprechungen speziell für diese Darstellung in beiden Materialien bislang nicht nachgewiesen sind⁷.

Ein griechisches Heldenleben als Bildsequenz

Wenn man eines der rekonstruierten Tablettis in die Hände nimmt, um seinen figürlichen Schmuck in Augenschein zu nehmen, wird man es unweigerlich anhand des großen Mittelbildes ausrichten (Abb. 3 u. 4). Bei genauerem Hinsehen erweist sich allerdings, dass diese Szene inhaltlich nicht nur auf den umlaufenden Fries bezogen ist, sondern auch den Abschluss der Erzählung bildet. Am Anfang steht hingegen der Abschnitt auf dem oberen Rand, wie im Folgenden dargelegt wird. Folglich soll man das Tablett in einem zweiten Schritt um 180 Grad drehen, also gewissermaßen auf den Kopf stellen, damit man die nun unten liegende Friespartie eingehend betrachten kann. In deren Komposition deutet sich bereits an, dass die Bildfolge an den vier Seiten jeweils von links nach rechts zu ›lesen‹ ist. Immer wenn der Blick an einer Ecke angelangt ist, muss das Tablett also im Uhrzeigersinn weitergedreht werden. Am Ende des umlaufenden Frieses, d. h. nach Erschließung

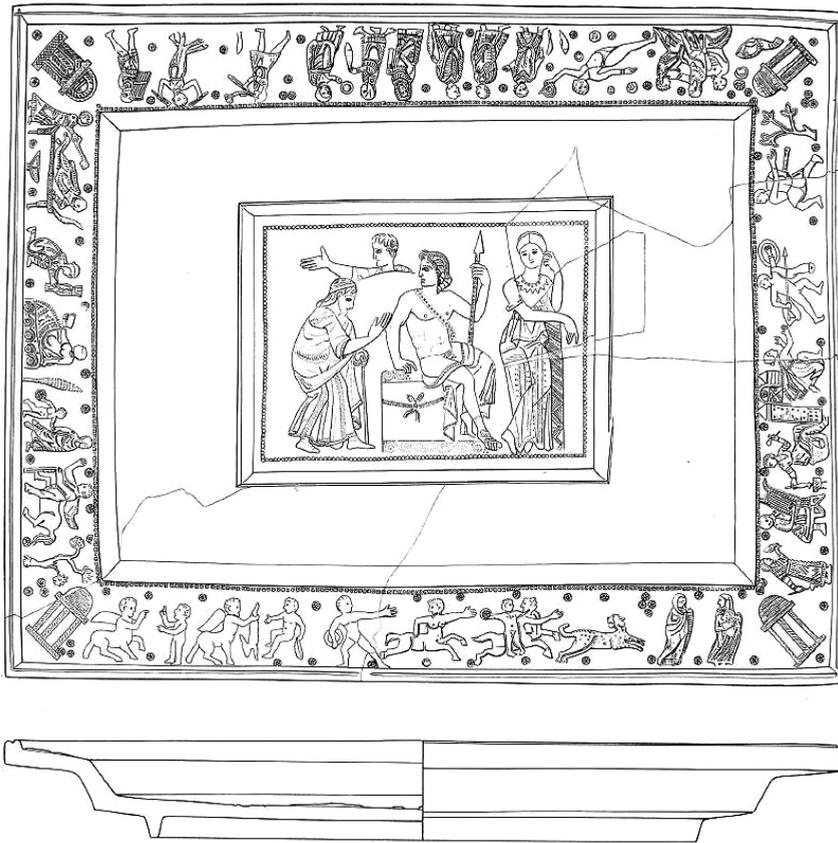


Abb. 4: Umzeichnung der Rekonstruktion eines spätantiken nordafrikanischen Tontabletts mit Achillzyklus. Quelle: nach Garbsch 1980a, Abb 1.

der zwei Szenen im letzten (rechten) Abschnitt, ist das Tablett abschließend um 90 Grad in die entgegengesetzte Richtung zu rücken, damit sich das Mittelbild wieder in der Ausgangsposition befindet.

Der erste (vom Mittelbild aus gesehen obere) Friesabschnitt setzt am linken Rand mit der Darstellung der Thetis ein, einer Tochter des Meeresalten Nereus und der Mutter des Achill. Die Göttin wird von zwei Tritonen getragen. Wie im übrigen Teil des Zyklus tritt sie in Chiton und Mantel auf. Bis auf lange Schmuckketten vollständig nackt ist dagegen ihre Schwester, die mit ausgebreiteten Armen vor ihr nach rechts schwimmt. Die Nereide blickt sich zu Thetis um und präsentiert mit der rechten Hand einen Helm. Die vier Gestalten bewegen sich offenbar in ihren eigenen marinen Gefilden, wie auch ein großer Fisch

auf der linken Seite und mehrere, über den Bildraum verstreute Muscheln signalisieren. Zwei längliche und leicht gebogene Zweige (unterhalb des rechten Arms der Schwimmerin) deuten vielleicht das Meeresgestade an, an dem die Gruppe ankommt. Es folgen drei Gruppen aus je drei stehenden bzw. tanzenden Figuren mit unterschiedlichen, nicht immer eindeutig benennbaren Attributen. Aufgrund ihrer barhäuptigen Erscheinung sind die Angehörigen des ersten Trios wohl sämtlich als männlich anzusprechen, obwohl sie vergleichsweise lange, an den Knöcheln etwas ausschwingende Gewänder unter ihren Mänteln tragen⁸. Alle drei beobachten die Ankunft der Thetis und ihrer Trabanten. Weil der links Stehende mit einer Hand auf seinen Nebenmann weist, könnte in dieser mittleren Gestalt ein mit Thetis in besonderer Beziehung stehender Protagonist des Geschehens zu erkennen sein. In Anbetracht des Helms, den die Schwimmerin mitbringt, liegt zunächst die Vermutung nahe, es handele sich um Achill, und die gesamte Szene zeige die Übergabe der von Hephaistos geschmiedeten Waffen vor Troja (was wiederum bedeuten würde, dass der Fries am oberen Plattenrand gar nicht den Beginn des Zyklus markiert)⁹. Allerdings lassen sich die zwei folgenden Figurengruppen eher mit einem anderen mythischen Ereignis verbinden, nämlich der Hochzeit des Thetis und des Peleus¹⁰, der m. E. in der zentralen Gestalt der Männergruppe zu erkennen sein könnte. Insbesondere die drei Frauen rechts der Friesmitte, die in Chiton und mit über das Haupt gezogenem Mantel auftreten, können vermutlich als Parzen gedeutet werden, da die mittlere Gestalt allem Anschein nach eine Spindel und die rechte einen Globus (oder ein Wollknäuel) hält¹¹. Dem römischen Dichter Catull zufolge prophezeiten die Schicksalsgöttinnen im Rahmen jenes Festes das (in den anschließenden Szenen thematisierte) Schicksal des Achill, der aus der Verbindung des Helden und der Meeresgöttin hervorgehen sollte¹². Zu einer Hochzeitsgesellschaft passen schließlich auch die drei Musiker – eine männliche Gestalt mit ›Doppelflöte‹, eine Tänzerin mit Sistren (Klappern) und ein Leierspieler – im rechten Drittel des Friesabschnitts.

Somit zeigt die ungewöhnliche Szene die Ankunft der Thetis und ihre Begrüßung durch Peleus aus Anlass ihrer Hochzeit. Die Meereswesen und Musiker rufen Vorstellung von Lebensfreude, Festlichkeit und Erotik hervor. Zugleich nehmen die Nereide mit dem Helm und die Parzen das ruhmreiche, aber kurze Leben des Sohnes, der aus der Verbindung hervorgehen wird, vorweg¹³. Auch wenn die Darstellung als solche eine eher ungewöhnliche Schöpfung zu sein scheint, bestehen interessanterweise thematische bzw. motivische Beziehungen zu spätantiken Mosaikbildern, also erneut im Wohnkontext. So präsentieren zwei Mosaik aus dem heutigen Algerien (gefunden in Caesarea/Cherchel bzw. in Choba/Ziama-Mansouriah) die Hochzeit der Thetis und des Peleus als marinen Thiasos¹⁴. Ferner treten die Schicksalsgöttinnen in einer Darstellung, die aus der sog. Villa des Theseus in Nea Paphos (Zypern) stammt, beim ersten Bad des Achill auf¹⁵.

Auf dem linken Rand des Tablett schließt sich ein Abschnitt an, in dem offenbar ein Moment kurz vor der Geburt des Achill dargestellt ist: Seine Mutter Thetis liegt bekleidet und mit gekreuzten Beinen auf einer Kline, hebt das Haupt und dreht ihren Oberkörper dem Betrachter zu, indem sie sich auf ihren linken Arm stützt. Links, am Fuß des ›Wochen-

betts«, erscheint eine Dienerin und sorgt mit einem langstieligen Fächer für Kühlung. Unter der Liege ist ein Becken für das erste Bad des Neugeborenen bereitgestellt. Als Bildthema ist die Geburt des Peliden erst in der Spätantike mehrfach belegt (z. B. in der Szene I der Kaiseraugster Silberplatte)¹⁶, und zwar zumeist zu Beginn eines erzählerischen Zyklus. Bestimmte Bildelemente tauchen in variierten Form immer wieder auf: Thetis im Kindbett, die anwesende Dienerin bzw. Hebamme und das Wasserbecken, das bei der Pflege des Säuglings zum Einsatz kommt bzw. kommen wird. Lediglich auf den nordafrikanischen Platten fehlt der kleine Achill selbst, wodurch wohl ein früherer Moment evokiert wird. Die Fokussierung auf Thetis zu Beginn der linken Randpartie entspricht ihrer motivischen wie kompositorischen Hervorhebung am Anfang der vorangehenden Hochzeitsszene.

Die nächste Szene hat die Feiung des Neugeborenen im Styx zum Gegenstand: Thetis kniet nach rechts am Boden und beugt sich vor, um ihren kleinen Sohn in den Unterweltsstrom zu tauchen. Merkwürdigerweise ist das Neugeborene in ihren Händen vollständig in Stoff eingewickelt, was eigentlich dem Zweck der Handlung, bei der die Haut ja vollständig benetzt werden soll, widerspricht. Auf die Quelle des Flusses verweist eine Nymphe mit nacktem Oberkörper, die dem Geschehen beiwohnt, wobei sie auf einem Sockel sitzt bzw. (je nach Matrise) lagert und in der Rechten eine Schale hält. Konzentrische Bögen an der Schauseite des Podiums deuten vielleicht Wellen an. Das Thema taucht ebenso wie das erste Bad in den spätantiken Achillzyklen mehrfach auf, wobei sich insbesondere das Motiv der sich über den Fluss vorbeugenden Mutter wiederholt, die den (ansonsten nackt und mit dem Kopf nach unten dargestellten) Achill an einem oder beiden Beinchen festhält¹⁷. Auf der Kaiseraugster Platte (Szene II) wohnen diesem Vorgang gleich drei Zuschauerinnen, zwei Quellnympfen und eine Dienerin mit ›Badetuch‹ und Becken, bei.

Ein kleiner Nadelbaum trennt die Feiungsszene von dem folgenden Friesabschnitt, der die Übergabe des kleinen Achill an seinen Erzieher Chiron zum Gegenstand hat. Thetis führt ihren Sohn, hier wie in den folgenden Szenen nackt wiedergegeben, an der Hand nach rechts. Der kleine Achill ist inzwischen zum Knaben herangewachsen, während er in der thematisch entsprechenden Szene III im Fries der Silberplatte noch im Säuglingsalter wiedergegeben ist. Auf den Tontablets hält der Pelide in der gesenkten Rechten ein rundes, mit einer Rosette verziertes Attribut, das im bildlichen Kontext vielleicht einen Ball meint. Der Kentaur empfängt Mutter und Sohn, indem er seine rechte Hand zum Gruß erhebt. Mit der Linken stützt er sich auf einen Stock; im Rücken flattert sein Fellmantel empor. Die Szene wird rechts von einem knorrigen Baum abgeschlossen, der mit der wilden Natur am Gebirgszug Pelion, der Wohnstatt des Chiron, assoziiert werden kann.

Der untere Rahmen der Platte lässt sich in fünf erzählerische Partien unterteilen, von denen die ersten vier der Erziehung des Achill (im weiteren Sinne) gewidmet sind. Die Sequenz setzt mit dem Abschnitt ein, in dem Chiron und der Pelide einander gegenüberstehen. Allem Anschein nach handelt es sich um eine Unterweisung bzw. eine Art Unterrichtsgespräch, denn der Kentaur hat seinen rechten Arm erhoben, was ihm der Pelide gleichtut, wobei er zusätzlich seinen linken Arm vorstreckt. Für die Darstellung gibt es keine unmittelbaren Paralle-

len in der spätantiken Achill-Ikonographie; am ehesten lässt sie sich mit der Unterrichtsszene VI auf dem Kaiseraugster Teller vergleichen, in der Chiron seinem Schüler in Anwesenheit einer weiblichen Gestalt, vielleicht der epischen Muse Kalliope, das Lesen beibringt. Sie zeigt den Kentauren erneut mit belehrend erhobener Hand, deren Haltung hier eindeutig als Dreifingergestus zu erkennen ist, während der Pelide in seine Wachstafel schaut.

Das Thema der nächsten Szene ist die Ernährung des Achill: Chiron überreicht seinem Schützling einen Hasen. Dieser sitzt leicht erhöht und ist im Begriff, das Tier, das der Kentaure an den Hinterläufen gepackt hat, mit ausgesteckter rechter Hand entgegenzunehmen, obschon er in seiner anderen Hand bereits einen Fisch hält. Auf der Silberplatte (Szene IV) fällt die Kost bedeutend reichhaltiger aus: In einer Höhle werden dem Knaben von seinem Erzieher ein Panther, ein Löwe und ein Eber zugeführt.

In der zentralen Partie des unteren Frieses der nordafrikanischen Tablett folgt die Unterweisung im Diskuswurf. Der Pelide, dessen Gestalt in dieser Szene die gesamte Frieshöhe einnimmt, holt mit der Wurfscheibe aus, indem er den linken Arm und das linke Bein ausstreckt. Sein Trainer sprengt nach rechts, blickt sich zu Achill um und zeigt mit der Rechten die Wurfrichtung an. Das Motiv des galoppierenden, sich umblickenden und zugleich vorausweisenden Chiron wird im Anschluss wiederholt, doch erscheint der (hier erneut kleiner wiedergegebene) Schüler diesmal im ›Damen-‹ oder Seitsitz auf dem Rücken seines Lehrers. Dargestellt ist offenbar die Ausbildung in der Jagd, denn Achill holt mit seiner Waffe – nicht etwa einem Speer, sondern dem bereits in der Übergabeszene dargestellten ›Ball‹ – aus, um sie gegen eine Raubkatze zu richten. Das Tier, das an seinem gepunkteten Fell als Panther zu erkennen ist, sprengt davon und wendet dabei sein Haupt zu den Verfolgern um. Gelegentlich ist diese Komposition auch verkürzt, ohne die Raubkatze, wiedergegeben. Sowohl die Jagd wie auch der Diskuswurf sind ebenfalls auf der Kaiseraugster Platte zu finden (Szenen V und VII). Vor allem die Anlage der Jagdszene ist unmittelbar vergleichbar, nur dass hier die Figur des Panthers in den Hintergrund gerückt und der Fokus der Handlung auf die Begegnung mit einem aggressiven Keiler gelegt ist.

Im letzten Abschnitt treten lediglich zwei Gestalten auf, die in Anbetracht der langen Gewänder, in welche sie gehüllt sind, auf den ersten Blick beide weiblich zu sein scheinen, doch dürfte in der linken Figur erneut Achill zu erkennen sein. In der Verkleidung eines Mädchens wird er von Thetis, die sich im Bild zu ihm umschauf, auf die Insel Skyros verbracht, wo ihr Sohn unter den Töchtern des lokalen Königs Lykomedes versteckt gehalten werden soll, um seinem vorausgesagten Tod vor Troja zu entgehen. Dass das rechte Bein des jugendlichen Transvestiten nackt aus den Falten seines Gewandes hervorschaut, könnte als erotisches Detail auf die folgenden Ereignisse hinweisen. Allerdings ist der Transfer im Vergleich zum Silberteller, auf dem er in zwei Übergabeszenen (VIII und IX) ausführlich geschildert wird, hier nur in aller Kürze präsentiert.

Achills Aufenthalt auf der Insel Skyros ist auf dem rechten Plattenrand in zwei Abschnitten wiedergegeben. Der Protagonist der kontinuierlichen Bilderzählung steht jeweils im kompositorischen Zentrum. So ist er in der rechten Frieshälfte auf einem Stuhl sitzend

und die Leier spielend dargestellt. Er trägt anscheinend noch weibliche Kleidung und wird von zwei Töchtern des Lykomedes, einer stehenden und einer sitzenden, flankiert. Offenbar ist eine häusliche Szene im königlichen Palast angedeutet, denn die beiden Frauen spinnen Wolle, wie Rocken und Spindel in ihren Händen sowie ein kleiner Korb am Boden zeigen. Der Pelide wendet sich der auf einem verzierten Hocker sitzenden Frau zu seiner Linken zu. Vermutlich handelt es sich um Deidameia, mit der er der mythologischen Überlieferung zufolge eine Liebesbeziehung unterhielt, ja sogar einen Sohn namens Neoptolemos bzw. Pyrrhos zeugte. Die Entdeckung des künftigen Helden auf Skyros ist im letzten Abschnitt des umlaufenden Randfrieses wiedergegeben. Die Darstellung kontrastiert mit der vorangehenden Szene. Statt im Palast spielt sich das Geschehen im Freien ab, worauf ein dreiteiliges Stadttor (links) und ein Baum (rechts) hindeuten. In die Lebenswelt der Frauen ist die männlich-kriegerische Sphäre eingebrochen; anstelle der Idylle mit Handarbeit und Musik wird eine dramatische Handlung präsentiert. Achill, der nur noch mit einem flatternden Mantel bekleidet ist, hat zu Lanze und Schild gegriffen und eilt nach rechts. Ihm schreitet Odysseus entgegen, durch dessen List die Enttarnung des Peliden gelungen ist. Der mythologischen Tradition zufolge kam er auf die Insel, wobei er Geschenke oder Waren für die Töchter des Lykomedes mitbrachte. Darunter befanden sich auch Waffen, zu denen das vermeintliche Mädchen unwillkürlich griff, als ein (hier nicht erscheinender) griechischer Gefährte die Kriegstrompete erklingen ließ. Im Fries ermuntert Odysseus mit weisender Geste Achill dazu, die Insel zu verlassen und mit den Griechen gegen Troja zu ziehen. Trotzdem wendet dieser sein Haupt noch einmal zu Deidameia um, die links mit wehenden Gewändern auf die Knie sinkt und beide Hände flehend ausstreckt, um den Geliebten zurückzuhalten.

Die Gegenüberstellung von beschaulicher-häuslichem und dramatischem Geschehen findet sich ebenso auf der Kaiseraugster Platte (Szenen X und XI). In deren Bildprogramm bildet die Entdeckung auf Skyros allerdings den Gegenstand des Mittelmedaillons und damit das Ende der Bilderzählung. Für ihre Darstellung existierte seit der Kaiserzeit ein in unterschiedlichen Medien immer wieder variiertes Bildtypus¹⁸. Seine Geläufigkeit wie auch der Erzählkontext gewährleisteten eine problemlose Benennung des Themas auch dann, wenn er in so reduzierter Weise umgesetzt wurde wie auf den Tontabletts.

Das große Bild auf dem Plattenboden bildet das Ende des Zyklus. Dargestellt ist der Bittgang des Trojanerkönigs Priamos, der ins Zelt des Achill gekommen ist, um den Leichnam seines Sohnes Hektor auszulösen. Im Zentrum erscheint der griechische Held, auf einem würfelförmigen, verzierten Sockel sitzend und sich umwendend, so dass sein Oberkörper sich annähernd frontal und der Kopf im Profil nach links präsentiert. Bis auf ein Manteltuch, das in einem Faltenwulst über die Oberschenkel geführt ist und seitlich herabfällt, sowie Sandalen ist der Pelide unbekleidet. Dicke Locken zieren sein jugendliches Haupt, welches mit durchaus markanten Gesichtszügen versehen ist. Während Achill sich mit der Rechten auf seinem Sitz abstützt, umfasst er mit der erhobenen Linken den Schaft seiner Lanze. Ein Schwertband kreuzt seine muskulöse Brust. Schräg hinter ihm steht ein

Gefolgsmann in kurzärmeliger Tracht. Sein Oberkörper wird weitgehend von einem Schild bedeckt, von dem sich aber nur der gebogene obere Rand plastisch abzeichnet. Zwei erhaltenen Buchstaben auf der oben erwähnten Münchener Matrize nach zu urteilen dürfte es sich bei dieser Gestalt um Automedon, den Wagenlenker Achills, handeln¹⁹. Mit seinem ausgestreckten rechten Arm weist er auf Priamos' Eintritt hin. Dieser nähert sich dem Achill von links in gebeugter Haltung, auf einen Stock gestützt und mit bittend erhobener Hand. Der bärtige Greis trägt eine lange Tunika sowie einen um Hüften und Oberkörper geschlungenen Mantel, die jeweils mit eingeritzten Verzierungen versehen sind²⁰, sowie Schuhwerk. Sein langes Haar wird von einer Binde zusammengehalten. Am rechten Rand der Szene erscheint Briseis, die junge Sklavin und Geliebte des Achill, in einem gegürteten und mit Ornamentstreifen versehenen Chiton. Mit gekreuzten Beinen steht sie an einem schmalen Pfeiler, auf dem ihre angewinkelten Arme ruhen. Die rechte Hand legt sie an die Wange ihres leicht zur Mitte geneigten Hauptes. Ein Diadem bekrönt ihr langes, nach hinten geführtes Haar; zum Schmuck gehört ferne eine breite Halskette. Die Schönheit und erotische Ausstrahlung der Briseis kommt auch durch das Herabgleiten ihres Gewandes von der rechten Schulter zum Ausdruck²¹. Der Darstellung der Lösung Hektors auf den Platten ging eine lange Bildtradition in der griechisch-römischen Antike voraus. Im Gegensatz zu anderen kaiserzeitlichen und spätantiken Bildern wird das mythische Ereignis jedoch nicht als kniefällige Unterwerfung (*submissio*) eines Barbarenführers inszeniert²². Vielmehr wurde für die Platten eine neuartige Komposition geschaffen, die den Moment evoziert, in dem Priamos überraschend in das Zelt des Achill eintritt.

Das Bildprogramm und sein Publikum: Anregung zum Drehen und zur Unterhaltung

Wie oben dargelegt, lädt bereits die entgegengesetzte Ausrichtung der ersten und der letzten Szene dazu ein, die Tablets zunächst auf den Kopf zu stellen. Anschließend müssen sie gegen den Uhrzeigersinn weitergedreht werden, will man den Lebensweg des Achill chronologisch nachvollziehen. Insbesondere die zwei kurzen Abschnitte mit der Übergabe des kleinen Achill an Chiron und mit der Reise nach Skyros, die den Abschluss der Friespartien auf dem linken bzw. auf dem unteren Rand bilden, regen dazu an, den jeweils ›über Eck‹ anschließenden Abschnitt zu betrachten. Das Bildprogramm der Tablets erschließt sich vollständig nur bei solch einem fortwährenden Perspektivenwechsel.

Folglich bilden der obere Friesabschnitt (mit der Hochzeit der Eltern) und die ersten beiden Szenen auf dem linken Rand (mit Achills Geburt und Feiung) eine inhaltliche Einheit, weil sich in ihnen die Bestimmung des Protagonisten andeutet, und dies, obwohl er selbst zunächst gar nicht anwesend und als Säugling beim Bad im Styx vollständig in

Tücher eingewickelt ist. Als Protagonistin der dargestellten Handlungen tritt Thetis auf. Trotzdem reichen der von der Nereide bei der Hochzeit präsentierte Helm, die Anwesenheit der Parzen, der Hinweis auf die illustre Abkunft und die Handlungsweise der Mutter für sich aus, um das anhand der Achill-Biographie vorgeführte Thema ›heroisches Schicksal‹ als Leitmotiv anklingen zu lassen.

In der letzten Szene am linken und den ersten vier Szenen auf dem unteren Rand schließen sich sodann der Aufenthalt bei Chiron und damit ein neuer Lebens- sowie Altersabschnitt an. Hier tritt Achill erstmals als Handelnder, allerdings in der eher passiven Rolle des Zöglings, auf, wobei er durch den Kentauren reichhaltig ernährt und geistig wie körperlich ausgebildet wird. In dieser Sequenz steht also die Vorbereitung zum Helden im Vordergrund.

Es folgt das Skyros-Abenteuer, dessen Darstellung noch einen kleinen Teil des unteren Rands und den gesamten linken Abschnitt einnimmt. Der Aufenthalt auf der Insel bedeutet im Hinblick auf das festgelegte Lebensziel eigentlich eine Verzögerung, doch werden hier neue Aspekte der Biographie bilderzählerisch ausformuliert. Man könnte von einer zweifachen Selbsterkenntnis sprechen, bestehend aus der Entdeckung der eigenen Sexualität (in der Liebe zu Deidameia) und des Hervortretens der eigenen kriegerischen Qualitäten (durch die List des Odysseus). Jedes Mal durchbricht Achill das ihm von Thetis auferlegte weibliche Rollenbild, und beide Vorgänge stehen in einem Konflikt zueinander, weil der künftige Held die Geliebte zurücklassen muss. Innerhalb des Bildprogramms geht es also um den Übergang von der ›falschen‹ zur göttlich vorgesehenen, mithin ›richtigen‹ Lebensform, wobei die dargestellte Handlung in gewisser Weise das schicksalswidrige, allerdings zornbedingte Fernbleiben Achills aus dem Kampf um Troja und seinen Wiedereintritt vorwegnimmt.

Das Motiv des zu den Waffen greifenden Achill in der letzten Friesszene ist inhaltlich insofern mit dem Mittelbild verbunden, als jenes den Aufbruch zum Trojanischen Krieg und dieses auf die letzte entscheidende Tat – die Tötung des Hektor, die den Gang des Trojanerkönigs veranlasst – und damit auf die Erfüllung des Schicksals verweist. Anders als der Aufenthalt auf Skyros ist der Krieg dem Bild zufolge für Achill auch in Liebesangelegenheiten gut ausgegangen, denn die Sklavin Briseis, welche der griechische Heerführer Agamemnon ihm zu Beginn des homerischen Epos wegnehmen lässt, ist ihm wieder zugeführt worden; vor dem Eintritt des Priamos waren sie einander offenbar einträchtig zugewandt. Dass Achill vor Troja schließlich den Tod erleiden wird, ist hier ausgeblendet.

Im Bildprogramm der Tabletts werden also unterschiedliche Etappen eines Helden-schicksals – von der Prophezeiung bis hin zur Erfüllung – vorgeführt, wobei es stets auch um ganz und gar menschliche Themen geht, die dem spätantiken Publikum nicht fremd gewesen sein dürften: Erziehung und Bildung, Liebe und Krieg, Sexualität und Geschlechterrollen, dionysische Lebensfreude (in der Hochzeit) und die Frage nach Sinn und Zweck des Daseins. In ähnlicher, freilich noch anspruchsvollere Weise richtet sich der achteckigen Tellers aus Kaiseraugst bis heute an seine Betrachterinnen und Betrachter²³: Auch er soll ständig weitergedreht werden, was bereits die Position der (Geburts-)Szene I nahelegt, die zunächst merkwürdig aus den Hauptachsen des figürlichen Dekors verschoben zu sein

scheint, wenn man die Platte entsprechend ihrer modernen Präsentation in der Museums-
virtrine bzw. in Abbildungen so ausrichtet, dass ihre untere Kante eine Horizontale bildet.
(Abb. 1 u. 2) Stellt man das Objekt allerdings auf die untere Ecke, indem man es gegen den
Uhrzeigersinn dreht, liegt der darüber angeordnete Abschnitt an einer ›passenden‹ Stelle.
Nach der systematischen Betrachtung des gesamten umlaufenden Frieses gelangt man zur
letzten Trennsäule (zwischen den Szenen X und I), die achsial auf das Mittelmedaillon
bezogen ist und somit den Blick buchstäblich zum Höhepunkt der Bilderzählung lenkt
(in diesem Fall der Entdeckung auf Skyros). In der Gesamtschau lässt sich wiederum ein
inhaltliches Programm erschließen, das vor allem dann erkennbar wird, wenn der Teller
entgegen der anfänglichen Intuition auf die untere Ecke gestellt oder, falls er liegt, sinn-
gemäß orientiert wird. Denn dann zeigt die rechte Hälfte des Frieses (Szenen I bis VI)
das Heranwachsen des Protagonisten vom Säugling zum Knaben, während auf der linken
Seite (Szenen VII bis X) seine Entwicklung zum Mann wiedergeben ist. Zugleich ergänzen
ebenso die obere und die untere Hälfte des Bildschmucks einander thematisch, indem
der eine Teil (Szenen I und II sowie IX und X) den Peliden hauptsächlich in weiblicher
Umgebung, nämlich zusammen mit Thetis sowie unter den Töchtern des Lykomedes, ja
sogar in weiblicher Verkleidung, zeigt, während er in der zweiten Partie bei Chiron, also in
männlicher Sphäre, agiert (Szenen IV bis VII). Der Übergang von der einen in die andere
Sphäre ist in den beiden Übergabeszenen III und VIII dargestellt. Im zentralen Bild werden
die zwei Bereiche sozusagen zusammengeführt, da Achill darin zwar noch im Kleid einer
Frau, aber schon mit den Waffen eines Mannes in seinen Händen erscheint.

Die vielfältigen, inhaltlich oft komplementären Schwerpunkte in den Bildprogrammen
des Silber- und der Tontabletts erschließen sich folglich dann, wenn man von der An-
ordnung des Dekors ausgeht. Daraus kann man mit einiger Zuversicht ableiten, dass die
Platten in ihrer Entstehungszeit nicht nur als dekorative Schauobjekte dienten, sondern
insbesondere in geselliger Runde betrachtet werden sollten, sei es bei der Bewirtung von
Gästen im eigenen Wohnraum oder (wie vermutlich im Falle des Kaiseraugster Tellers) in
den Unterkünften eines Militärlagers²⁴. Vor diesem Hintergrund erscheint es wenig sinn-
voll, eine allzu enge Deutung der spätantiken Achillzyklen vorzunehmen, etwa in dem
Sinne, dass das Schicksal des Helden als mythisches Beispiel für ein vorbildhaftes Leben
zu gelten habe, oder dass es den spätantiken Auftraggeberinnen und Auftraggebern einzig
und allein um die Zurschaustellung von Bildungsansprüchen gegangen sei²⁵. Vielmehr
gaben die Anordnung der Bilder, aber auch ihre Komposition und Motivik vielfältige asso-
ziative Anregungen zum unterhaltsamen wie intellektuellen Gespräch über alle möglichen
Themen. Ungeachtet der serienmäßigen und kostengünstigen Herstellung, manch eines
ikonographisch abstrusen Details und der gelegentlich verkürzten Darstellungsweise be-
zeugen die nordafrikanischen Tablette somit einen überaus innovativen Umgang mit der
paganen Mythentradition, wie er in der Spätantike auch andere aufwendige und teure
Bildträger aus Silber, Marmor, Elfenbein oder Bronze kennzeichnete.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Kemp-Lindemann 1975, 232-242; Stutzinger 1983; von Gonzenbach 1984, 298-307; Garbsch-Overbeck 1989, 164-174; Raeck 1992, 122-138; Ghedini 2009, 42-49; Faust 2015a, 65-71.
- 2 Augusta Raurica, Römermuseum Augst Inv. 62.1; vgl. Stutzinger 1983, 176. 179. 586-588 Kat.-Nr. 183; von Gonzenbach 1984; Garbsch - Overbeck 1989, 166-168 Kat.-Nr. 192; Raeck 1992, 132-138; Guggisberg 2003b, 263-266; Leader-Newby 2004, 125-130; Faust 2015b, 118-121. Zum Schatz von Kaiseraugst, seiner Zusammensetzung und Fundgeschichte vgl. allgemein Alföldi -Rosenbaum 1984; Guggisberg 2003a.
- 3 Vgl. Salomonson 1962, 74-81; Guéry 1972, 114-119; Hayes 1972, 86 f.; von Gonzenbach 1984, 237 f.; Garbsch 1980b; Garbsch-Overbeck 1989, 170-174 Kat.-Nr. 194-205; Armstrong 1991, 414-421; Raeck 1992, 128 f.; Armstrong 1993, 53-56. 234. 581 f.; Poulou-Papadimitriou 1994; Herrmann - van den Hoek 2002, 75-77 Kat.-Nr. 75-79; Leader Newby 2004, 127; Kaeser 2006; Costa 2008, 286-289; Faust 2015a, 63 f. Abb. 4; 65-67; zu Löwenstein 2015, 424-455. 721-723 Kat.-Nr. A1-A5. A7.; Mackensen 2019, 222. 224. 329 f. Kat.-Nr. 193.
- 4 S. Anm. 3.
- 5 München, Archäologische Staatssammlung Inv. 1976, 2260 a-b; vgl. Garbsch 1980a; Garbsch - Overbeck 1989, 170 f. Kat.-Nr. 194 Abb. S. 170; Del Moro 2000; Mackensen 2004a, 252 Kat.-Nr. 374 mit Abb.; Schulze 2010 mit Abb. S. 69; s. auch Anm. 3.
- 6 München, Archäologische Staatssammlung Inv. 1985, 4495; vgl. Garbsch 1989, 243 f. mit Taf. 21. 22; Garbsch - Overbeck 1989, 171 f. Kat. Nr. 195 mit Abb.; Mackensen 2004a, 252 Kat.-Nr. 373 mit Abb.; Schulze 2010 mit Abb. S. 70; zu Löwenstein 2015, 723 Kat.-Nr. A 6.
- 7 Vgl. Mackensen 2004b, 799-804; dazu kritisch zu Löwenstein 2015, 425-428.
- 8 Von zu Löwenstein 2015, 429 Anm. 226 als Tunika und *paenula* deudet.
- 9 Eine entsprechende Deutung schlagen etwa von Gonzenbach 1984, 305; Poulou-Papadimitriou 1994, 276 und Leader Newby 2004, 127 vor.
- 10 So auch Garbsch 1980a, 156; Raeck 1992, 129-131; zu Löwenstein 2015, 429-431; Mackensen 2019, 329 f. Kat.-Nr. 193.
- 11 Ob die erste Gestalt der Dreiergruppe an ihrer linken Seite ebenfalls ein Attribut hält, oder ob hier ein Teil des Mantels herabhängt, ist schwierig zu entscheiden.
- 12 Catull. 64, 305.
- 13 Dagegen schließt Raeck 1999, 131 eine antizipierende Bedeutung des Helms mit Blick auf die Erzählweise des Plattendekors aus; vielmehr sei »eine Art »attributive: Kennzeichnung durch eine charakteristische Tätigkeit zu denken«. Doch zeigt schon die Anwesenheit der Parzen, dass in diesem Abschnitt das Schicksal des noch ungeborenen Helden angekündigt wird (s. dazu auch die folgenden Ausführungen).
- 14 Vgl. Muth 1998, 205 f. Kat.-Nr. A 7 Taf. 15, 2; Kat.-Nr. A 8 Taf. 13, 2; zu Löwenstein 2015, 430.
- 15 Vgl. Kossatz-Deißmann 1981, 42 f. Nr. 3 mit Abb.
- 16 Vgl. Kemp-Lindemann 1975, 2; Kossatz-Deißmann 1981, 42 f. Nr. 1-4; zu Löwenstein 2015, 431 f.
- 17 Vgl. Kemp-Lindemann 1975, 3-6; Kossatz-Deißmann 1981, 43 f. Nr. 11. 13. 15-17; zu Löwenstein 2015, 432 f.
- 18 Vgl. Kemp-Lindemann 1975, 44-58, Kossatz-Deißmann 1981, 58-65 Nr. 107-175; zu Löwenstein 2015, 441 f.
- 19 Mit identifizierender Beischrift erschien Automedon neben Achill auch auf einem bereits 1832 zerstörten Mosaik aus Sarmizegethusa (im heutigen Rumänien), vgl. Garbsch - Overbeck 1989, 172.
- 20 Die von spätantiken Tracht der Ritter und Senatoren abgeleiteten Zierstreifen (*clavi*) weisen Priamos als hochstehende Persönlichkeit aus, vgl. zu Löwenstein 2015, 443.
- 21 Ihr Haltungsmotiv erinnert außerdem an Darstellungen der Muse Polyhymnia, vgl. zu Löwenstein 2015, 444. 447 f.
- 22 Vgl. zu Löwenstein 2015, 445 f.
- 23 Zum Folgenden vgl. Faust 2015a.
- 24 Vgl. Schulze 2010, 70; Faust 2015a, 71. Im Castrum Rauracense lebten jedoch Militär und Zivilbevölkerung nebeneinander.
- 25 Zu den Deutungsansätzen der neueren Forschung vgl. Faust 2015a, 51-55; zu Löwenstein 2015, 448-454.

LITERATUR

A —

Alföldi-Rosenbaum 1984, E. Alföldi-Rosenbaum u. a., Der Silberschatz von Kaiseraugst, Basler Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte 9 (Derendingen 1984)

Armstrong 1991, M. Armstrong, The Köln Römisch-Germanisches Museum Study Collection of African Red Slip Ware, KölnJb 24, 1991, 413-475

Armstrong 1993, M. E. Armstrong, A Thesaurus of Applied Motives on African Red Slip Ware (Diss. New York 1993)

C —

Costa 2008, S. Costa, Nuovi frammenti di terra sigillata africana dalla collezione Benaki, forme Hayes 56 e Hayes 89°. Contributi allo studio dell'immaginario di età tardo, Studi Classici e Orientali 54, 2008, 281-346

D —

Del Moro 2000, M. P. Del Moro, Vasoio con scene della vita di Achille, in: S. Ensoli - E. La Rocca (Hrsg.), Aurea Roma. Della città pagana alla città cristiana (Rom 2000) 484 f. Kat.-Nr. 104

F —

Faust 2015a, S. Faust, Achill in geselliger Runde. Spätantike Perspektiven auf ein griechisches Heldenleben, in: S. Faust - M. Seifert - L. Ziemer (Hrsg.), Antike. Kultur. Geschichte. Festschrift für Inge Nielsen zum 65. Geburtstag, Gateways. Hamburger Beiträge zur Archäologie und Kulturgeschichte des antiken Mittelmeerraums 2 (Aachen 2015) 51-75

Faust 2015b, S. Faust, Das Spiel mit Geschichte und Mythos. Silber auf römischen Silberplatten, in: S. Faust - F. Hildebrandt, Schätze der Antike. Faszinierende Funde der Archäologie (Mainz 2015) 113-221

G —

Garbsch 1980a, J. Garbsch, Spätantike Keramik aus Nordafrika in der Prähistorischen Staatssammlung. Ein spätantiker Achilles-Zyklus, BayVgBl 45, 1980, 155-160

Garbsch 1980b, J. Garbsch, Spätantike Sigillata-Tabletts, BayVgBl 45, 1980, 161-197

Garbsch 1989, J. Garbsch, Zwei Model und eine Patrizie für Mittelfelder spätantiker nordafrikanischer Ton-Tabletts, BayVgBl 54, 1989, 243-249

Garbsch - Overbeck 1989, J. Garbsch - B. Overbeck, Spätantike zwischen Heidentum und Christentum, Ausstellungskataloge der Prähistorischen Staatssammlung 17 (München 1989).

Ghedini 2009, F. Ghedini, Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica, Antenor Quaderni 13 (Rom 2009)

von Gonzenbach 1984, V. von Gonzenbach, Achillesplatte, in: E. Alföldi-Rosenbaum 1984, 225-307 Kat.-Nr. 63

Guéry 1972, R. Guéry, Nouveaux fragments de plats rectangulaires de terre cuite, BABesch 47, 1972, 114-124

Guggisberg 2003a, M. A. Guggisberg (Hrsg.), Der spät-römische Silberschatz von Kaiseraugst. Die Neuen Funde. Silber im Spannungsfeld von Geschichte, Politik und Gesellschaft der Spätantike (Augst 2003)

Guggisberg 2003b, M. A. Guggisberg, Kaiseraugst und die Silberschätze der Spätantike, in: Guggisberg 2003a, 247-284

H —

Hayes 1972, J. W. Hayes, Late Roman Pottery (London 1972)

Herrmann - van den Hoeck 2002, J. J. Herrmann Jr. - A. van den Hoeck, Light from the Age of Augustine. Late antique Ceramics from North Africa (Tunisia) (Cambridge 2002)

K —

Kemp-Lindemann 1975, D. Kemp-Lindemann, Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst (Bern 1975)

L —

Leader Newby 2004, R. E. Leader-Newby, Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries (Aldershot 2004)

zu Löwenstein 2015, S. zu Löwenstein, Mythologische Darstellungen auf Gebrauchsgegenständen der Spätantike. Die appliken- und reliefverzierte Sigillata C3/C4, KölnJb 48, 2015, 397-823

K —

Kaeser 2006, B. Kaeser, Muss Achilles ein Held werden?, in: R. Wünsche (Hrsg.), Mythos Troja (München 2006) 101-106

Kossatz-Deißmann 1981, LIMC 1 (1981) 37-200 s. v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann)

M —

Mackensen 2004a, M. Mackensen, in: Rechteckige Matrize - Achilles. Rechteckige Platte - Achilles, in: L. Wamser (Hrsg.), Die Welt von Byzanz - Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur, Schriftenreihe der Archäologischen Staatssammlung 4 (Stuttgart 2004) 252 f. Kat.-Nr. 373-374

Mackensen 2004b, M. Mackensen, Tonpatrizien und Vorlagen figürlicher Darstellungen auf spätantiken nordafrikanischen Sigillataplatten der Form Hayes 56, KölnJb 37, 2004, 791-804

Mackensen 2019, M. Mackensen, Relief- und stempelverzierte nordafrikanische Sigillata des späten 2. bis 6. Jahrhunderts. Römisches Tafelgeschirr der Sammlung K. Wilhelm, Münchner Beiträge zur provinzialrömischen Archäologie 8 (Wiesbaden 2019)

Muth 1998, S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Rom. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, Archäologie und Geschichte 10 (Heidelberg 1998)

P

Poulou-Papadimitriou 1994, N. Poulou-Papadimitriou, Ο κύκλος της ζωής του Αχιλλέα σε πήλινους υστερορωμαϊκούς δίσκους: Τα θραύσματα της συλλογής του Μουσείου Μπενάκη, in: ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα (Athen 1994) 273-281

S

Salomonson 1962, J. W. Salomonson, Late-Roman Earthenware with Relief Decoration found in North-Africa and Egypt, OudhMeded 43, 1962, 53-95

Schulze 2010, H. Schulze, Terra Sigillata-Tablett. Kommunikation auf und durch Geschirr, in: R. Gebhard (Hrsg.), Archäologische Staatssammlung München. Glanzstücke des Museums (München 2010) 69 f.

Stutzinger 1983, D. Stutzinger, Die spätantiken Achilleusdarstellungen. Versuch einer Deutung, in: H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum (Frankfurt 1983) 175-179. 586-588 Kat.-Nr. 183

AUTOR

Dr. Stephan Faust 

Seminar für Klassische Archäologie und Archäologisches Museum der Martin-Luther-Universität Halle

stephan.faust@altertum.uni-halle.de

Open Access

Der Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Beitrags von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

