

## Christus, Apostel und Co.

### Christliche Motive auf spätantiker Sigillata aus Nordafrika

#### Einleitung

Die Bildthemen der nordafrikanischen Sigillaten sind ungemein abwechslungsreich und über die Jahrhunderte einem steten Wandel unterworfen. Das weitgefächerte Bildrepertoire reicht von Tier- (Wildtiere, Meerestiere) oder Götterdarstellungen (häufig erscheinen Mercur und Dionysos/Bacchus) über mythische Gestalten wie Satyrn, Meerwesen, Leda, Odysseus, Hercules (vgl. Beitrag [Kovacs](#)) und Achill (vgl. Beitrag [Faust](#)) bis hin zu besonders beliebten Darstellungen aus dem Bereich der Zirkusspiele (vgl. Beitrag [Fourlas](#)). Die vom 2. bis zum 4. Jh. n. Chr. vorherrschende Dekorationstechnik, bei der die Einzelbilder mit Hilfe von Modeln geformt und auf die auf der Drehscheibe gefertigten Gefäße aufgebracht wurden (Applikendekor), erlaubte es den Töpfern bzw. den Dekorateurs die einzelnen Motive immer wieder neu zu kombinieren<sup>1</sup>. Dieser Variantenreichtum kombiniert mit der im Vergleich zu anderen Regionen des römischen Reiches hohen Qualität der Töpferware machte die nordafrikanische Sigillata vom 2. bis zum 5. Jh. n. Chr. und teilweise darüber hinaus zu einem regelrechten Exportschlager. Im Gegensatz zu anderen Gattungen und Medien, wie Mosaiken, Silbergefäßen oder Sarkophagreliefs, lassen sich die Einzelbilder nur selten thematisch ›schlüssig‹ miteinander verbinden oder ergeben gar eine Bilderzählung. Sie sind also häufig repräsentativ und deutlich seltener narrativ. Zu einer bestimmten Phase scheinen bei der Anordnung gleiche Bewegungsmotive der Einzelappliken wichtiger gewesen zu sein als ein inhaltlicher Zusammenhang derselben (vgl. [Katalog](#)). Auch scheinen gerne Appliken kombiniert worden zu sein, die in etwa dieselbe Größe hatten. In beiden Fällen gab man also ästhetischen Gesichtspunkten gegenüber narrativen Zusammenhängen den Vorzug. Unter den Gefäßen mit einem solchen ästhetisch-repräsentativen Bilddekor sind beispielsweise all jene zu verstehen, auf denen Appliken



**Abb. 1:** Amphoriskos aus Nordtunesien, spätes 2. bzw. frühes 3. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 19.



**Abb. 2 und 3:** Kürbisförmige Flasche aus Zentraltunesien, 1. Hälfte 3. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. NI 9817.

von Göttern oder anderen Gestalten aus dem Mythos auf den ersten Blick wahllos kombiniert wurden. So erscheint auf einem Amphoriskos, der im späten 2. bzw. frühen 3. Jh. n. Chr. in Nordtunesien hergestellt wurde, zwar sinnfällig Bacchus mit einem Satyr, also einem seiner Gefolgsleute (*Katalog*-Nr. 48, *Abb. 1*); eine inhaltlich-narrative Verbindung zum ebenfalls dargestellten Gott Vulcanus ist aber nicht herzustellen, dafür weisen beide Götter eine ähnlich ausgreifende Armhaltung auf<sup>2</sup>. Als eines der selteneren Beispiele eines Gefäßes (*Katalog*-Nr. 45, *Abb. 2 und 3*), das auf zwei Appliken verteilt eine kleine Bilderzählung bietet, mag eine kürbisförmige Flasche aus der ersten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. dienen<sup>3</sup>. Das einhenkelige Gefäß aus Zentraltunesien zeigt auf der einen Seite eine vorzügliche Applik des Icarus (s. Umschlag), der mit weit ausgebreiteten, feingliedrigen Flügeln in die Lüfte steigt. Überfangen wird er von einem vegetabilen Bogen mit zentraler Blüte, in der gemeinhin die Blüte der bereits in der Antike ausgestorbenen Silphionpflanze erkannt wird. Die Pflanze wuchs in Nordafrika und galt als kostbares Allheilmittel. Als Gegenstück zur Icarusapplik erscheint auf der anderen Gefäßseite, durch horizontale Bildfeldtrenner in Form von schmalen Blättern abgeteilt, ein bärtiger, alter Mann, dessen Tunica nur eine Schulter bedeckt. Mit entsetztem Gesichtsausdruck deutet er mit seinem linken Arm in die Höhe. Unschwer ist darin Daedalus, der Erbauer des Labyrinths von Knossos, zu erkennen. Den Kopf muss der Baumeister und Erfinder weit in den Nacken legen, so hoch

droben ist sein Sohn schon. Das Ende naht: Die Hitze der Sonne wird das Wachs schmelzen lassen und Icarus wird im Meer ertrinken. Der Mythos des Icarus war nicht unbeliebt, denn es ist noch eine jüngere Icarus-Applik bekannt, die den Rand eines Tellers aus dem späten 3. bzw. frühen 4. Jh. n. Chr. schmückt<sup>4</sup>. In ihrer Qualität reicht sie allerdings nicht an die Feingliedrigkeit des Icarus auf dem Einhenkelgefäß heran.

## Nordafrikanische Sigillaten im 4. und 5. Jh. n. Chr. Neue Motive, neue Gefäßformen, neue Techniken

In der ersten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. und besonders seit der Jahrhundertmitte veränderte sich die Produktion der zentraltunesischen Werkstätten, unter denen das Töpferzentrum von Sidi Marzouk Tounsi die führende Rolle einnahm<sup>5</sup>, in mehrfacher Hinsicht: Waren geschlossene Gefäßformen wie Kannen und Flaschen die häufigsten applikenverzierten Produkte des 2. und 3. Jhs. n. Chr., herrschten nun offene Gefäßformen wie Schalen und Teller vor. Letztere erhielten seit dem zweiten Viertel des 5. Jhs. n. Chr. vermehrt einen einfachen Dekor, der mit Hilfe von Stempeln erzeugt wurde. Neben vegetabilen Stempeln, die stilisierte Blätter darstellen, figürlichen (Vögel, selten Menschen) und rein geometrischen (Rosetten, Quadrate, etc.) Stempeln erscheinen häufig christliche Symbole: Christogramme und Staurogramme/Monogrammkreuze zieren in vielen Fällen das Zentrum von Tellern, wobei sie überwiegend paarweise angeordnet waren ([Katalog](#)-Nr. 152, [Abb. 4](#)). Bereits seit der Mitte des 4. Jhs. n. Chr. wurde die applikenverzierte Keramik ergänzt um modelgeformte, reliefverzierte Keramik unter denen rechteckige Platten mit einem komplexen Bildprogramm mythologischer (Achill, Pegasus) und repräsentativer Themen (Spielgeber) eine besondere Stellung einnahmen (vgl. Beiträge [Faust](#) und [Foullas](#)). Im 5. Jh. n. Chr. waren noch dazu modelgeformte Teller mit christlichen Motiven beliebt.

Der angesprochene Wechsel hin zu vermehrt offenen Gefäßen zeigt, dass nordafrikanische Sigillata seit dem 4. Jh. n. Chr. für einen größeren Absatzmarkt hergestellt wurden. Schließlich eigneten sich offene Gefäße deutlich besser zum Export, da sie sich gut stapeln ließen, ohne dass die Ware allzu leicht zerbrach. Gefäße aus Nordafrika finden sich in diesem Zeitraum beinahe im gesamten Mittelmeerraum. Die gestiegene Nachfrage an afrikanischer Ware im römischen Reich mag den Ausschlag dafür gegeben haben, vermehrt offene Gefäße zu produzieren. Daneben folgten die Töpfer aber aktuellen Tendenzen. So hat sich eine große Anzahl an kugelabschnittförmigen Schalen erhalten<sup>6</sup>, die eben auch in Silber und Glas bekannt sind. Die gläsernen Schalen sind mit eingeritzten Bildern und Inschriften verziert (s. [Katalog](#)-Nr. 130, 144)<sup>7</sup>. Bei Letzteren handelt es sich um Trinksprüche, sodass es sich vermutlich auch bei den billigeren Tonexemplaren aus



**Abb. 4:** Teller mit gestempelten Monogrammkreuzen im Zentrum, aus Sidi Marzouk Tounsi, 2. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 126.

Nordafrika um Trinkschalen gehandelt haben wird. Sie kommen in der ersten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. in Mode und waren rund einhundert Jahre sehr beliebt. Ihr Applikendekor war zunächst noch dem Stil der zweiten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. mit seinen mittelgroßen Appliken (vgl. [Katalog](#)-Nr. 44 mit Pluto und Proserpina) geschuldet; in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. werden die Appliken dann größer und flächiger. Teilweise deckt eine aus ursprünglich mehreren Einzelappliken zusammengestellte, neue Applik eine Hälfte des Schaleninneren ab. Unter diesen Schalen haben sich inhaltliche Paare und mehrteilige Sets erhalten, die einst Teil des Tafelgeschirrs besserer Haushalte in Nordafrika, aber eben auch im westlichen wie östlichen Mittelmeerraum waren. Die eigentliche Oberschicht tischte ihren Gästen natürlich (exotische) Speisen und erlesene Getränke in Gefäßen aus

Silber bzw. Bronze und Glas auf<sup>8</sup>. Gefäße aus Edelmetall waren formal wie stilistisch die Vorbilder für die Sigillaten aus Nordafrika, die eine kostengünstige Variante für weniger betuchte Käufer darstellten.

Wann auf diesen Gefäßen die ersten christlichen Bildthemen erscheinen, bleibt aufgrund fehlender datierter Fundkomplexe weiterhin offen. Grundsätzlich erscheinen christliche Themen in der spätantiken Bilderwelt – von wenigen Vorläufern im 3. Jh. n. Chr. abgesehen – seit dem 4. Jh. n. Chr. Ein christlicher Dekor bedeutet dabei keineswegs, dass die Gefäße im Rahmen einer christlichen Kulthandlung, sei es privat oder im Gottesdienst, genutzt wurden. Gerade für Letztere wurden selbst in kleinen Kirchen auf dem Land Gefäße aus Edelmetall verwendet. Da die Fundzusammenhänge der Sigillaten in der Regel nicht bekannt sind, deutet bislang nichts darauf hin, dass diese liturgisch genutzt wurden. Auf den Sigillaten zeigen sich wie in anderen Gattungen auch zunächst Szenen aus dem alten und neuen Testament und, mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung, die ersten repräsentativen christlichen Motive mit teilweise komplexen theologischen Aussagen: Letztere beziehen sich nicht auf eine konkrete Erzählung in den biblischen Schriften, sondern setzen allgemeine Glaubensbotschaften bzw. -vorstellungen, wie die Allherrschaft durch den thronenden Christus oder die gegen Ende des 4. Jhs. n. Chr. beliebte Szene der Überreichung des Gesetzes durch den Herrn an Petrus (*Dominus legem dat*), bildlich um. Selbstredend finden sich derartig komplexe Bildthemen zunächst nicht auf Tafelgeschirr, sondern wurden für Kirchenräume entworfen.

Die Opferung Isaaks durch seinen Vater Abraham ist eines der am häufigsten dargestellten Szenen der christlichen Kunst und zählt auch auf den nordafrikanischen Sigillaten zu den ersten frühchristlichen Motiven: Die Szene ist auf einer Applik, die auf mehreren Tellerfragmenten aus der zweiten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. erhalten ist, in all ihrer Dramatik ins Bild gesetzt<sup>9</sup>. Gewaltsam drückt Abraham seinen Sohn mit seiner Linken auf den rechteckigen Altar, auf dem acht Holzscheite (in Punktform, also mit Blick auf ihre Enden) zu erkennen sind. Der Altar ist also zum Opfer bereit und Abraham ist es auch. Ein Stempel, der zur Anfertigung eines Lampenspiegels verwendet wurde (*Katalog*-Nr. 161), zeigt eine Variante des Motivs (*Abb. 5*): Abraham hält ein langes Opferrmesser in der rechten Hand um Isaak, dessen Hände hinter seinem Rücken gefesselt sind, hinzugeben und so Gott sein absolutes Vertrauen zu ihm zu beweisen.

Doch Abraham wendet sich vom Altar ab: Dank dieser Drehung wird dem Betrachter klar, dass der Opfernde gestört wird. Etwas lenkt Abrahams Aufmerksamkeit von der eigentlichen kultischen Handlung ab. Der himmlische Grund für die Unterbrechung des Opfers, die damit die Rettung Isaaks bedeutet, ist auf dem Stempel gut zu erkennen und wurde auf Gefäßen häufig mit einer weiteren Applik separat aufgebracht. Wie auf Sarkophagen oder in der Bilderwelt der Katakomben erscheint dort die Hand Gottes, um Abraham Einhalt zu gebieten<sup>10</sup>. Zum Verständnis der Szene war dieses Detail aber nicht notwendig, sodass man in den nordafrikanischen Töpfereien auch darauf verzichten konnte (s. aber *Katalog*-Nr. 137). Hin und wieder war ein Widder Teil der Opferszene<sup>11</sup>. Wie



**Abb. 5:** Stempel mit Szene der Opferung Isaaks durch Abraham, um 450–525 n. Chr. Foto von Manuel Flecker. Quelle: Sammlung K. Wilhelm, München.

andere Tiere (Löwen, Eber, Hasen oder Hunde) ist dieser Widder aber auch als frei kombinierbares Einzelmotiv belegt<sup>12</sup>. Verbunden mit der Opferszene wird der Widder zum Ersatzopfer. Ein solches wurde nötig, da Isaak durch den Wink Gottes verschont worden war. Diese Rettungsszene war in der christlichen Grabkunst, aber auch darüber hinaus, besonders beliebt, da alle Gläubigen auf eine Errettung bzw. auf ein Leben nach dem Tod hoffen durften. Diese Hoffnung wiederum war erst durch den Kreuzestod Christi ermöglicht worden. Tatsächlich verstanden die Kirchenväter die Opferung Isaaks, konkret den Weg zum Opferplatz, während dessen Isaak die Holzscheite für den Altar wie Jesus das hölzerne Kreuz auf seinem Rücken trug, als Verweis auf die Passion Christi<sup>13</sup>. In den frühesten christlichen Bildern auf nordafrikanischer Sigillata, für die hier die Szene mit dem Abrahamsopfer stellvertretend stehen soll, wird eine gewisse Tendenz zum Narrativen sichtbar. Aus teilweise mehreren Einzelappliken werden kleine Bilderzählungen, bald auch regelrechte Zyklen umgesetzt. Dies stellt einen klaren Unterschied zu den mythologischen Bildern der hohen Kaiserzeit und der Spätantike dar, die in den seltensten Fällen zu kleinen Bilderfolgen zusammengestellt waren.

## Die falsche Frage: Christlich oder nicht?

Auf den schon erwähnten kugelabschnittsförmigen Schalen waren diese beiden Szenen, also Abraham und Isaak auf dem Weg zur Opferung und die Opferung selbst, ebenfalls vertreten. Sie sind ein Beispiel für eine Reihe inhaltlicher Sets, die in dieser Gefäßform gut an den Käufer zu bringen waren<sup>14</sup>. Diese waren aber nicht auf christlichen Themen beschränkt. Das umfangreichste bekannte Set zeigt die Taten des Hercules und wird mit größter Wahrscheinlichkeit in der gleichen Werkstatt wie die Schalen mit christlichen Motiven hergestellt worden sein (Katalog-Nr. 76, Abb. 6, s. auch Beitrag Kovacs).

Mitunter fand man Bildlösungen, die nicht immer eindeutig eine christliche oder pagane Lesart vorgeben: Szenen aus dem Zirkus, wie Tierhatzen oder auch Darstellung der *damnatio ad bestias*, konnten Christen an die Zeit der Verfolgung erinnern. Da Verurteilungen von Christen *ad bestias* historisch belegt sind, wurden entsprechende Szenen immer wieder als Martyriumsszene interpretiert<sup>15</sup>. Hinrichtungen blieben aber auch in der Zeit nach der sogenannten konstantinischen Wende Teil des Spielwesens und lassen sich nicht eindeutig mit bestimmten Märtyrern, von denen es in Nordafrika freilich ausreichend gab, verbinden. Die Darstellungen im Schaleninneren liefern dafür aber meist keinen konkreten Anhaltspunkt. Christliche Symbole oder eine eindeutige Namensbeischrift fehlen und auch die Hinrichtungsart war natürlich keineswegs auf Christen beschränkt. Nach den Digesten Justinians blieb die Verurteilung *ad bestias* bis ins 6. Jh. n. Chr. eine mögliche Strafe z. B. für Raub, Mord, Religionsfrevl oder etwa Majestätsbeleidigung. Die Schalen mit Hinrichtungsdarstellungen *ad bestias* gehören daher vielmehr zu einer Gruppe von Reliefschalen, deren Thema das antike Spielwesen ist. Das Bildthema hat in Nordafrika eine lange Tradition und findet sich wiederholt auf Mosaikfußböden, so zum Beispiel auf einem Mosaik aus einem römischen Haus des 3. Jhs. n. Chr. in Thysdrus<sup>16</sup>. Martyriumbilder finden sich dagegen in der frühchristlichen Kunst sehr selten, wohingegen repräsentative Darstellungen von Märtyrern häufig sind. Als eine dieser seltenen, narrativen Martyriumsdarstellungen wurde ein Schaleninnenbild gedeutet (Katalog-Nr. 131, Abb. 7): Es zeigt im Kreis angeordnet drei Männer, von denen einer ein blutiges Schwert über seinen Kopf erhoben hält. Offenbar ist er im Begriff, einen auf dem linken Bein knien den Mann in Tunika hinzurichten. Kurz zuvor wurde bereits der dritte Mann enthauptet. Sein Kopf liegt zwischen ihm und dem anderen Verurteilten.

Meint das Bild einen der in zahllosen Akten und Heiligenviten erwähnten nordafrikanischen Märtyrer, vielleicht gar, wie von Michael Mackensen vorgeschlagen<sup>17</sup>, Speratus und seine Gefährten, die im Jahre 180 n. Chr. in der *Africa proconsularis* ihr Martyrium erlitten? Dagegen spricht besonders das allgemein zögerliche Aufkommen narrativer Martyriumbilder, also der Darstellungen des gewaltsamen Todes der Glaubenszeugen. Dies liegt in einer nicht unerheblichen ikonographischen Hürde begründet, die es erst zu überwinden galt. Im Medium Bild fällt es nämlich deutlich schwerer als im Medium Text, die beiden Haupteigenschaften eines Märtyrers zu demonstrieren. Es sind seine Rolle als





**Abb. 6:** Kugelabschnittsförmige Schale mit Darstellung des Kampfes zwischen Hercules und Mars, aus Sidi Marzouk Tounsi, ca. 360 bis 430 n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen, München, Inv. SW 174.



**Abb. 7:** Kugelabschnittsförmige Schale mit Szene einer Enthauptung, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv. SW 187.

Leidender und schließlich Sterbender und gleichzeitig seine Rolle als Sieger über den Tod. Einen körperlich leidenden und völlig unterlegenen dennoch als sieghaften Protagonisten einer Bildkomposition zu charakterisieren<sup>18</sup>, stellt eine ikonographisch nicht ganz leicht zu lösende Aufgabe dar. Diese Problematik verbindet die Martyriumbilder mit der Darstellung Christi am Kreuz. Für die Kreuzigung gab es aber keine ikonographischen Vorläufer in der kaiserzeitlichen Bildkunst, mit denen man sich hätte auseinandersetzen müssen. Anders verhält es sich im Falle des Martyriumbildes: Hinrichtungs- und in unserem Falle Enthauptungsszenen waren in der Kaiserzeit zwar selten, sie kamen aber vor, z. B. auf der Marcussäule in Rom. Dort wird aber eine Ausnahmesituation im Laufe des Krieges dargestellt. Es bleibt bei derartigen Einzelfällen, denn einen wehrlosen, gefesselten Gegner zu töten, war offenbar keine geeignete Bildchiffre, um römische Tapferkeit und Überlegenheit zu vermitteln. Umgekehrt waren die Hingerichteten immer als völlig unterlegen charakterisiert. Diese Unterlegenen mussten im Falle von Martyriumsdarstellungen nun dennoch als positiv konnotierte Protagonisten ausgewiesen und verstanden werden. Mehr noch: Es war notwendig, neben den körperlichen Leiden auch die Sieghaftigkeit bildlich umzusetzen. Dazu standen verschiedene Mittel offen: So konnte dem Märtyrer ein Siegeskranz zugeordnet sein, der den körperlich unterlegenen dennoch als Sieger über den Tod auswies. Diese Lösung wählte man auf einer Reliefsäule aus der Comodilla-Katakomben mit Enthauptung des inschriftlich benannten Märtyrers Achilleus<sup>19</sup>. Daneben kann der Bildkontext die gewünschte Deutung erleichtern: Zu diesem Mittel griff man bei der frühesten Darstellung eines Martyriums (Abb. 8).



**Abb. 8:** Hinrichtung dreier gefesselter Märtyrer, um 400 n. Chr. Foto von Franz Alto Bauer. Quelle: Privatkapelle unter SS. Giovanni e Paolo, Rom.

Sie stammt aus einem Privathaus am Clivus Scauri in Rom und zeigt die Enthauptung dreier Gefangener, deren Hände auf den Rücken gebunden und deren Augen verbunden sind<sup>20</sup>. Letzteres Detail findet in den Akten des Cyprian und den Akten des Pontius seine literarische Entsprechung. Die Malerei lässt sich stilistisch ins späte 4. oder doch eher in das erste Viertel des 5. Jhs. n. Chr. datieren. Die Szene ist Teil eines kurzen Zyklus der u. a. aus einer weiteren Szene, die vielleicht eine Gefangennahme darstellen soll, und einer Adorationsszene besteht. Die Überwindung des Todes, die Sieghaftigkeit der Märtyrer ist hier nicht im Bild umgesetzt und ergibt sich nur in Verbindung mit dem Adorationsbild. Der antike Betrachter musste beide Bilder verknüpfen, um den Sinngehalt der Hinrichtungsszene richtig zu deuten. Denn diese steht in einer Bildtradition, die zunächst völlige Unterlegenheit suggeriert. Sie verbindet Elemente der gängigen Ikonographie von gefangenen Barbaren mit auf den Rücken gebundenen Armen mit der deutlichen Darstellung einer Hinrichtung. Der Darstellung auf der Schale aus Sidi Marzouk Tounsi fehlen derartige Hinweise auf die Sieghaftigkeit des Enthaupteten; den Kontext (evtl. als Teil eines Sets mit anderen, eindeutig christlichen Bildern) kennen wir leider ebenfalls nicht. Das Bild selbst

liefert keinen Hinweis darauf, dass hier eine bestimmte (christliche) Geschichte dargestellt wird. Um nicht falsch verstanden zu werden: Von einem christlichen Betrachter konnte das Bild aber durchaus mit einer der ihm sicherlich vertrauten Märtyrererzählungen verbunden werden, daneben kann unsere Szene aber in der Tradition der Zirkudarstellungen durchaus als unbestimmte, ›gewöhnliche‹ Hinrichtung verstanden werden. Das Bild blieb somit für Christen wie Nicht-Christen und damit für eine größere Zahl Käufer attraktiv.

## Technische und ikonographische Besonderheiten: Abgeformte und mehrdeutige Appliken, geritzte und gestempelte Symbole

Flexibel und rasch stellte man sich in den zentraltunesischen Werkstätten auf christliche Käufer ein. Dass dabei die Appliken nicht immer ganz glücklich angeordnet wurden, zeigt auch, mit welcher Schnelligkeit die einzelnen Stücke gefertigt wurden: Ein ausführlicher Jona-Zyklus ist auf einer Schale, die sich heute in Köln befindet, in fünf Appliken wiedergegeben, die unschön eng aneinandergerückt sind (Katalog-Nr. 134, Abb. 9).

Alle Einzelszenen finden sich auch innerhalb der Katakombenmalerei und in der Sarkophagplastik und dürfen als weit verbreitete Bilder gelten. Die Mehrzahl der Vergleichsbeispiele stammt aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr., aus dem auch die Schale mit den mittelgroßen Appliken stammen dürfte, die noch an stilistische Vorläufer aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. erinnern. Dem Meerwurf samt sich näherndem Ketos folgt auf der Schale die Ausspeijung des Jona durch das Meerungeheuer mit dem Kopf eines Drachen und dem Schwanz eines Fisches. Die sich daran anschließende, detailreiche Applik zeigt den Propheten, der unter einer Kürbispflanze ruht. Die letzte und kleinste Applik schließt die Erzählung ab und wird auch als *Jona tristis*, als trauriger bzw. erzürnter Jona bezeichnet.

**Abb. 9:** Kugelabschnittsförmige Schale mit Jonazyklus, Zweite Hälfte 4. Jh. – erste Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. Foto von Manuel Flecker. Quelle: RGM Köln, Inv. KL 553.



net. Der Prophet ist betrübt, weil Gott die schattenspendende Kürbispflanze wieder hat verdorren lassen, und er zürnt Gott, weil dieser die sündenvolle Stadt Ninive nun doch verschonen will<sup>21</sup>. Die Jonageschichte findet sich u. a. auch auf zwei weiteren Terra Siggillata-Schalen, aber auch auf geschlossenen Gefäßen wie einem bauchigen Krug<sup>22</sup>. Die Schalen befinden sich heute in Mainz und zeigen eine ausgewogenere Anordnung der Appliken, allerdings vernachlässigen sie entweder die korrekte Erzählfolge (der trauernde Jona rutscht zwischen die beiden Darstellungen des Ketos)<sup>23</sup> oder kürzen diese ab. So zeigt die Schale nur zwei Momente der Erzählung:<sup>24</sup> den Meerwurf und den ruhenden Jona, der hier Teil einer großen langrechteckigen Applik ist, deren Schmalseiten von einer Blattranke eingefasst wird. Eine identische Ranke ziert die Randleiste rechteckiger Platten<sup>25</sup> und ist höchstwahrscheinlich durch Abformung gewonnen worden. Die Abformung von Appliken war eine übliche Praxis, die die rasche Herstellung neuer Appliken ermöglichte. In zentraltunesischen Werkstätten wurden Appliken von Gefäßen abgeformt, die dann auch auf Positivmodelle von Öllampen übertragen wurden und später Spiegel und Schulter der Lampen zierten (vgl. [Katalog](#)-Nr. 54)<sup>26</sup>.

Auf einer der Lampen aus dem späten 4. bzw. der ersten Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. ist eine weitere christliche Errettungsszene dargestellt ([Katalog](#)-Nr. 159, [Abb. 10](#)). Es handelt sich um eine biblische Episode aus der Zeit des babylonischen Exils des Volkes Israel, die in der Spätantike durchaus beliebt war, wenngleich sie deutlich seltener dargestellt wurde als das schon besprochene Abrahamsopfer<sup>27</sup>. Der Erzählung nach waren drei hohe jüdische Beamten am Hofe des babylonischen Königs Nebukadnezars vom Herrscher zum Tod in einem Feuerofen verurteilt worden (Daniel 3, 1–30). Die drei Hebräer, Sadrach, Mesach und Abednego, hatten sich nämlich geweigert, ein goldenes Götzenbild anzubeten. Zur Strafe ließ ihr Herr, Nebukadnezar, sie in einen Ofen werfen, in dem sie lebendig verbrennen sollten. Die Flammen konnten ihnen jedoch nichts anhaben und sie wurden schließlich durch einen göttlichen Boten aus der Todesgefahr gerettet.

Der Bildentwurf der Szene auf dem Lampenspiegel ist traditionell und findet seine direkten Parallelen auf Deckeln (stadt-)römischer Sarkophage des 4. Jhs. n. Chr.<sup>28</sup> Auf dem Spiegel der birnenförmig-länglichen Lampe werden die drei Hebräer, erkennbar an ihrer orientalischen Tracht bestehend aus Phrygermütze, Tunika und auf der Brust gefibeltem Mantel, von einem Wächter vor Nebukadnezar geführt. Der Soldat an der Spitze des Zuges scheint den ersten Jüngling am Handgelenk gepackt zu haben. Nebukadnezar, der auf einem Stuhl mit hoher Lehne thront, deutet mit seiner Rechten auf eine männliche Büste ebenfalls mit Phrygermütze, die eine kannelierte Säule bekrönt. Hierin darf man das goldene Kultbild erkennen, das der Herrscher neu hatte errichten lassen. Gemeint ist somit der Moment der Opferweigerung und das Todesurteil, das Nebukadnezar daraufhin verkündet. Eine zweite Lampe mit einem anderen Schulterdekor (Sternen und Rosetten auf der einen, herzförmigen oder dreieckigen Blätter auf der anderen) zeigt die Szene, die sich an die eben beschriebene anschloss ([Katalog](#)-Nr. 160, [Abb. 11](#)): Die Vollstreckung des Urteils und konkret den Moment der Errettung der Jünglinge aus dem Feuerofen durch den



**Abb. 10:** Lampe mit Darstellung der drei Hebräer vor Nebukadnezar, Zentraltunesien, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Manuel Flecker. Quelle: Sammlung K. Wilhelm, München.



**Abb. 11:** Lampe mit Darstellung der drei Hebräer im Feuerofen, Zentraltunesien, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Manuel Flecker. Quelle: Sammlung K. Wilhelm, München.

Engel. Der langhaarige Himmelsbote, der hier an den Flügeln eindeutig als solcher zu erkennen ist, schwebt über den Jünglingen. Diese stehen mitten im Feuer, dessen Flammen ihren Ursprung sinnfällig am Kanal der Lampenschnauze nehmen, also vom brennenden Docht weg hoch nach oben bis zu den Füßen des Engels züngeln.

Die Jünglinge auf den Lampen mit der Opferverweigerung und der Errettung aus dem Feuerofen entsprechen einander bis ins Detail. In beiden Fällen ist der linke Hebräer am schlechtesten erhalten, bzw. die Form besonders verwaschen. Es ist anzunehmen, dass die Applik, die zur Herstellung der Model mit der Kultverweigerung verwendet wurde, abgeformt und dann zerteilt wurde. Die so erhaltenen einzelnen Jünglinge wurden um die Flammen und den Engel ergänzt und zur Szene im Feuerofen neu zusammengefügt<sup>29</sup>. Nicht nur der Lampentyp war sehr weit verbreitet<sup>30</sup>, auch Exemplare aus dem gleichen Model oder in geringer Abwandlung (Jünglinge mit Heiligenschein) zeigen, dass es sich um ein beliebtes Motiv, ja einen Verkaufsschlager gehandelt haben muss<sup>31</sup>. Beide Lampen



**Abb. 12:** Lampe mit zwei Szenen der Jonageschichte, Zentraltunesien, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Manuel Flecker. Quelle: Sammlung K. Wilhelm, München.

dürften im Set angeboten worden sein, doch auch einzeln ließen sich die beiden dank ihres gängigen Dekors – die Szenen finden sich wie gesagt auch auf anderen Gegenständen – sicher verkaufen.

Eine weitere Lampe aus der Sammlung Wilhelm war Teil eines vergleichbaren Sets (*Katalog*-Nr. 145). Sie zeigt die Darstellung Adams, dank des Feigenblattes eindeutig zu benennen, dem eine Eva auf einer weiteren Lampe entsprochen hat. Beiden Figuren wurden Unterschenkel und Füße nach der Abformung von einem Gefäß abgeschnitten<sup>32</sup>. Ob dies aus Platzgründen geschah, um den Kanal frei zu lassen, wie von Ines Abspacher vorgeschlagen, muss offen bleiben<sup>33</sup>. In anderen Fällen hat man den Reliefschmuck jedenfalls auch auf dem Kanal aufgebracht, beispielweise bei einer Lampe, die gleich zwei Szenen der Jonageschichte zeigt, nämlich die Ausspeigung und auf dem Kanal die Ruhe in der Kürbislaube (Abb. 12).

Die Darstellung der Jünglinge im Feuerofen wurde auf mehreren Tellerfragmenten um eine weitere Szene ergänzt (*Katalog*-Nr. 142, [Abb. 13](#), und *Katalog*-Nr. 143, [Abb. 14](#)) wobei die Bilderfolge von rechts nach links zu lesen ist<sup>34</sup>. Identifizierbar wird die Szene anhand der männlichen Figur in orientalischer Tracht. Vergleichbare Figuren, gekleidet in ›orientalischer Tracht‹ bestehend aus einem langärmeligen Obergewand, Hosen, Mantel und den Kopf mit einer sogenannten phrygischen Mütze bedeckt, finden sich in der spätantiken Kunst in Darstellungen der Anbetung Mariens durch die Magier und eben in solchen der drei Hebräer im Feuerofen. Der nur teilweise erhaltene Feuerofen hat eine



**Abb. 13 und 14:** Randscherben von Tellern aus Sidi Marzouk Tounsi, ca. 360 bis 430 n. Chr. Quelle: Archäologische Staatssammlung München, Inv.-Nr. 1988, 3009, bzw. Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 160 (Foto von Renate Kühling).

ungewöhnliche Form und erinnert durch die Eckakrotere eher an ein Gebäude oder einen Sarkophag. Man erkennt einen Mann mit Phrygermütze der unversehrt aus dem Ofen herauschaut. Auf beiden Fragmenten wendet sich nun ein Mann in der beschriebenen ›orientalischen Tracht‹ nach links<sup>35</sup>. Sein Ziel erscheint nur auf der zweiten Scherbe (Katalog-Nr. 142). Er macht sich auf in Richtung eines Stadttors mit großen Löwenprotomen, welches symbolisch für die Stadt Babylon steht. Als man nämlich bemerkte, dass das Feuer den Männern nichts anhaben konnte, ließ der König sie begnadigen und auf wichtige Posten in der Provinzverwaltung befördern. Es scheint sich um einen der bereits aus der Gefahr geretteten jungen Männer zu handeln.



**Abb. 15:** Lampe mit triumphierendem Christus nach Ps. 90,13, Zentraltunesien, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Manuel Flecker. Quelle: Sammlung K. Wilhelm, München.



Auf beiden Scherben sind z. T. die gleichen Appliken angebracht: Der Gewandsaum am linken Rand der kleineren Scherbe zeigt aber, dass hier eine (weibliche?) Gestalt, vielleicht der Engel, der die Jünglinge rettete, und nicht (sofort anschließend) das Stadttor angebracht war. Die Figur des Engels ist auch auf dem anderen Teller, auf dessen Rand die Applik des Stadttors angebracht war, mit großer Wahrscheinlichkeit zu ergänzen; denn die Darstellung der Jünglinge in einem Feuerofen ungewöhnlicher Form und ohne die bedrohlichen Flammen wäre nur schwer zu entschlüsseln gewesen. Das Stadttor erscheint als zusätzlicher Hinweis auf den glücklichen Ausgang: Der Gerettete verlässt Babylon, um seine neue Stelle anzutreten. Dieser Teil der Geschichte wurde sonst in der frühchristlichen Kunst nicht dargestellt. Auch für die Form des Feuerofens, der an einen Sarkophag erinnert, fehlen Vorläufer. Es bleibt also offen, ob der Töpfer bzw. der Arbeiter, der innerhalb der Werkstatt für den Entwurf der Appliken zuständig war, dieses Motiv selbst erfunden hat oder, was wahrscheinlicher ist, eine uns nicht bekannte Vorlage, vor Augen hatte. In Frage kämen beispielsweise ein Mosaik oder eine Malerei aus einer der zahlreichen nordafrikanischen Kirchen, deren Innenausstattung fast vollständig verloren ist.

Wie solche Bildentwürfe von anderen Gattungen beeinflusst sein können, zeigt eine weitere Lampe vom Typ Atlanta X A1a (*Katalog*-Nr. 148, *Abb. 15*). Hier schmücken christliche Motive zusätzlich die Schulter, genauer gesagt wechseln sich dort Christogramme mit Kreuzmotiven ab. Beide werden von doppelten Kreislinien umfasst. Das Bild im Lampenspiegel zeigt einen stehenden Christus, zu erkennen am Kreuznimbus, der ein Stabkreuz in der rechten Hand hält. Damit sticht er eine Schlange ab, die sich zu seinen Füßen windet. Unter seinen Füßen, am Beginn des Lampenkanals, befindet sich ein nach links gewendeter Löwe, zu seiner Linken ein Drache während eine monströse Schlange, ein Basilisk, hinter bzw. auch links neben Christus zu erkennen ist. Zwar liegt dem Bild keine biblische Erzählung zu Grunde, doch scheint sie wie eine Illustration zu Psalm 90,13: *»Über Schlange und Basilisk wirst du hinwegschreiten, den Löwen und den Drachen zertreten«*. Dieser Umstand erlaubt letztlich auch erst die Benennung der Fantasiewesen. Doch ist auf dem Lampenspiegel noch mehr zu sehen: Auf Höhe beider Schultern fliegen Victorien/Engel akklamierend auf ihn zu. Bleibt die Frage nach der Bildvorlage bei der außergewöhnlichen Darstellung der Jünglinge im Feuerofen offen, liegt der Fall hier etwas klarer. Münzbilder seit Theodosius I. und Honorius I. zeigen den Kaiser, der sein rechtes Bein auf einen Löwen, dessen Schweif die Form einer Schlange hat, setzt<sup>36</sup>. Beim Christus auf dem Lampenspiegel ist diese Bewegung nur angedeutet, doch halten beide ein Stabkreuz. Besonders beliebt war ein vergleichbares Motiv unter der Regentschaft Valentinians III.<sup>37</sup> und damit in einem Zeitraum, der auch für die Entstehung der Lampe noch in Betracht kommt. Statt des Mischwesens aus Schlange und Löwe hat man sich auf den valentinianischen Münzen für die Schlange mit Menschenkopf entschieden und die Szene um eine Victoria auf einem Globus in der Hand des Kaisers erweitert (*Abb. 16*); diese bekrönt den Kaiser und kann als Vorlage für die beiden Victorien auf der Lampe gedient haben.



**Abb. 16:** Goldmünze (*solidus*) Valentinians III., geprägt in Ravenna 426/430 n. Chr. Das Avers zeigt eine drapierte Büste des Kaisers, das Revers den stehenden Valentinian mit Stabkreuz mit einem Fuß auf menschenköpfiger Schlange, in der Linken hält er einen Globus mit Victoria, RIC 2010 (Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Auktion 376, Losnr. 5093).

Die Szene auf der Lampe aus Nordafrika ist eine Illustration einer Bibelstelle und eine christianisierte Version dieses Münzbildes zugleich: Sie zeigt dabei die Allherrschaft und Sieghaftigkeit eines imperialisierten Christus, der wie der Kaiser seine Feinde, seien es Barbaren oder Personifikationen des Bösen wie die Schlange, niedertrampelt<sup>38</sup>. Vergleichbare Repräsentationsbilder des Kaisers selbst fehlen auf nordafrikanischen Lampen in der Spätantike. Zwar erscheinen Feldherrenbüsten oder auch Figuren vor einer Würdearchitektur, doch waren der Lampenspiegel ebenso wie die Sigillata-Gefäße offenbar kein geeigneter Ort für das Kaiserbild<sup>39</sup>. Eine Ausnahme bilden Medaillonreihen, denen Münzbilder mit dem Porträt des Kaisers zugrunde liegen (Abb. 17)<sup>40</sup>.

Münzbildähnliche Medaillons zieren auch tiefe, stempelverzierten Teller und matrizengeformte Tablets aus Sidi Marzouk Tounsi (Katalog-Nr. 164)<sup>41</sup>. Zum mit beliebtestem Schmuck spätantiker Lampen aus Nordafrika avanciert vielmehr das christliche Symbol schlechthin: das Christogramm, das aus den griechischen Anfangsbuchstaben von Christus (Chi = X und Rho = P) gebildet wird. Neben dem Kreuz und dem Monogrammkreuz, die auch noch in Varianten ähnlich häufig vertreten sind, ziert es zahllose Lampenspiegel bzw. wie schon gesehen auch deren Schultern (Katalog-Nr. 154, Abb. 18). Auch auf Keramikgefäßen erscheint es als christliches Zeichen erstmals ungefähr zu gleicher Zeit wie auf den Lampen, also im späten 4. bzw. in der ersten Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. Ein geritztes Christogramm schmückt das Zentrum einer großen, quadratischen Platte, deren schräger Rand eiförmige Einbuchtungen aufweist (Katalog-Nr. 150, Abb. 19). Es ist von



**Abb. 17:** Lampe mit gemmenverziertem Staurogramm und münzbildmitierendem Schulterdekor, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. NI 16123.



**Abb. 18:** Lampe mit Christogramm mit nach links gerichteter Rho-Schlaufe, um 450–525 n. Chr. Foto von Manuel Flecker. Quelle: Sammlung K. Wilhelm, München.

einem Quadrat umgeben, das wiederum in eine Raute eingepasst ist, deren Ecken mit kleinen quadratischen und wellenförmigen Stempeln ornamental gestaltet sind. Aus den Ecken wachsen stilisierte Weinreben, die in einfachem Ritz- und Punktdekor angegeben sind, zum Christogramm im Zentrum hin.

In seiner Form aus doppelten Linien entspricht das Christogramm einem Exemplar, das auf einer der schon mehrfach angesprochenen Kugelabschnittsschale aus Sidi Marzouk Tounsi zu finden ist ([Katalog](#)-Nr. 149, [Abb. 20](#)). Allerdings ist dieses von einem mächtigen, feingliedrigen Lorbeerkranz eingefasst, wodurch eine großflächige Applik entstanden ist, die das Innere der Schale dominiert. Dieser beherrschende Charakter des christlichen Siegeszeichens wird von den beiden großen figürlichen Appliken bestärkt, die es unterhalb flankieren. Beide tragen ein Untergewand und einen Mantel, keine Toga, darüber. Der rechte, bärtige ist alt und entspricht mit der Schriftrolle in der Linken der gängigen Darstellung von Philosophen, die vorbildhaft für die Darstellung von Aposteln und Propheten



**Abb. 19:** Quadratische Platte aus Sidi Marzouk Tounsi, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 105.

war. Als einer von beiden ist der Bärtige auch in diesem eindeutig christlichen Bildkontext anzusprechen. Lässt sich bestimmen, ob in diesem Fall ein Apostel oder ein Prophet gemeint ist? Ein Fragment mit einer mit dem Apostel/Philosoph (model?)identischen Applik gehörte einst zu einem bauchigen Krug. Hier verweist der Bärtige auf eine thronende, nur fragmentarisch erhaltene Gestalt mit offenem Kodex in der Linken, bei der man zunächst an Christus denkt ([Abb. 21](#)).

Der Vergleich mit einer thronenden Gestalt auf dem Boden einer Rechteckplatte, dort neben einem Christusmonogramm, auf dessen anderer Seite ein weiterer Thron zu erkennen ist, ermöglicht auch die Benennung als Apostel (Petrus). Auf der Platte ist dieser nämlich gepaart mit Paulus in einer sogenannten Kreuzwache, bei der das Kreuz immer



**Abb. 20:** Schale Hayes 53 A, spätes 4. Jh. – erste Hälfte des 5. Jhs. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 186.



**Abb. 21:** Fragment eines bauchigen Krugs aus Sidi Marzouk Tounsi, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 190.

eine Rhoschleife trägt, dargestellt. Doch sollte der bärtige Apostel (?) nicht passender auf einen thronenden Christus verweisen? Hier offenbart sich einmal mehr, wie flexibel Appliken eingesetzt werden konnten. Flexibel war dabei eben neben ihrer Anordnung auch ihre Deutung, die je nach Bildkontext variieren konnte und eine eindeutige Benennung erschwerte. Dies gilt auch für die Identifizierung der anderen Mantelfigur im Inneren der Kugelabschnittsschale: Sie ist jugendlich, bartlos wiedergegeben und hält einen langen Stab, der sich am oberen Ende verdickt. Wie der Bärtige verweist sie mit ihrer freien Hand auf das Christogramm, das ja stellvertretend für Christus und dessen Sieg (Lorbeerkranz!) über den Tod anzusehen ist. Ob daher in der Figur mit Stab wirklich Christus zu sehen ist, der hier gleichberechtigt mit einem Apostel auf sein eigenes Symbol verweisen würde, ist fraglich, auch wenn der Stab, als Langszepter gedeutet, darauf hindeuten mag. Vielleicht ist in dieser Konstellation eher ein jugendlicher Apostel (Johannes?) gemeint. Diese Offenheit, mit der die Dekorateure die Waren in den zentraltunesischen Werkstätten verzierten, kann eine weitere Applik verdeutlichen, die je nach Kontext, Christus oder einen nicht näher benennbaren Märtyrer meinen kann. Zudem zeigen die folgenden Beispiele, dass christliche und traditionelle Bilder auch kombiniert werden konnten. Die Wand eines Schälchens (Abb. 22) schmückt ein in ein reiches, orientalisches Gewand gekleideter Mann mit phrygischer Mütze. Er sitzt und spielt dabei die Lyra. Anhand zahlreicher Vergleichsbeispiele wird klar, dass es sich hier um Orpheus handelt.

Der mythische Sänger wurde seit dem 4. Jh. als Vorläufer Christi gesehen, da es auch ihm gelang, aus dem Reich der Toten zu den Lebenden zurückzukehren. Es ist also wahrscheinlich, in dem jungen Mann mit Pallium und Siegeskranz, der gemeinsam mit Orpheus



**Abb. 22:** Wand eines Schälchens mit Darstellung Christi und des Sängers Orpheus, aus Sidi Marzouk Tounsi, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 188.

auf dem Fragment dargestellt ist, Christus selbst zu sehen. Den Kranz präsentiert er als Zeichen seines Sieges über den Tod. Nur durch die Kombination mit Orpheus ist der Palliatus als Christus zu bezeichnen.

Die identische Applik steht auf dem breiten Rand eines Schälchens einer bärtigen Mantelfigur gegenüber (Abb. 23)<sup>42</sup>. Durch das Christogramm wird klar, dass der Bärtige ein Apostel oder Prophet sein muss. Baum, Eros mit Fackel und der Widder – die Applik kennen wir auch von Darstellungen der Opferung Isaaks – erschienen dem Dekorateur offensichtlich als passende Begleiter der christlichen Appliken. Doch meint der Palliatus mit Kranz, den wir schon von der Knickwandschale mit Orpheus kennen in diesem Fall wieder Christus? Viel wahrscheinlicher wurde darin einer der zahllosen Märtyrer gesehen, die in Afrika verehrt wurden, und der hier nach der gängigen Ikonographie den Märtyrerkranz als Zeichen seines Sieges über den Tod präsentiert. Ohne eindeutiges Attribut ist die Darstellung der Mantelfigur nämlich zu unspezifisch, um als Christus angesprochen zu werden. Ein solches eindeutiges Erkennungsmerkmal wäre, neben dem Kreuznimbus, das Kreuzzepter, das mit seltenen Ausnahmen Christus vorbehalten blieb. Eine solche Mantel-



**Abb. 23:** Darstellungen mit christlichen und traditionellen (Eros) Appliken, Schälchen aus Sidi Marzouk Tounsi, spätes 4. Jh. / 1. Hälfte 5. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, ohne Inv.-Nr.

figur befindet sich auf einem Fragment, das zu einer runden Platte mit Darstellungen der Apostel, selten Mariens und eben Christi jeweils in Ädikulen gehört haben dürfte<sup>43</sup>. Derartige modelgeformte Platten wurden ab der zweiten Hälfte des 5. bis in das frühe 6. Jh. n. Chr. im zentraltunesischen Sidi Marzouk Tounsi produziert. Die Ädikulen ziert die identische Wellenranke, die auch den flachen Bauch einer runden Flasche mit schmalen Hals und Standfuß umrahmt ([Katalog-Nr. 178](#), [Abb. 24](#)). Diese Flasche mit Medaillonbildnissen der Apostelfürsten Petrus und Paulus, die an Haar- und Barttracht eindeutig zu identifizieren sind, wurde in derselben, hoch spezialisierten Werkstatt wie die Apostelplatten in zwei Gipsmatrizen hergestellt<sup>44</sup>. Petrus trägt einen kurzen Bart, Paulus ist mit Stirnglatze







**Abb. 25:** Flachbauchige Flasche mit Darstellung des Apostels Paulus, aus Sidi Marzouk Tounsi, zweite Hälfte 5. Jh. / frühes 6. Jh. n. Chr. Foto von Manuel Flecker. Quelle: ehem. Stg. Löffler, RGM Köln, Sammlung Karl Löffler, Inv.-Nr. KL 426.

und längerem Bart wiedergegeben. Beide Reliefs sind fein modelliert und zeugen noch einmal von dem handwerklichen Geschick der zentraltunesischen Werkstätten, die bis ins frühe 6. Jh. n. Chr. auf höchstem Niveau produzieren. Eine weitere, formgleiche Flasche dürfte in derselben Werkstatt entstanden sein ([Katalog-Nr. 179](#), [Abb. 25](#)). Im Rundbild des Bauches erscheint hier ein inschriftlich als Paulus bezeichneter Palliatus, der nach rechts schreitet und seine rechte Hand in Laufrichtung streckt. In der Linken hält er eine Schriftrolle. Interessanterweise meint man darunter eine dritte Hand zu erkennen, die zwei Schlüssel in der Hand hält. Es scheint, als sei die Positivform des Paulus über eine Flasche mit Relieffigur des Petrus gesetzt worden, von der man dann die neue Modelhälfte abgeformt hätte; doch leider verunklärt der Bruch den Befund genau an der entscheidenden Stelle. Die Paulusfigur ist hier weniger detailreich und sehr flach modelliert. Auch der das Bildfeld einrahmende Lorbeerkranz ist schematischer angegeben als die Ranke mit den kleinen Früchten auf der ersten Flasche. Bemerkenswert ist dafür das kleine Monogrammkreuz, das anstelle des Stirnjuwels über den Kranzenden und damit direkt über dem Kopf des Apostels erscheint.

← **Abb. 24:** Flachbauchige Flasche mit Apostelmedaillons, aus Sidi Marzouk Tounsi, zweite Hälfte 5. Jh. / frühes 6. Jh. n. Chr. Foto von Renate Kühling. Quelle: Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 226.

## Schlussbetrachtung: Narrativ vs. repräsentativ

Das Monogrammkreuz oder Staurogramm ist das häufigste Symbol auf gestempelten Tellern der gleichen Zeit. Dort ziert es häufig paarweise angeordnet das Mittelfeld, das von verschiedenen gestalteten Dekorbändern und konzentrischen Rillen eingefasst wird. In einigen Fällen hängen die Buchstaben Alpha und Omega an den Querhasten des Monogrammkreuzes. Neben diesen symbolischen und weiteren ornamentalen Stempeln existieren solche mit figürlichen Darstellungen. Hier überwiegen Vögel und Fische, Menschen sind nur selten dargestellt und in keinen narrativen Kontext eingebunden. Dies passt in das Gesamtbild der Entwicklung des Dekors spätantiker Sigillaten aus Nordafrika: Präsentierte sich die Sigillata des 4. Jhs. n. Chr. deutlich erzählfreudiger als ihre Vorgänger aus der hohen Kaiserzeit, setzt sich dieser Trend zunächst auch im 5. Jh. n. Chr. fort. Die biblischen Geschichten boten sich hierfür offenbar besonders gut an. Dieser Trend wird auf den modelgeformten Tablettis mit zyklischen Darstellungen aus dem Leben des Helden Achill (vgl. Beitrag [Faust](#)) noch auf die Spitze getrieben. Das gemischte Bildrepertoire mit seinen traditionellen und nun auch christlichen Inhalten entsprach einer pagan/christlichen Mischgesellschaft, wie sie in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. nicht nur in Nordafrika, sondern auch den übrigen Regionen des spätrömischen Reichs und damit den weiteren Absatzmärkten der Töpferwaren aus Nordafrika anzutreffen war. Gleichzeitig erscheinen auf diesen Tablettis auch repräsentative Bilder christlichen Inhalts (Kreuzwache). Die Erzählfreudigkeit der Reliefs nimmt ab, allerdings nicht zwingend auf Kosten der Qualität. Die gestempelten Sigillaten mit meist nicht-figürlichen Darstellungen haben dieser Entwicklung nicht im Wege gestanden, sondern vielleicht die Richtung zu einem einfacheren Schmuck vorgegeben.

## ANMERKUNGEN

- 1 Baratte 2011, 195.
- 2 Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 19. Die Inventarnummern entsprechen den Katalognummern in Mackensen 2019. Daher verzichte ich darauf, bei jedem Stück erneut auf diese grundlegende Publikation zu verweisen, die auch eine ausführliche Literaturliste zu den jeweiligen Stücken enthält. Gleiches gilt für die Lampen aus der Sammlung Wilhelm, die von Abspacher 2020 vorgelegt wurden. Die Inventarnummern entsprechen den dortigen Katalognummern. Gefäße wie Lampen können dank der großzügigen Schenkung Prof. Dr. Klaus Wilhelms nun in den Staatlichen Antikensammlungen München der Öffentlichkeit präsentiert werden und hoffentlich noch häufig Teil von Sonderausstellungen sein.  
Für den Hinweis auf die einander ähnelnden Bewegungsmotive der Einzelappliken und die damit verbundenen ästhetischen Auswahlkriterien der Appliken danke ich Manuel Flecker ausdrücklich.
- 3 Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. NI 9817.
- 4 Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 150.
- 5 Ausführlich zum Töpfereizentrum von Sidi Marzouk Tounsi Mackensen 2019, Bd. 1, 41–51.
- 6 Typ Hayes 53 A.
- 7 Löx 2022, 43 Abb. 58, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R1008.
- 8 Typisch für die kugelabschnittförmigen Schalen von Typ Hayes 53 A sind die doppelte Rille am Rand des Schaleninneren. Diese fehlt bei den formal eng verwandten Porträtschalen aus dem Silberschatz aus der Zeit des Licinius (genauer gesagt 317/18 bzw. 321/322 n. Chr.; Garbsch – Overbeck 1989, Kat. Nr. S1–3) sind aber auf einem bronzenen Exemplar im Museum von Sbeitla vorhanden (Béjaoui 1997, Nr. 6a)
- 9 Garbsch – Overbeck 1989, Kat. Nr. 53–56, Archäologische Staatssammlung München, Inv.-Nr. 1983, 1233; 1984, 3637; 1988, 316; 1988, 5689.
- 10 Salomonson 1969, 58 Abb. 78 (Berlin) ein weiteres Exemplar in Athen, Benaki Museum Inv.-Nr. 12420. In der Grabkunst zählt das Opfer des Abraham zu den beliebtesten Bildthemen überhaupt, Dresken-Weiland 2010, 19.
- 11 Salomonson 1969, 18, Abb. 22 (Bône).
- 12 Archäologische Staatssammlung München, Inv.-Nr. 1988, 3008. 5693. 3640, jeweils in Verbindung mit einem in einen Kreis eingeschriebenen Christogramm. Da es sich bei allen drei Stücken um sehr kleine Fragmente handelt, ist nicht auszuschließen, dass sich auch hier noch eine Darstellung der Opferung Isaaks anschloss.
- 13 Salomonson 1969, 26.
- 14 Salomonson 1969, Abb. 24 (Rom, S. Prisca) und 27 (Madrid).
- 15 Weidemann 1990, Abb. 13–15. Annewies van den Hoek hat sich mit guten Argumenten gegen die christlichen Deutung der Darstellungen von Hinrichtungen *ad bestias* ausgesprochen, van den Hoek – Herrmann 2013, 430–432.
- 16 Aus der Domus Sollertiana, heute in El Djem, Musée archéologique, La Regina 2001, 218 Abb. 15.
- 17 Mackensen 2019, Kat. 187.
- 18 Zu dieser Umkehrung vom Besiegten zum Sieger vgl. Harley-McGowan 2015.
- 19 Löx 2013, 207 f. Abb. 60.
- 20 Brenk 2003, 98–101, Abb. 171–174.
- 21 In der Katakombenmalerei sitzt der erzürnte Jona unter der verdorrten Kürbislaube. Hier ist nur das Motiv des sitzenden Propheten übernommen, die verdorrte Kürbislaube fehlt auf den Schalenbildern dagegen. Zu Jona-Ikonographie vgl. Dresken-Weiland 2010, 98–118.
- 22 Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 191.
- 23 Weidemann 1990, Abb. 6.
- 24 Weidemann 1990, Abb. 2.
- 25 Mackensen 2019, Kat. Nr. 196 (mit weiteren Exemplaren).
- 26 Ausführlich zur Tonabformungen von applikenverzierter Sigillata Mackensen 2020. Ein weiteres Beispiel für ein derartiges Vorgehen konnte Mackensen für eine Prometheus-Applik nachweisen, vgl. Mackensen 2022, 87.
- 27 Auf Sarkophagen erscheint die Szene besonders auf den Deckeln, z. B. Deichmann 1967, Nr. 338 (S. Sebastiano). 596 (Praetextat-Katakombe). 625 (Marcellinus und Petrus-Katakombe). 718 (S. Lorenzo f. l. m.). 733 (S. Paolo f. l. m.) allesamt aus der Zeit ca. 300–330 n. Chr.
- 28 Deichmann 1967, Nr. 338. 351.
- 29 Zu diesen Appliken und zur Verwendung von identischen Appliken auch in anderen Erzählkontexten s. Seeberger 2002.
- 30 Hayes IIA/Atlante XA1a.
- 31 Modelidentisch mit der Lampe, deren Spiegel die Szene vor Nebukadnezar zeigt, ist ein Exemplar in Tunis, Mus. Bardo, Inv. CMA 1401. Ein Exemplar mit Nimbus findet sich in Musée du Karthage, Inv. IMC 18, Béjaoui 1997, 59 f., ferner Garbsch – Overbeck 1989, Kat. 65 (Privatbesitz). Ein identisches Spie-

- gelbild (Schulter weicht ab) der Errettungsszene zeigt ein weiteres Stück in Karthago. Weitere Exemplare befinden sich in Annaba, Constantia, Tebessa, Siracus, Alexandria, Rome, London, Béjaoui 1997, Nr. 61.
- 32 Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SWL 32.
- 33 Die Lampe mit der Darstellung der Eva befindet sich in einer Privatsammlung in Dedham/Boston. Beide Appliken zieren eine kugelabschnittsförmige Schale, die sich heute in Mainz befindet, Abspacher 2020, 61 f.
- 34 Archäologische Staatssammlung München, Inv.-Nr. 1988, 3009 bzw. Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 160.
- 35 Seine bittfällig vorgestreckten Arme scheinen der Darstellung der Magieranbetung entnommen zu sein, bei der die orientalisch gekleideten Magier in den vorgestreckten Armen die Gaben zur Gottesmutter mit dem Kind auf dem Schoß bringen.
- 36 RIC X 1310 (aus Ravenna).
- 37 RIC X 2011 (aus Ravenna) oder RIC X 2014 (aus Rom).
- 38 Die Christusikonographie nimmt im Laufe des 4. Jhs. n. Chr. immer mehr Elemente der Kaiserikonographie an, vgl. Deckers 2001.
- 39 Mann in Hosen vor Bogenarchitektur bzw. Feldherrenbüsten Abspacher 2020, Kat. 26 bzw. 29 (Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SWL 26. 29).
- 40 Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. NI 16123.
- 41 Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 134. 192.
- 42 Staatliche Antikensammlungen München, Inv.-Nr. SW 188, identisch mit Staatliches Museum Ägyptischer Kunst München Inv.-Nr. 5969 (T281) = Garbsch 1989 Kat. 94.
- 43 Archäologische Staatssammlung München, Inv.-Nr. 1970, 1799, Garbsch 1989, Kat. 97.
- 44 Mackensen 2019, Bd. 1, 245.

## LITERATUR

### A

Abspacher 2020, I. Abspacher, Italische und nordafrikanische Lampen des 1. bis 5. Jahrhunderts. Römische Lampen der Sammlung K. Wilhelm, Münchner Beiträge zu provinzialrömischen Archäologie, Ergbd. 2 (Wiesbaden 2020)

### B

Baratte 2011, F. Baratte, La vaisselle d'argent dans l'Afrique romaine et byzantine, *Antiquité Tardive* 19, 2011, 111–132

Béjaoui 1997, F. Béjaoui, *Céramique et religion chrétienne. Les thèmes bibliques sur la sigillée africaine* (Tunis 1997)

Brenk 2003, B. Brenk, Die Christianisierung der spät-römischen Welt, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, Reihe B: Studien und Perspektiven 10 (Wiesbaden 2003)

### D

Deckers 2001, J. G. Deckers, Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott. Die Imperialisierung des Christentums im Spiegel der Kunst, in: F. A. Bauer – N. Zimmermann (Hrsg.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter* (Mainz 2001) 3–16

Deichmann 1967, F. W. Deichmann, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I* (Wiesbaden 1967)

Dresken-Weiland 2010, J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts* (Regensburg 2010)

### G

Garbsch – Overbeck 1989, J. Garbsch – B. Overbeck, *Spätantike zwischen Heidentum und Christentum. Ausstellungskatalog München* (München 1989)

### H

Harley-McGowan 2015, F. Harley-McGowan, *From Victim to Victor: Developing an Iconography of Suffering in Early Christian Art*, in: L. Jefferson – R. Jensen (Hrsg.), *The Art of Empire: Christian Art in its Imperial Context* (Minneapolis 2015) 115–158

### L

La Regina 2001, A. La Regina, A. La Regina (Hrsg.), *Sangue e Arena. Ausstellungskatalog Rom, Colosseum* (Mailand 2001)

Löx 2013, M. Löx, *monumenta sanctorum. Rom und Mailand als Zentren des frühen Christentums: Märtyrerkult und Kirchenbau unter den Bischöfen Damasus und Ambrosius, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, Reihe B: Studien und Perspektiven* 39 (Wiesbaden 2013)

Löx 2022, M. Löx, *Von Zirkus bis Apostel. Tafelgeschirr aus der Sammlung K. Wilhelm* (München 2022)

## M

- Mackensen 2019, M. Mackensen, Relief- und stempelverzierte nordafrikanische Sigillata des späten 2. bis 6. Jahrhunderts. Römische Tafelgeschirr der Sammlung K. Wilhelm. Münchner Beiträge zur Provinzialrömischen Archäologie 8 (Wiesbaden 2019)
- Mackensen 2020, Zur Produktion rottoniger Lampen der Typen Atlante I-VII in Zentraltunesien – neue Erkenntnisse und Perspektiven. In: I. Abspacher, Italische und nordafrikanische Lampen des 1. bis 5. Jahrhunderts. Römische Lampen der Sammlung K. Wilhelm, Münchner Beiträge zu provinzialrömischen Archäologie, Ergbd. 2 (Wiesbaden 2020) 95–112
- Mackensen 2022, M. Mackensen, Prometheus auf Sigillatalampen und applikenverzierter C<sup>1/2</sup>-Sigillatagefäßkeramik. Zur Lampenproduktion im 3. und 4. Jahrhundert in der Africa Proconsularis, in: M. Giannoulis – M. Löx – A. Oepen (Hrsg.), *Imaginum orbis*. Bilderwelten zwischen Spätantike und Byzanz, Festschrift anlässlich des 80. Geburtstags von Johannes G. Deckers = Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte 8, 2021, 79–92

## S

- Salomonson 1969, J. W. Salomonson, Spätromische Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten, Bulletin Antieke Beschaving 44, 1969, 4–109
- Seeberger 2002, B. Seeberger, Zur Herstellung figürlicher Spiegeldarstellungen auf nordafrikanischen Sigillatalampen des Typs Atlante XA1a im 5. Jh., BayVgBl 67, 2002, 117–131

## V

- van den Hoek – Herrmann 2013, A. van den Hoek – J. J. Herrmann, Pottery, Pavements, and Paradise. Iconographic and Textual Studies on Late Antiquity, Supplements to Vigiliae Christianae 122 (Leiden 2013)
- Weidemann 1990, K. Weidemann, Spätantike Bilder des Heidentums und Christentums (Mainz 1990)

## AUTOR

Dr. Markus Löx 

Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek  
München, [loex@antike-am-koenigsplatz.mwn.de](mailto:loex@antike-am-koenigsplatz.mwn.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.