

**Zeitschrift:** Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern  
**Herausgeber:** Archäologisches Seminar der Universität Bern  
**Band:** 18 (2002)

**Artikel:** Achill im Wohnraum der Kaiserzeit : Liebhaber, Krieger, Musterknabe  
**Autor:** Russenberger, Christian  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-521267>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## CHRISTIAN RUSSENBERGER

### ACHILL IM WOHNRAUM DER KAISERZEIT: LIEBHABER, KRIEGER, MUSTERKNABE\*

Welche Funktion erfüllten mythologische Darstellungen im Repertoire der dekorativen Ausstattung kaiserzeitlicher Wohnbauten? Wie lassen sich die vom Auftraggeber der Darstellungen intendierten Bildaussagen und die Erwartungshaltungen des Betrachters im Kontext der Lebenssituation des Hauses definieren? Und auf welche Weise wirkten sich die Rezeptionsbedingungen im Haus auf die konkrete bildliche Ausgestaltung des Mythos aus?

\*Vorliegende Arbeit basiert auf einem im Sommersemester 2000 an der Universität Zürich bei Martin Guggisberg gehaltenen Seminarreferat. Für wertvolle Kritik und Anregungen möchte ich ihm sowie Adrian Stähli und Hans Peter Isler herzlich danken.

Abkürzungen:

Atti Pittura Parietale 1995 D. Scagliarini Corlaita (Hrsg.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.)*, Atti del Convegno internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 1995 (1997).

Ghedini 1997

F. Ghedini, Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica. *Iconografia e iconologia*, in: Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Palermo 1996 (1997) 687-702.

D. Grassinger, Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aktaion, Alkestis, Amazonen, ASR XII, 1 (1999).

Koch – Sichtermann 1982 G. Koch – H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, HdArch (1982).

Leschi 1937

L. Leschi, Une mosaïque achilléenne de Tipasa de Maurétanie, MEFRA 54, 1937, 25-41.

Muth 1998

S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (1998).

Ein besonders fruchtbare Feld zur Erkundung dieses Fragenkomplexes stellt die Verwendung des Motivs der Entdeckung Achills auf hoch- und spätkaiserzeitlichen Mosaiken in privaten Wohnbauten Nordafrikas und Hispaniens dar. Einerseits lassen sich die lange Tradition der Verwendung des Motivs und die Entwicklung seiner sich wandelnden Ikonographie im privaten Wohnraum der Kaiserzeit gut nachvollziehen<sup>1</sup>. Andererseits gibt die Einordnung des Mythenbildes in den reichen Gesamtbestand der nordafrikanischen und spanischen Mosaiken Aufschluss über seine Bedeutung im synchronen Umfeld der eigenen Denkmälergattung. Häufig ist zudem der architektonische Kontext der Mosaiken bekannt oder zumindest zu rekonstruieren, so dass weiterführende Aussagen über den zu erwartenden Zusammenhang zwischen Bild und Raum beziehungsweise Raumambiente zu erwarten sind.

Aus diesem Grund bildet das Motiv der Entdeckung Achills auf Skyros einen Schwerpunkt der 1998 erschienenen, anregenden Dissertation Susanne Muths über die

Raeck 1992

W. Raeck, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen* (1992).

von Gonzenbach 1984

V. von Gonzenbach, *Die Achillesplatte*, in: H. A. Cahn (Hrsg.), *Der spätromische Silberschatz von Kaiserburg* (1984) 225-307.

<sup>1</sup> Einen Überblick über alle hoch- und spätkaiserzeitlichen Skyrosmosaiken bietet Ghedini 1997 (Katalog aller Mosaiken: 691 Anm. 15). – Ein weiteres Mosaik mit der Entdeckung Achills (aus der 1. Hälfte des 3. Jhs.) wurde vor kurzem in Zeugma freigelegt: R. Ergeç – M. Önal – J. Wagner in: J. Wagner (Hrsg.), *Gottkönige am Euphrat. Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene* (2000) 105 ff. Abb. 160. – Die lange Tradition der Verwendung des Motivs im kaiserzeitlichen privaten Wohnhaus bezeugen die zahlreichen Bilder in Pompeji (LIMC I [1981] 49 Nr. 54 [Abb.]-55 [Abb.]; 59 Nr. 108-113; 60 Nr. 122 s.v. Achilleus [A. Kossatz-Deissmann]) sowie die Wandgemälde in der Domus Aurea (a. O. 59 Nr. 114; unten Anm. 36), in Aquileia (F. Oriolo in: Atti Pittura Parietale 1995, 259 ff. 404 Abb. 4-5) und in Ephesos (LIMC I [1981] 59 Nr. 115).

nordafrikanischen und hispanischen mythologischen Mosaiken<sup>2</sup>.

Mit ihrem methodisch umfassend reflektierten Ansatz vermeidet es Muth, Deutungen an die Mosaiken heranzutragen, die an anderen Monumenten oder aufgrund philologischer Überlegungen gewonnen wurden<sup>3</sup>. Primär geht sie vom einzelnen Bild und dessen Wirkungsabsicht aus. Sie betrachtet die verschiedenen Darstellungen der Skyrosepisode nicht als Illustrationen eines in der narrativen Substanz des Mythos inhärenten Sinngehalts, sondern konsequent als eigenständige Rezeptionen, deren beabsichtigte Aussage aus der Gestaltung des jeweiligen Bildes zu erschliessen ist<sup>4</sup>. Die so ermittelte Darstellungsabsicht der einzelnen Mosaiken vermag Muth auf überzeugende Weise in den historischen Kontext und die Tradition der Verwendung von mythologischen Darstellungen in der Privatarchitektur einzuordnen. Die Interpretation der einzelnen ikonographischen Varianten des Mythos findet dadurch ihre Bestätigung. Überzeugend hebt sie sich somit von den älteren Deutungsversuchen ab, die die Aussage der Skyrosepisode vorab aus ihrer Integration in die umfassenderen spätantiken Achillzyklen, etwa die Achillesplatte aus Kaiserburg, zu verstehen versuchten<sup>5</sup>.

Die folgenden Ausführungen zur Darstellung der Entdeckung Achills insbesondere auf den Mosaiken in Pedrosa de la Vega sowie aus Thysdrus/El Djem und Tipasa<sup>6</sup> basieren im Wesentlichen auf der Arbeit Muths.

Die Wiederaufnahme des Themas scheint mir durch einige neue, die Resultate Muths modifizierende Überlegungen gerechtfertigt. Zum einen soll hier eine alternative Entwicklungsgeschichte der Ikonographie der Entdeckungsszene vorgeschlagen, zum andern eine neue Deutung des mehrbildrigen Achillmosaiks aus Tipasa zur Diskussion gestellt werden; dessen Interpretation durch Muth scheint mir zu stark auf ihrer Deutung des Paviments in Pedrosa de la Vega sowie einem falschen Verständnis der Entstehung seiner Ikonographie zu fussen.

#### *I. Achill in Pedrosa de la Vega und El Djem: Liebhaber und Krieger*

Eines der Verdienste der Arbeit Muths liegt darin, die herausragende Bedeutung eines grossen Teils der Mythenbilder auf Mosaiken als Mittel zur Thematisierung geschlechterspezifischer Rollenideale und insbesondere deren erotischer Dimensionen bestimmt zu haben<sup>7</sup>. Eine entsprechende oder ähnliche Bedeutung dürfte auch bei der Rezeption des Skyrosmythos eine wesentliche Rolle gespielt haben. Besonders eindrücklich ist dies am Mosaik in der Villa de la Olmeda in Pedrosa de la Vega nachzu vollziehen, das in die zweite Hälfte des 4. Jhs. zu datieren ist (Textabb. 1)<sup>8</sup>.

Wie Muth gezeigt hat, lassen sich die Aktualisierungsformen der Darstellung dieses Mosaiks gut im Vergleich mit den Wandgemälden desselben Themas in Pompeji erfassen<sup>9</sup>. Beim besonders fruchtbaren Ver-

<sup>2</sup> Muth 1998, 151 ff.

<sup>3</sup> Ausführliche Diskussion der methodischen Grundlagen: Muth 1998, 25 ff. 45 ff. 152 ff. (Achill). – Einen in wesentlichen Punkten ähnlich differenzierten, wenngleich weniger umfassend abgesicherten methodischen Ansatz vertritt Ghedini 1997, 687 ff. bes. 688 f. 690 f. 694 ff.; F. Ghedini, Achille „eroe ambiguo“ nella produzione musiva tardo antica, *AnTard* 5, 1997, 239 ff.

<sup>4</sup> Ähnlich auch das Vorgehen von Ghedini 1997, 699 ff., die zwar mit einem Nachdruck auf die Eigenständigkeit der Mythenrezeption im Haus sowie die je unterschiedlichen Akzentuierungen der Entdeckungsszenen auf den verschiedenen Mosaiken und ihre unterschiedlichen Kontexte verweist, in der Interpretation des Sinngehalts des Motivs aber kaum zu neuen Ergebnissen gelangt.

<sup>5</sup> Vgl. insbes. Raeck 1992, 122 ff. und von Gonzenbach 1984, 298 ff.; vgl. dazu die ausführliche Diskussion dieses Ansatzes bei Muth 1998, 152 ff.

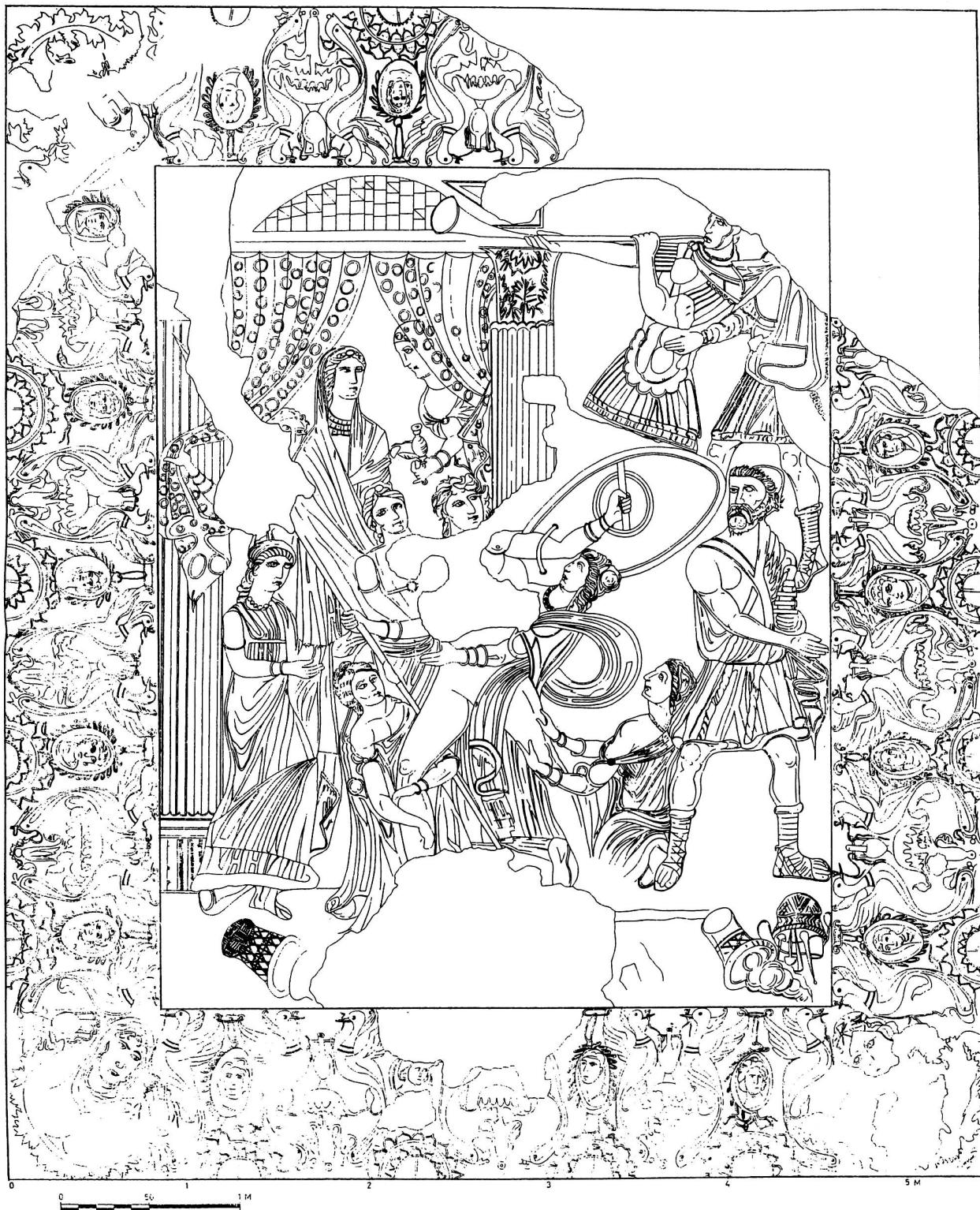
<sup>6</sup> Auf eine Erörterung des dritten bei Muth besprochenen nordafrikanischen Achillmosaiks aus Caesarea/Cherchel (LIMC I [1981] 49 Nr. 56 [Abb.]; 59 f. Nr. 118; 166 f. Nr. 756 s.v.

Achilleus [A. Kossatz-Deissmann]; Muth 1998, 358 f. Kat. Nr. A 6 [mit vollständiger Bibliographie] Taf. 12) ist hier verzichtet, da es im Zusammenhang der folgenden Ausführungen keine wesentliche Rolle spielt. Für die Interpretation des Mosaiks sei auf Muth 1998, bes. 197 ff. verwiesen.

<sup>7</sup> Sehr anschaulich lässt sich dies insbesondere an den Darstellungen der sechs nordafrikanischen und hispanischen Hylasmosaiken aufzeigen, deren Ikonographien Muth in der ersten ihrer zwei Falluntersuchungen einer ausführlichen Analyse unterzieht: Muth 1998, 100 ff. – Zu den weiteren entsprechenden mythologischen Themen: Muth 1998, 197 ff. – Vgl. jetzt auch die (verhältnismässig) knappe Zusammenfassung ihrer Resultate: S. Muth, Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation, in: F. A. Bauer – N. Zimmermann (Hrsg.), *Epochenwandel?* (2001) 95 ff.

<sup>8</sup> LIMC I (1981) 60 Nr. 121 (Textabb.) s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); Muth 1998, 436 f. Kat. Nr. H 26 (mit vollständiger Bibliographie) Taf. 9-10.

<sup>9</sup> Muth 1998, 162 ff.



Textabb. 1: Achillmosaik in der Villa de La Olmeda in Pedrosa de la Vega. Umzeichnung des Hauptbildfeldes mit der Entdeckung Achills auf Skyros und des Rahmenfrieses. Nach P. de Palol, *La villa Romana de la Olmeda* (1982) 48f. (Faltblatt).

gleich mit dem Beispiel aus der Domus Uboni<sup>10</sup> sind es vor allem drei Punkte, die eine wesentliche Rolle spielen. Achill ist auf dem Gemälde dargestellt, wie er den noch am Boden stehende Schild erst ergreift, während er ihn auf dem Mosaik bereits hoch erhoben hält. Er erscheint auf dem Mosaik also deutlicher als die zentrale handelnde Person. Dies wird durch das Agieren Odysseus' unterstrichen, der den Helden nur auffordert zu folgen, während er auf dem Gemälde in Pompeji zusammen mit seinem Gefährten Achill ergreift. Die Betonung liegt in der pompejanischen Version also auf der Entdeckung des versteckten Achills durch die List des Odysseus, während auf dem Mosaik das Handeln des entdeckten Helden, nämlich seine Entscheidung, Odysseus zu folgen, ins Zentrum gestellt ist. Schliesslich unterscheidet sich das Handeln der Lykomedestöchter in grundsätzlicher Weise. Auf dem Gemälde schrecken sie vor Achill zurück, selbst Deidameia, die als einzige um die wahre Natur des Helden gewusst hat. Einzig durch den Blickkontakt mit Achill wird ihre Liebe fassbar, allerdings in betonter Dramatik. Ganz anders sind auf dem Mosaik die Mädchen dargestellt, wie sie Achill umschlingen und ihn zurückzuhalten versuchen. Offensichtlich soll ihr Auftreten die erotische Begehrlichkeit des Helden unterstreichen<sup>11</sup>. Welches der Mädchen Deidameia ist, wird hier nicht mehr klar ersichtlich und scheint also auch gar keine Rolle zu spielen.

Durch das Handeln der Mädchen, das im Widerspruch zur narrativen Substanz des Mythos steht, wird in übersteigerter Weise die erotische Attraktivität des Helden ins Bild gesetzt. Währenddessen ist die situative Dramatik des Geschehens, die insbesondere auf der tra-

gisch endenden Beziehung zwischen Achill und Deidameia basierte, durch das eigentliche Weglassen der Geliebten deutlich vernachlässigt.

Muth hat weiter beobachtet, dass eine den Akzentuierungen des Mosaiks von Pedrosa de la Vega entsprechende Version der Entdeckungsszene bereits seit spätantoninischer Zeit auch auf stadtrömischen Sarkophagen festzustellen ist. Auf einem Sarkophag im Museo Nazionale in Rom aus der Zeit um 190 ist Achill mit erhobenem Schild in der Linken in ähnlich pathetischer Weise dargestellt wie auf dem Mosaik<sup>12</sup>. Auch Odysseus tritt entsprechend auf: Er greift nicht direkt in das Geschehen ein, sondern fordert Achill lediglich auf zu folgen. Auch die Darstellung der Töchter des Lykomedes stimmt weitgehend überein: Lediglich eine von ihnen wendet sich der Ausgewogenheit der Komposition zuliebe zur Flucht, während die anderen versuchen, Achill zurückzuhalten. Herausgehoben ist auf dem Sarkophag hingegen Deidameia, die vor dem Helden kniend dargestellt ist. Die Thematik der Liebe und Erotik wurde auf den späteren Sarkophagen zusätzlich durch das Einfügen von Eroten unterstrichen, wie sie etwa ein Achillsarkophag in Woburn Abbey zeigt<sup>13</sup>. Mit der Aufnahme der Eroten in die Ikonographie der Entdeckungsszene geht auf den Sarkophagen eine gesteigerte Betonung des militärischen Elements in Form der Darstellung von mehr und grösseren Waffenteilen einher, die am Boden verstreut herumliegen (vgl. wiederum den Sarkophag in Woburn Abbey). Darin äussert sich wohl eine ähnlich forcierte Gegenüberstellung des militärischen und des häuslichen Bereiches, wie sie auch die Komposition des Mosaiks in Pedrosa de la Vega verrät<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Pompeji IX 5, 1-3: LIMC I (1981) 49 Nr. 54 (Abb.); 59 Nr. 108 s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); PPM IX (1999) 393 Nr. 51; Muth 1998, Taf. 43, 2. – Der Darstellung in der Domus Uboni liegt dieselbe Vorlage zugrunde wie derjenigen in der Casa dei Dioscuri (Pompeji VI 9, 6-7: LIMC I [1981] 49 Nr. 54 s.v. Achilleus [A. Kossatz-Deissmann]; Muth 1998 Taf. 43, 1). – Zu den ikonographischen Divergenzen zwischen den frühkaiserzeitlichen Darstellungen und jenen der hoch- und spätkaiserzeitlichen Mosaiken vgl. auch Ghedini 1997, 690 f. – Vgl. zu den im folgenden referierten unterschiedlichen Darstellungsschemata Achills, Odysseus' und der Lykomedestöchter auch die Übersichtsdarstellung zu den einzelnen ikonographischen Mustern bei Ghedini 1997, 697 ff.

<sup>11</sup> Vgl. dazu die Interpretation der Hylasmosaiken, auf welchen die den Hylas ergreifenden Nymphen eine entsprechende Funktion übernehmen: Muth 1998, 100 ff.

<sup>12</sup> Grassinger 1999, 199 Kat. Nr. 14 Taf. 7,1. Zum Vergleich mit den Sarkophagen s. Muth 1998, 165 ff.

<sup>13</sup> Grassinger 1999, 202 f. Kat. 24 Taf. 17, 2; 25, 3.

<sup>14</sup> Damit ist auch die Meinung ausgesprochen, dass den Sarkophagen m. E. eine Darstellungsabsicht zugrunde liegt, die weitgehend mit der für das Mosaik in Pedrosa de la Vega nachgezeichneten übereinstimmt. Wenig überzeugend scheint mir die von R. Amedick (in: G. Koch [Hrsg.], Sarkophag-Studien 1, Kongr. Marburg 1995 [1998] 52 ff.) vorgeschlagene und von Grassinger 1999, 41 ff. übernommene Interpretation der Entdeckungsszenen auf den Sarkophagen als *abreptus*-Darstellungen. Ebenso ist eine Interpretation aller Darstellungen der Skiroseepisode auf Sarkophagen als Sinnbild eines verfrühten Todes (V. M. Strocka in: Symposium über die antiken Sarkophage, Pisa 1982, MarbWPr [1984] 217; J. Engemann, Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kai-

Der Aussagewert der Entdeckungsszene auf dem Mosaik von Pedrosa de la Vega kann aufgrund der ikonographischen Beobachtungen Muths folgendermassen zusammengefasst werden<sup>15</sup>: Achill ist einerseits dargestellt als Mann, der sich für ein Leben in *virtus* entscheidet und der Odysseus in die Welt des Krieges folgt, in der er sich zu bewähren hat. Andererseits verkörpert er aber auch den schönen, von den Frauen begehrten Mann, der sich als Liebhaber ebenso bewährt hat, wie er es im Krieg tun wird. Deutlich sind die beiden Bereiche der Lebenswelt des Mannes nebeneinandergestellt: links die häusliche Welt, der Bereich *domi*, rechts die Welt der *virtus*, der Bereich *in publico*. In beiden Bereichen ist Achill fähig, seine Männlichkeit zu beweisen. Muth spricht von einer 'Panvision' des Mannes und dürfte damit wohl das richtige treffen<sup>16</sup>.

serzeit, 2. Ergh. JbAC [1973] 41; F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains [1942] 22 mit Anm. 3) abzulehnen, auch wenn sie in einzelnen Fällen – nämlich wenn die Grösse des Sarkophages an die Bestattung eines Jugendlichen denken lässt (was zweimal der Fall ist: Grassinger 1999, 43) – durchaus zu erwägen ist. Da es sich bei einer entsprechenden Verwendung des Motivs aber auf jeden Fall um Ausnahmen handelte, die zudem lediglich den bereits vorhandenen Sinngehalt erweiterten, nicht aber substantiell veränderten (vgl. unten Anm. 33), sprechen diese nicht gegen die hier vorgeschlagene Interpretation. – Ausschliesslich als Sinnbild eines bestimmten Verständnisses des Todes versteht die Skyrosdarstellung auf den Sarkophagen M. Herrmann-Tsembeli in: N. Zapheiropoulos u. a. (Hrsg.), *Στήλη Τόμος εἰς μνήμην τοῦ Νικόλαου Κοντολέοντος* (1980) 130 ff.

<sup>15</sup> Vgl. Muth 1998, 175 ff. 184 f. 192 f.

<sup>16</sup> Muth 1998, 175 ff. 184 f. Eine unmittelbare Bestätigung der Möglichkeit eines entsprechenden Interesses an der Figur Achills als *exemplum* für einen gleichermassen schönen wie in Sachen *virtus* höchst befähigten jungen Mann bietet der im Jahr 310 für Konstantin geschriebene 6. Panegyricus der *Panegyrici Latini* (6. 17. 1-2): *Pulchrum enim, di boni, et caeleste miraculum imperator adulescens, in quo illa quae iam summa est fortitudo adhuc tamen crescit, in quo hic fulgor oculorum, haec veneranda pariter et grata maiestas praestringit simul et invitat adspectus. Talem magnum illum regem, talem Thessalum virum* (s.c. Achill) *mente concipio, quorum summa virtus pulchritudini coniuncta celebratur* (Hervorhebung und Ergänzung: Verf.). Zur Identifikation des *Thessalus vir* mit Achill vgl. C. E. V. Nixon - B. Saylor Rodgers, In Praise of Late Roman Emperors (1994) 243 Anm. 79. – Eine Aktualisierung speziell der Skyrosepisode (weniger der v. a. bildlich prägnanten Entdeckungsszene) zur 'Panvision des Mannes' ist auch in der kaiserzeitlichen Literatur als eine von verschiedenen Möglichkeiten nachzuweisen. Vgl. dazu die ausführliche Besprechung der Quellen bei Muth 1998, 172 ff.

Der Hausherr der Villa in Pedrosa de la Vega liess das Bild der Entdeckung Achills als einziges, in seinen Abmessungen aber umso monumentaleres figürliches Mosaik im grössten repräsentativen Empfangsraum seines Hauses verlegen<sup>17</sup>. In seiner Verwendung im Raumkontext tritt die Bedeutung des mythologischen Bildes klar zutage: Der Hausherr präsentierte dem Besucher darin seine Identifikationsfigur, die all jene idealen Eigenschaften und Tugenden verkörperte, die er sich selber zuschrieb<sup>18</sup>.

Die Betrachtung eines weiteren Mosaiks mit der Darstellung der Entdeckung Achills auf Skyros zeigt, dass die Akzentuierungen und Kombinationen der Bedeutungsebenen des Mythos auf dem Mosaik von Pedrosa de la Vega nur eine von verschiedenen Möglichkeiten darstellt: Das Mosaik aus der Maison d'Achille in Thysdrus / El Djem ist um 200 entstanden (Taf. 10,1)<sup>19</sup>. Achill nimmt wie üblich die Mitte des runden Bildfeldes ein. Er ist – ähnlich wie auf dem besprochenen Wandgemälde in Pompeji – dargestellt, wie er Schild und Speer eben erst ergriffen hat. Wie in Pedrosa de la Vega ist das Bild hier wieder in die zwei gegensätzlichen Bereiche der Krieger einerseits und des Frauengemachs andererseits geteilt. Allerdings beschränkt sich die Zweiteilung auf das obere Bildsegment; die Welt des Krieges scheint damit geradezu an den Rand gedrängt. Das Hauptgewicht kommt im Vergleich dazu der Darstellung des Frauengemachs zu, in welchem sich die Szene abspielt. Gegenüber dem Mosaik in Pedrosa de la Vega liegt die Betonung nun noch stärker auf dem erotischen Aspekt des Mythos. Deidameia umschlingt Achill und ist halb entblösst. Ihre Schwestern wenden sich zwar von Achill ab; die rechte der beiden ist aber nackt und mit aufgelöstem Haar dargestellt.

Anders als in Pedrosa de la Vega scheint hier das Augenmerk aber stärker auch auf den dramatischen Aspekt der Handlung gerichtet zu sein. Dafür spricht sowohl

<sup>17</sup> Zum Raumkontext vgl. Muth 1998, 151. 177 f.; Ghedini 1998, 700.

<sup>18</sup> Ergänzt und weiter unterstrichen wurde die Aussage des Bildes auch durch die Darstellungen im Rahmen und im Nebenbildfeld (Jagddarstellung). Vgl. zu den Dekorelementen des Rahmenfrieses Muth 1998, 178.

<sup>19</sup> LIMC I (1981) 60 Nr. 123 s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); a. O. 309 Nr. 11 (Abb.) s.v. Agyrtes (P. Linant de Bellefonds); Muth 1998, 389 ff. Kat. Nr. A 35 (mit vollständiger Bibliographie) Taf. 11. Zu den Aktualisierungsformen dieses Mosaiks vgl. Muth 1998, 160 f. 180 f.

die Darstellung Achills, der hier wieder eher als der entdeckte denn als der sich selbst offenbrende Held vorgeführt ist, als auch die Nacktheit des rechten Mädchens sowie die Betonung des Umstandes, dass es einzige Deidameia ist, die um die Natur des Helden weiss. Dadurch scheint hier wie auf den ähnlichen Bildern in Pompeji stärker ein delikater, ja geradezu obszöner Aspekt des Mythos hervorgekehrt: der Held als im Frauengemach versteckter, heimlicher Liebhaber. Das Bild Achills dürfte so weniger als Aufforderung zur Identifikation mit dem Helden und der mit ihm verbundenen Ideale konzipiert gewesen sein<sup>20</sup>. Viel eher sollte die Darstellung, indem sie erotisch-obszöne Vorstellungen in die unverbindliche Welt des Mythos projizierte, zur Evozierung einer heiteren und entspannten Lebensatmosphäre beitragen<sup>21</sup>.

Auch der Anbringungsort des Mosaiks fügt sich gut in das durch die Interpretation der Darstellung gewonnene Bild<sup>22</sup>: Es war in einem *cubiculum* verlegt, das durch ein *procoeton* vom Peristylhof her zu betreten war. Es dekorierte also einen privaten, eher intimen Raumtypus, für den die durch das Bild evozierte, heiter-entspannte Atmosphäre als besonders passend erscheint.

Die Übereinstimmungen in der Ikonographie des Mosaiks von El Djem mit derjenigen der Darstellungen aus Pompeji dürften kaum zufällig zu sein. Denn in beiden Fällen spielt sich der Umgang mit dem Mythos offensichtlich auf einer mehr assoziativen, eine gewisse Stimmung evozierenden Ebene ab<sup>23</sup>. Dass dem-

gegenüber das Mosaikbild von Pedrosa de la Vega besonders enge Übereinstimmungen gerade mit den Sarkophagdarstellungen aufweist, ist wohl ebenfalls kaum zufällig, funktioniert der Mythos doch in beiden Fällen vor allem als auf eine Person (oder ein Ehepaar) zugeschnittenes *exemplum*<sup>24</sup>.

Wird in El Djem um 200 nicht auf die in spätantoninischer Zeit auf den Sarkophagen entwickelte neue Ikonographie des Typus Pedrosa de la Vega sondern wieder auf die ‘alte, ursprüngliche’ Version der Bilder in Pompeji rekurriert, so dürfte dies nicht etwa die Folge davon sein, dass man auf keine adäquate, moderne Vorlage zurückgreifen konnte, sondern vielmehr davon, dass deren Ikonographie den Darstellungsintentionen im gegebenen architektonisch-funktionalen Rahmen besser entsprach.

Zwar war die Thematisierung geschlechterspezifischer Rollenideale also auf beiden Mosaiken zentraler Bestandteil der Bildaussage; anders als in Pedrosa de la Vega wurde das Thema in El Djem aber in weit weniger suggestiver Weise vorgetragen und mit einer ganz anderen Darstellungsabsicht verwendet. Wie sich im Folgenden zeigen wird, ist eine entsprechende Unterscheidung der Bildtypen nach einmal mehr assoziativer, einmal mehr suggestiver Thematisierung des Mythos zur Artikulation zweier grundsätzlich unterschiedlicher Bildaussagen für das Verständnis der Entwicklungsgeschichte der Ikonographie von entscheidender Bedeutung. Deutlich weicht davon das von Muth skizzierte Modell ab; sie geht davon aus, dass es sich bei

<sup>20</sup> Vgl. dagegen Ghedini 1997, 700, die annimmt, der Hausherr habe sich dieses Bild in seinem *cubiculum* verlegen lassen, um in intimem Ambiente über seine Fähigkeit, mutige Entscheidungen zu treffen, nachdenken zu können.

<sup>21</sup> Dazu tragen auch die das Mittelbild rahmenden Darstellungen bei, insbesondere die Wesen des Meerthiasos in den halbkreisförmigen Bildfeldern.

<sup>22</sup> Muth 1998, 179; Ghedini 1997, 700. – Die hier und im folgenden vertretene primäre Unterscheidung zwischen mehr öffentlichen und mehr privaten Räumen basiert auf der von Wallace-Hadrill entwickelten Raumtypologie: A. Wallace-Hadrill, Houses and society in Pompeii and Herculaneum. Part I. The social structure of the Roman House (1994) 3 ff. – Zu den römischen Wohnbauten in Nordafrika allgemein und grundlegend vgl. Y. Thébert, Privates Leben und Hausarchitektur in Nordafrika, in: P. Veyne (Hrsg.), Geschichte des privaten Lebens 1<sup>4</sup> (1993) 301 ff.

<sup>23</sup> Zur Evozierung von Stimmungen durch Mythenbilder in der pompejanischen Wandmalerei vgl. grundsätzlich P. Zanker, Mythenbilder im Haus, in: R. F. Docter - E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical

Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 40 ff. Die ebenda sicherlich zurecht getroffene Feststellung, dramatische Bildschemata seien auf den Wandgemälden Pompejis zugunsten mehr statisch-atmosphärischer Versionen zumeist gemieden worden, trifft dabei für die Skyrosepisode offensichtlich nicht zu, ergibt sich bei deren Darstellungen wie oben festgestellt ein guter Teil der Stimmung doch gerade aus der betonten Dramatik.

<sup>24</sup> Zwar wurden stadtömische Sarkophage mit der Entdeckung Achills nie mit Porträtköpfen ausgestattet. Hinweise auf die zu erwartende und für die Sarkophagdarstellungen charakteristische Intention der Angleichung der Verstorbenen an die mythischen Protagonisten sind aber dennoch vorhanden. So zeigt etwa ein Sarkophag in Paris auf der Deckelleiste über der Darstellung Achills und Deidameias die bossierten Porträtbüsten des verstorbenen Ehepaars: Grassinger 1999, 201 Kat. Nr. 21 Taf. 17, 1; 25, 1. – Zur Interpretation der Sarkophage vgl. oben Anm. 16. – Vgl. zu den unterschiedlichen Rezeptionsformen der Mythenbilder zur Artikulation verschiedener exemplarischer Leitvorstellungen des Geschlechterdiskurses einerseits und zur Stimulierung einer heiter-erotischen Atmosphäre andererseits auch Muth 1998, 203 ff.

der Bildversion des Typus Pedrosa de la Vega / Sarkophage um eine Weiterentwicklung der Version des Typus El Djem / Pompeji handelte, die lediglich zur expliziteren Formulierung einer unveränderten Bildaussage gedient habe<sup>25</sup>.

Die in El Djem und Pedrosa de la Vega verwendeten ikonographischen Schemata unterscheiden sich insbesondere auch in ihrer Behandlung der narrativen Grundsubstanz des Mythos. Während sich das Handlungspersonal der Darstellungen in El Djem und Pompeji mehr oder weniger eng am narrativen Gehalt der Entdeckungsgeschichte orientiert, wurde in Pedrosa de la Vega und auf den Sarkophagen offensichtlich weit stärker in die erzählerische Substanz eingegriffen.

Dass der Mythos, wenn er in mehr suggestiver und repräsentativer Funktion verwendet wurde, eine stärkere Überarbeitung und Aktualisierung erfahren musste, liegt auf der Hand: Nur selten bietet die Grundsubstanz des Mythos all jene Elemente, die sich ohne weiteres in einem gleichermassen effektvollen wie aus sich selbst verständlichen Bild zur Repräsentation gesellschaftlicher Ideale zusammenfassen lassen<sup>26</sup>. Gera de dramatische Aspekte sind in ihrer oft zwiespältig-tragischen Substanz einer repräsentativen Wirkung abträglich und wurden deshalb gern durch mehr pathetische Elemente ersetzt. Demgegenüber sind my thologische Bilder wesentlich leichter ohne grössere Eingriffe in die erzählerische Substanz zu verwenden,

<sup>25</sup> Muth 1998, 164 ff. bes. 168 ff. – Die hier vertretene stärkere Unterscheidung zwischen mehr assoziativer und suggestiver Verwendung der Mythenbilder macht Muth zwar durchaus auch; allerdings nicht bei der Diskussion der Skyrosdarstellungen, sondern bei der allgemeineren Diskussion verschiedener Mythenbilder und ihrer unterschiedlichen Formulierung ähnlicher Thematik (s. vorangehende Anm.).

<sup>26</sup> Ein extremes Beispiel für die 'Deformierung' der narrativen Grundsubstanz unter geradezu betonter Eliminierung der tragischen Elemente (hinsichtlich des Verhältnisses zwischen den Protagonisten, nicht der Todesthematik) bietet etwa ein Hippolytossarkophag im Thermenmuseum: P. Zanker, Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung: Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum, in: F. De Angelis – S. Muth, Im Spiegel des Mythos: Bilderwelt und Lebenswelt, Kongr. Rom 1998 (1999) 131 ff. – Vgl. dazu die Anreicherung des vorab repräsentativen, die *virtus* des Verstorbenen betonenden Bildthemas der Adonissarkophage mit Bildelementen, die als Metaphern für die Überwindung des Todes gelesen werden können: M. Koortbojian, Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi (1995) 49 ff. bes. 58 ff.

wenn sie auf eher spielerische Weise eine gewisse Stimmung vermitteln sollen. In diesem Fall ist es ja gerade die Dramatik der Szenerie und mitunter auch eine gewisse Unschärfe ihrer Aussage, die den besonderen Reiz der Darstellung ausmacht. Dabei genügt es, unter Rekurs auf den 'richtigen' erzählerischen Gehalt<sup>27</sup>, wenige Elemente des Mythos schlaglichtartig zu betonen, um die intendierte Stimmung deutlicher erfahrbar zu machen.

Der im Allgemeinen für die Spätantike konstatierte qualitative Unterschied im Umgang mit dem Mythos, wie er sich hier anhand der Betrachtung je eines hoch- und eines spätkaiserzeitlichen Mosaiks beispielhaft ergeben hat, ist also offensichtlich primär durch den unterschiedlichen Anspruch an die Funktion des Bildes in seinem Kontext begründet und nicht durch eine generelle Entfremdung vom Mythos, wie sie für die Spätantike gerne postuliert wurde<sup>28</sup>.

Eine von Muth vorgenommene, vorläufige statistische Auswertung aller Mosaikthemen in Privatbauten des kaiserzeitlichen Spaniens und Nordafrikas zeigt deutlich, dass im Repertoire der Mythenbilder und in ihrem Anwendungsbereich in spätantiker Zeit eine Verlagerung der Schwerpunkte erfolgte<sup>29</sup>. Fanden mythologische Bilder bis zur Mitte des 3. Jhs. noch mehrheitlich zur Ausstattung privaterer Raumtypen Verwendung, nahm ihre Bedeutung in repräsentativen, öffentlicheren Räumen im Verlauf der Spätantike zu. Einhergehend mit der Verlagerung im Verwendungs bereich der Mosaiken spielt sich eine Veränderung im thematischen Repertoire ab. Standen zuvor jene Mythenversionen im Vordergrund, die wie das Skyrosbild aus El Djem auf eher verspielte Weise erotische Ge-

<sup>27</sup> Dies ist natürlich angesichts der unterschiedlichen Darstellungsmittel in bildender und literarischer Kunst sowie der auch in letzterer deutlich variierenden Erzählausichten eine relative Grösse: Auch das Ergreifen Achills als Mittel zur Visualisierung seiner Entdeckung scheint, soweit die literarischen Quellen ein Urteil zulassen, eine Erfindung erst der Bildsprache zu sein.

<sup>28</sup> Neben vielen anderen (vgl. die Literatur bei Muth 1998, 282 Anm. 1141) z. B. auch Raeck 1992, 71 ff. passim. s. dagegen die Bemerkungen etwa bei Koortbojian a. O. (oben Anm. 26) 135 ff. und die ausführliche Diskussion bei Muth 1998, 282 ff. – Vgl. zu diesem Fragekomplex an die Bilderwelt des spät antiken Hauses jetzt auch die kurze und prägnante Darstellung bei S. Muth in: Bauer – Zimmermann a. O. (oben Anm. 7) 95 ff.

<sup>29</sup> Muth 1998, 265 ff.

schlechterbeziehungen thematisierten und dabei auf die Erzeugung einer heiter-entspannten Lebensatmosphäre abzielten, so sind es nun vermehrt Mythenversionen, die sich wie die Entdeckungsszene in Pedrosa de la Vega besser zur Visualisierung repräsentativer gesellschaftlicher Leitvorstellungen im öffentlicheren Bereich des Hauses eigneten<sup>30</sup>. Erst jetzt beginnen die *virtus* sowie weitere, stärker statusbetonende Darstellungsthemen im Repertoire der mythologischen Bilder eine wichtigere Rolle zu spielen. Daneben ist die Ausstattung privater Hausteile weiterhin vorwiegend durch erotisch-heitere Themen geprägt.

Auch wenn es sich dabei nur um quantitative Veränderungen handelte, in dem Sinne, dass von bereits vorhandenen Möglichkeiten nun stärker Gebrauch gemacht wurde, so ist die Richtung der Entwicklung doch deutlich nachzuvollziehen und als Wirkung eines allgemeineren Phänomens gut verständlich: Der veränderte Umgang mit dem Mythos ist offensichtlich durch das deutlich verstärkte Repräsentationsbedürfnis der spätantiken Oberschicht begründet, sowie durch den damit zusammenhängenden Umstand, dass nun das Privathaus in stärkerem Ausmass zur öffentlichen Repräsentation genutzt wurde<sup>31</sup>. Diese historisch gut nachzuvollziehende Entwicklung dürfte die Ursache des vermehrten Bedürfnisses gewesen sein, diejenigen Teile des Wohnhauses, denen als nach aussen gerichtete Repräsentationsräume eine neue, grössere Bedeutung zukam, mit repräsentativeren Bildthemen auszustatten.

<sup>30</sup> Diese Entwicklung findet ihre Bestätigung auch im Bereich nicht-mythologischer Themen: Muth 1998, 270 ff. – Ein ähnlicher Wandel ist auch in der Wandmalerei zu erkennen: R. Thomas, Römische Themen in der Wandmalerei des 2. und 3. Jahrhunderts n.Chr., in: Atti Pittura Parietale 1995, 143 ff. Dort wird der Wandel, der ebenfalls auf eine verstärkte Thematisierung des sozialen Prestiges hinausläuft und sich in den Provinzen früher als in Rom abspielt, vorab mit einem Erstarken des provinzialen und dann auch des römischen Selbstbewusstseins gegenüber der griechischen Kultur in Verbindung gebracht.

<sup>31</sup> Muth 1998, 275 ff. (mit zahlreichen Verweisen auf die entsprechende Literatur). – Vgl. jetzt auch die grundsätzlichen Ausführungen bei B. Borg – C. Witschel, Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jhs. n. Chr., in: G. Alföldy – S. Panciera (Hrsg.), Inschriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt (2001) 47 ff.; C. Witschel, Krise – Rezession – Stagnation? Der Westen des römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (1999) bes. 118 ff. 142 ff.

Aus guten Gründen ist ein Umgang mit dem Mythos, wie er anhand der Ikonographie des spätantiken Mosaiks in Pedrosa de la Vega exemplarisch nachzuvollziehen ist, im Bereich der Sarkophagplastik früher und in allgemeinerem Ausmass verbreitet als im häuslichen Bereich<sup>32</sup>. Offensichtlich war im Sepulkralbereich das Bedürfnis nach einer stärker repräsentativen Aussage des Mythos von Anfang an gegeben. Entsprechend ist die Skyrosepisode in ihrer frühesten Ausführung auf einem frühantinischen stadtömischen Sarkophag in Cambridge im Vergleich zu den Darstellungen aus Pompeji und dem Mosaik aus El Djem in bereits deutlich suggestiverer Weise vorgetragen<sup>33</sup>. Auf Sarkophagen seit der spätantinischen bis in die nachgallienische Zeit ist der Mythos dann – anders als im Wohnbereich – ausschliesslich in Variationen der jüngeren,

<sup>32</sup> Während es in der Sarkophagplastik in spätantinischer Zeit zu einer eindeutigen Ablösung einer älteren, weniger deutlichen durch eine neue, deutlichere Ikonographie kommt, bleiben die Bildschemata der Mosaiken auffallend heterogen (vgl. unten). Die Ablösung der Ikonographie in spätantinischer Zeit steht im allgemeinen Zusammenhang auch sonst zu beobachtender verstärkter Eingriffe in die Substanz der 'antinischen Prototypen' der Sarkophagplastik. Vgl. dazu P. Blome, Funerärsymbole Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs, StItFilCl ser. 3, 85, 10, 2, 1992, 1061 ff.; R. Brilliant, Roman Myth/Greek Myth: Reciprocity and Appropriation on a Roman Sarcophagus in Berlin, a. O. 1030 ff.

<sup>33</sup> Grassinger 1999, 196 Kat. Nr. 4 Taf. 4, 1; 12, 1-2; 13, 1. – Eine andere Charakterisierung der Ikonographie dieses Sarkophags vertritt Muth 1998, 165. 167 ff. Sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf jene Merkmale, die ihn von den späteren Sarkophagen unterscheiden (s.unten), während hier entsprechend der anders gewichteten Vorgehensweise jene Merkmale betont sind, die ihn als Vertreter einer 'suggestiven' Verwendung des Mythos im Sinne eines *exemplum* auszeichnen. – Ob es sich entsprechend seiner geringen Grösse möglicherweise um den Sarkophag eines jugendlich Verstorbenen handelte, wie seine Aufnahme in Huskinsons Katalog von Kindersarkophagen (J. Huskinson, Roman Children's Sarcophagi. Their Decoration and Social Significance [1996] 26 Nr. 2.2; 102) nahelegt, ist nicht sicher zu entscheiden. Trifft diese Einordnung aber zu, so kann daran eine im spezifischen Kontext erfolgte Erweiterung des Sinnzusammenhangs abgelesen werden, die aber in keiner Weise gegen die hier vertretene Interpretation der Darstellung im vorliegenden Zusammenhang spricht (vgl. oben Anm. 14). Dafür spricht auch der Umstand, dass ein weiterer, um 200 datierender Skyrossarkophag in London entsprechend seiner Länge für einen Jugendlichen geschaffen sein könnte (Grassinger 1999, 199 Kat. Nr. 13 Taf. 7, 3; Huskinson a. O. 26 Kat. Nr. 2.3); dessen Ikonographie zeigt keine Eigenheiten,

auch auf dem Mosaik in Pedrosa de la Vega übernommenen Version dargestellt<sup>34</sup>.

Dass allerdings die mehr suggestive Verwendung des Skyros-Motivs nicht erst auf den Sarkophagen, sondern bereits in der Wandmalerei des 1. Jh. neben der mehr assoziativen möglich war, zeigt das von Muth nicht berücksichtigte<sup>35</sup> Deckengemälde im Raum Nr. 119 der Domus Aurea<sup>36</sup>. Wie es für die spätere Bildversion des Typus Pedrosa de la Vega üblich ist, tritt Achill hier im Ausfallschritt, mit erhobenem Schild in der Linken und Speer in der Rechten bereits deutlich als der sich offenbarenden Held auf. Seine Geliebte Deidameia unterscheidet sich in ihrer Darstellung von den ihr entsprechenden Figuren auf den zeitgleichen pompejanischen Wandgemälden in prägnanter Weise: Sie trägt in ihrem Haar ein Diadem, ist reich gewandet, und auf ihre erotische Attraktivität deutet einzig die entblößte rechte Schulter. Insbesondere ist sie aber auf einem Thron sitzend dargestellt und bildet so zusammen mit dem stark bewegten Helden den deutlich herausgehobenen Mittelpunkt der Darstellung. Deidameia ist hier weniger als heimliche Geliebte charakterisiert, sondern vielmehr als züchtige, gleichwohl aber schöne und auch erotisch begehrenswerte Frau. Zu-

die ihn von zeitgenössischen, sicher für Erwachsene gearbeiteten Stücken unterscheiden würden: Die allfällige Erweiterung des Sinnzusammenhangs des Darstellungsthemas bedurfte offensichtlich keiner Modifikation der Ikonographie! – Vgl. zum grundsätzlich sehr problematischen Kriterium der Länge zur Bestimmung von Kindersarkophagen die entsprechenden Bemerkungen in den Rezensionen zu Huskinson: G. Koch, JRA 10, 1997, 455; M. Koortbojian, Gnomon 41, 1999, 640.

<sup>34</sup> Vgl. Grassinger 1999, Kat. Nr. 5-26.

<sup>35</sup> Jedenfalls soweit ich sehe. Dieser (offensichtlich nicht begründete) Ausschluss kann jedenfalls nicht auf der Voraussetzung basieren, ein Wandgemälde aus einer Kaiserresidenz lasse sich nicht mit Darstellungen aus dem Wohnbereich vergleichen. Denn hier geht es nicht primär um die Rahmenbedingungen für die Entstehung der Ikonographie, sondern einzig um den Nachweis der Möglichkeit der Ikonographie (zudem basiert auch Muths Entwicklungsgeschichte zu einem wesentlichen Teil auf Sarkophagen, Monumenten also, die noch viel weniger in den Kontext des Wohnbaus gehören). Die Frage, inwiefern gerade der architektonische Charakter der Domus Aurea gar die Entstehung der Ikonographie bedingt haben könnte, ist zwar im Auge zu behalten, muss hier aber nicht diskutiert werden.

<sup>36</sup> LIMC I (1981) 59 Nr. 114 s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); E. Segala – I. Sciortino, Domus Aurea (1999) 86 ff. Abb. 79; EAA VI (1965) 960 Farbtaf.; R. Bianchi Bandinelli, Rom. Zentrum der Macht (1970) 137 Abb. 145.

sammen mit dem ebenfalls schönen, begehrenswerten und zugleich heldenhaft kriegerischen Achill bildet sie ein Paar, das sich dem klassischen Verständnis des römischen *coniugium* verpflichtet zeigt<sup>37</sup>.

Auf inhaltlicher Ebene ist das Deckengemälde der Domus Aurea mit dem jüngst in Zeugma entdeckten Achillmosaik der ersten Hälfte des 3. Jhs. wohl am ehesten zu vergleichen<sup>38</sup>. Auch dort tritt die reich gewandete Königstochter Deidameia als schöne und züchtige Frau auf und verkörpert zusammen mit dem Helden Achill das trotz der heftigen Bewegung statisch wirkende Idealbild eines Ehepaars<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Innerhalb des Dekorationssystems des Gewölbes des Raumes Nr. 119 der Domus Aurea, bei dem es sich wohl um einen dem intimeren Palastbereich zuzurechnenden, aber sehr repräsentativen ‘Prunksaal’ handelte, ist die Entdeckungsszene mit dem Bild einer lagernden Gruppe von Satyrn und Mänaden (und Dionysos?) (Segala – Sciortino a. O. 86 Abb. 80) sowie einem gelagerten Götterpaar (?) kombiniert: Vgl. die Gesamtansicht des Deckengewölbes bei R. Luciani – L. Sperduti, Domus Aurea Neronis. Roma, Itinerari dei Musei, Gallerie, Scavi e monumenti d’Italia, N. S. 20 (1993) 86 Abb. 47. Der suggestiv-repräsentative Charakter des Hauptbildes ist hier also durch ein betontes Stimmungsbild ergänzt, und die verengte Bildaussage des Skyrosmythos durch das Evozieren einer heiter-gelassenen Atmosphäre geschickt und wohl entsprechend der Funktion des Raumes relativiert. In übereinstimmender Weise ist im Raum Nr. 129, der innerhalb der symmetrischen Gesamtanlage das Pendant zum Raum Nr. 119 bildet, der heiter-gelassene Meerthiasos (Hochzeitszug der Amphitrite und des Poseidon?) des Hauptbildes mit Nebentableaux kombiniert, in denen mythische Liebespaare ohne erotische Konnotation, aber mit betontem Rekurs auf das Ideal der ehelichen *concordia* und die kriegerische *virtus* des Mannes auftreten (Hektors Abschied von Andromache und Astyanax sowie Protesilaos und Laodameia [oder Helena und Paris?]: Segala – Sciortino a. O. 94 ff. Abb. 96 [Hektor und Andromache]). – Zur Architektur der Domus Aurea und zu den einzelnen Raumgruppen und -funktionen vgl. E. M. Moormann, „Vivere come un uomo“: l’uso dello spazio nella Domus Aurea, in: M. Cima – E. La Rocca (Hrsg.), Horti Romani, Atti del convegno internazionale, Rom 1995 (1998) 345 ff. (zu den Räumen 119 und 129 bes. S. 359).

<sup>38</sup> s. oben Anm. 1. – Ähnlich, aber wiederum mit deutlicherem Rekurs auch auf die Erotik, ist ferner wohl die Bildaussage des heute verlorenen Achillmosaiks aus St. Colombe bei Vienne: LIMC I (1981) 60 f. Nr. 125-126 (identisch; vgl. Muth 1998, 156 Anm. 575) s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); J. Lancha, Recueil général des mosaïques de la Gaule III. Narbonnaise 2. Vienne (1981) 191 ff. Taf. 100.

<sup>39</sup> Eine einmal stärker ‘suggestive’, einmal stärker ‘assoziative’ Verwendung ein und desselben Mythenbildes kann in der Wandmalerei des 1. Jhs. auch sonst nachgewiesen werden. Vgl.

Im Vergleich mit der in spätantoninischer Zeit entwickelten Ikonographie des Typus Pedrosa de la Vega zeigt sich anhand der Darstellung in der Domus Aurea ein Unterschied in der Benutzung des Mythos vor allem auf formaler, kaum aber auf inhaltlicher Ebene<sup>40</sup>. Auf dem Wandgemälde in der Domus Aurea bleibt die erzählerische Autonomie des Mythos insofern gewahrt als das Handlungspersonal im Vergleich zu den 'mythosgetreuen' Darstellungen in Pompeji in unveränderter Weise auftritt: Odysseus ist dargestellt, wie er den Helden zu erfassen versucht, und die Schwestern der Deidameia weichen erschrocken zurück. In signifikanter Weise sind diese Figuren aber nun so eingesetzt, dass sie dem repräsentativeren Bildinhalt trotzdem entsprechen beziehungsweise diesen nicht stören: Odysseus ist so weit in den Hintergrund gerückt, dass seine Handlung auf den ersten Blick weder ins Gewicht fällt, noch einen konkreten Bezug zum Geschehen der Mittelszene aufzuweisen scheint: Er ist nicht viel mehr als eine von mehreren Figuren im Hintergrund der Selbstoffenbarung Achills. Die zwei Schwestern sind zwar ebenfalls 'korrekt' als Zurückweichen dargestellt, bewegen sich aber nicht von Achill weg, sondern auf diesen zu. Offensichtlich weichen sie, erschreckt durch das Alarmsignal, vor dem Trompeter Agyrtes zurück, den man sich dementsprechend wohl rechts ausserhalb des Bildfeldes vorzustellen hat. Geschickt hat der für den Entwurf verantwortliche Meister damit ein 'korrektes', dem dramatischen Erzählgehalt entnommenes Motiv dazu verwendet, die eher pathetische Aussage des Bildes entsprechend der Darstellungsintention zu unterstreichen: Die Mädchen eilen auf Achill zu und betonen damit auf formaler Ebene dessen Bedeutung als zentrale Figur sowie auf inhaltlicher Ebene wohl die erotische Attraktivität seines

etwa die beiden divergierenden Bildschemata der Mars-Venus-Gruppen in Pompeji und Herculaneum: V. M. Strocka, Mars und Venus in Bildprogrammen pompejanischer Häuser, in: Atti Pittura Parietale 1995, 129 ff.; und vgl. dazu Zanker in: Doctor – Moormann a. O. (oben Anm. 23) 40 ff.

<sup>40</sup> Insofern auf dem Wandgemälde in der Domus Aurea und dem Mosaik in Zeugma speziell die Vorstellung des Paares, auf den Sarkophagdarstellungen und dem Mosaik in Pedrosa de la Vega vor allem aber die Rolle Achills innerhalb des Geschlechterdiskurses thematisiert ist, unterscheiden sich die Darstellungen graduell natürlich auch in der inhaltlichen Aussage; gemeinsam ist aber – und darauf kommt es hier an – die Benutzung des Mythos zur suggestiven Illustration geschlechterspezifischer Rollenideale, die eine zumindest latente Identifikation des Betrachters mit den Protagonisten voraussetzt.

entblößten Körpers. Damit haben sie offensichtlich bereits dieselbe Funktion wie die Lykomedestöchter des späteren Bildschemas. Was die beiden Bildschemata unterscheidet, ist also in erster Linie eine einmal getreue, einmal aber freiere Verwendung des mythischen Handlungspersonals.

Nun vermag es kaum zu erstaunen, dass die Mosaiken des frühen 3. bis frühen 5. Jhs. anders als die Sarkophage eine ziemlich heterogene Verwendung der beiden hauptsächlichen Bildschemata sowie eine recht vielfältige Kombination ihrer Figurentypen aufweisen<sup>41</sup>. Denn offensichtlich blieb die assoziative Verwendung des Motivs, die mehr auf den erotisch-delikaten Aspekt des Mythos rekurierte, im Gegensatz zu den Sarkophagen in der Ausstattung privater Wohnräume weiterhin wichtig<sup>42</sup>.

## II. Achill in Tipasa: Musterknabe und Krieger

Die Heterogenität der Bildschemata in der spätantiken Mosaikkunst spiegelt aber wohl nicht nur ein gleichbleibend disparates, sondern bisweilen auch ein inhaltlich gewandeltes Interesse an der Skyroseepisode wider. Dies lässt insbesondere das Mosaik aus Tipasa<sup>43</sup> vermuten. Muth geht davon aus, dass auch diese Darstellung einen zumindest ähnlichen Sinngehalt wie das Mosaik in Pedrosa de la Vega transportiere, also die 'Panvision' des Mannes mit betontem Rekurs auch auf seine Rolle als Liebhaber oder hier eher als Ehegatte<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Vgl. bes. Ghedini 1997, 694 ff.

<sup>42</sup> Zwar ergab sich wohl spätestens seit dem späten 2. Jh. eine tendenzielle Einengung auf die mehr repräsentative Verwendung des Themas, wie sie besonders deutlich in den spätantiken Mosaiken von Palmyra (H. Stern, Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée à Palmyra [1977] 1 ff.) und Pedrosa de la Vega zu fassen ist. Das unveränderte Interesse aber auch am betont erotischen Aspekt des Mythos noch im 4. Jh. tritt etwa im Mosaik aus Sparta (LIMC I [1981] 60 Nr. 124 s.v. Achilleus [A. Kossatz-Deissmann]; Muth 1998, 183 Taf. 46, 2; A. Kankeleit, Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland [1994] II, 297 f.) deutlich zutage: Dort wird mit einer selektiven Verwendung gerade von Bildelementen der jüngeren Version ein betont frivoles Bild geschaffen, das zwar ganz auf Dramatik verzichtet, dafür aber wie das Mosaik aus El Djem um so deutlicher eine erotisch-heitere Atmosphäre zu evozieren sucht.

<sup>43</sup> LIMC I (1981) 53 Nr. 93 (Abb.); 59 Nr. 117 (Abb.) s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); a. O. 309 Nr. 7 (Abb.) s.v. Agyrtes (P. Linant de Bellefonds); Muth 1998, 396 f. Kat. Nr. A 40 (mit vollständiger Bibliographie) Taf. 13; von Gonzenbach 1984, 259. 302 Taf. 173,1.

<sup>44</sup> Muth 1998, 181. 191.

Mit dem Problem, dass die von ihr vorgeschlagene Interpretation aufgrund der weniger eindeutigen Ikonographie aus dem Bild heraus kaum abzusichern ist, beschäftigt sich Muth eingehend<sup>45</sup>. Dabei kommt sie zum Ergebnis, dass in diesem Fall die Darstellungsabsicht mangels einer entsprechenden Vorlage nicht adäquat umzusetzen war, die Unstimmigkeiten mit dem von ihr postulierten Sinngehalt also letztlich durch eine mangelhafte regionale beziehungsweise gattungsspezifische Bildsprache zu erklären seien<sup>46</sup>. Diesem Vorgehen liegt die oben widerlegte Annahme zugrunde, dass die ältere Bildversion entsprechend dem konsequenteren Wandel in der Ikonographie der Sarkophage durch die neue Bildversion generell hätte abgelöst werden müssen. Demgegenüber glaube ich – letztlich in konsequenter Fortsetzung des methodischen Vorgehens Muths –, dass auch hier für die Interpretation des Bildes eindeutige Hinweise in seiner Ikonographie selbst zu fordern sind. Wie die folgende, eingehende Untersuchung ergeben soll, sind die Hinweise auch durchaus zu finden – allerdings wird dadurch die von Muth vorgeschlagene, zu stark von der Interpretation des Mosaiks von Pedrosa de la Vega beeinflusste Deutung des Bildes<sup>47</sup> zu relativieren sein.

Das mehrbildrige Mosaik aus Tipasa ist ins fortgeschrittene 4. Jh. zu datieren und stammt aus einem repräsentativen Empfangsraum<sup>48</sup>. In seiner Ikonographie ist das Thema der Erotik gegenüber den Darstellungen in Pedrosa de la Vega und El Djem stark zurückgenommen. Die Töchter des Lykomedes sind weder durch ihre Haltung, noch durch ihre Kleidung erotisch konnotiert. Sie sind züchtig gekleidet und mit Ausnahme Deidameias weichen sie, ganz dem narrativen Gehalt des Mythos entsprechend, erschrocken vor Achill zurück. Auch Deidameia, der im Hintergrund zwischen Achill und Odysseus nur wenig Raum zugestanden ist, trägt ein langes und sicher sitzendes Kleid<sup>49</sup>. Sie hat

sich weder auf den Boden geworfen, noch umschlingt sie Achill, ja sie blickt nicht einmal in dessen Richtung, sondern wie dieser auf Odysseus, der herbeieilt, um den entdeckten Helden zu ergreifen. Einzig durch ihre Wendung zu Odysseus und ihr gleichzeitiges Verharren hinter Achill, den sie mit ihrer Linken vielleicht berührt, sowie durch ihre im Bittgestus ans Kinn geführte Hand ist verhalten auf ihre Liebesbeziehung zu Achill und die Tragik des Geschehens angespielt.

Anders als auf dem Mosaik in Pedrosa de la Vega ist Achill hier wieder als der entdeckte Held dargestellt: Er hat Schild und Lanze eben erst erfasst, und Odysseus eilt auf ihn zu, um ihn zu ergreifen. Allerdings kann keinesfalls die Rede davon sein, dass dadurch die Dramatik des Geschehens eine Steigerung erfährt. Dies, weil auf den früheren Darstellungen die Dramatik nicht zuletzt auch ein Effekt der Erzählweise war: Es wurde dort betont nur der Moment der Entdeckung dargestellt, während die Konsequenz des Vorgangs und die Fortsetzung der Geschichte bewusst ausgeblendet blieb. Die demgegenüber weniger dramatische Erzählweise der Darstellung aus Tipasa zeigt sich einerseits an Deidameias Blickrichtung, welche die Königstochter nicht in Interaktion mit Achill sondern mit Odysseus zeigt, den sie zu bitten scheint, sie nicht von ihrem Liebhaber zu trennen. In deutlichem Kontrast dazu steht ihr übliches Flehen an Achill, sie nicht zu verlassen. Diese Abweichung lässt vermuten, dass die Entscheidung Achills hier als bereits geschehen verstanden werden soll, und Deidameias Bittgestus demnach vielleicht besser als Ausdruck des Bedauerns darüber zu interpretieren ist, dass ihr Liebhaber sie nun verlassen wird. Andererseits scheint zwar Odysseus Achill ergreifen zu wollen; hinter ihm aber hat sich Diomedes bereits in die Richtung des Ausgangs gewendet, durch den der Trompeter ins Frauengemach hereintritt. Ähnlich wie Deidameia lässt auch er durch sein Handeln keinen Zweifel an der Entscheidung Achills, den Griechen nach Troia zu folgen. Zwar mag Diomedes' gegen das Kinn erhobene rechte Hand grundsätzlich sein Erstaunen über den Vorgang ausdrücken. Seine Bewegung nach links kann aber nicht als erschrockenes Zurückweichen vor Achill gedeutet werden. Vielmehr gibt die Bewegung die Richtung des baldigen Aufbruchs an, der damit selbst auch als Teil der Darstellungsabsicht zu verstehen ist<sup>50</sup>. Diese Interpretation findet ihre Bestä-

<sup>45</sup> Zu den Aktualisierungsformen der Entdeckungsszene vgl. Muth 1998, 160 f. 181 f.; vgl. zum ganzen Mosaik auch Raeck 1992, 124 ff.

<sup>46</sup> Vgl. Muth 1998, 170 f.

<sup>47</sup> Vgl. insbes. Muth 1998, 164.

<sup>48</sup> Leschi 1937, 25 f.; Muth 1998, 396.

<sup>49</sup> Entgegen der Meinung Muths (1998, 181) scheint mir auch die Schulter Deidameias nicht entblößt zu sein. Der weiße Spickel unter ihrer rechten Hand jedenfalls muss zum Bildhintergrund gehören, denn die den Spickel unten begrenzende Linie entspricht offensichtlich dem Kontur der geneigten Schulter.

<sup>50</sup> Vor diesem Hintergrund erhält die Funktion des Trompeters eine betonte Ambivalenz: Er gibt nicht nur das Alarmsignal, sondern bläst auch bereits zum Aufbruch nach Troia. – Eine ähnliche Rezeption des Mythos zeigt auch ein Teil der jüng-

tigung durch den Vergleich mit der Darstellung der Entdeckungsszene auf einem spätantiken Sarkophagfragment in Ostia (Taf. 10,2-3)<sup>51</sup>. Erhalten hat sich von diesem Sarkophag das rechte Ende der Vorderseite mit Achill, Agyrtes und Diomedes sowie ein Teil der anschliessenden rechten Nebenseite mit der Darstellung eines mit einem Krieger bemannten Schiffes. Wie auf dem Mosaik wendet sich Diomedes von der Entdeckungsszene ab und drängt aus dem Bild hinaus. Dabei entspricht er in Bewegung und Haltung spiegelbildlich exakt dem Diomedes auf dem Mosaik aus Tipasa. Ziel seiner Bewegung ist hier offensichtlich das Schiff der Nebenseite. Dessen Heck bildet die Bildbegrenzung der Vorderseite; es ist also eindeutig zur Entdeckungsszene in Verbindung gesetzt: Das Schiff ist als Teil der griechischen Flotte zu verstehen, mit welcher der entdeckte Achill nach Troia fahren wird.

Ein entsprechender Hinweis auf das Ziel des Aufbruchs findet sich auch auf dem Mosaik aus Tipasa: Hier ist im Register unter der Entdeckungsszene eine ganze Reihe von Schiffen dargestellt, bei der es sich um die griechische Flotte handeln dürfte, die Achill nach Troia bringen wird. Zwar ist der inhaltliche Zusammenhang der schlecht erhaltenen Flottendarstellung mit der Entdeckungsszene nicht mit letzter Sicherheit zu erweisen. Angesichts des unmittelbar vergleichbaren Beispiels auf dem Sarkophag in Ostia muss eine Verbindung aber als wahrscheinlich gelten und kann nicht mehr mit dem Argument abgelehnt werden, sie bliebe in der Achill-Ikonographie ohne Parallele, wie dies Raeck und in seiner Folge Muth getan haben<sup>52</sup>.

Der Vergleich der Odysseus-Diomedes-Agyrtes-Gruppe mit den entsprechenden Figurengruppen der Sarko-

ren attischen Skyrossarkophage, auf denen die Episode mit ganz anderen gestalterischen Mitteln zu einer eigentlichen Abschiedsschilderung bzw. einer 'Kriegers Abschieds'-Darstellung umformuliert ist: S. Rogge, ASR IX, 1, 1 (1995) 134 Kat. Nr. 21 Taf. 11. 43, 3; 48. 64, 1; 67, 1 (Louvre) und a. O. 136 ff. Kat. Nr. 24 Taf. 13. 44-47. 49. 50. 68 (Rom, Mus. Capitolino), auf denen die Entdeckung auf der Vorderseite noch ins Bild gesetzt ist, sowie a. O. 126 f. Kat. Nr. 6 Taf. 10. 52, 2; 52. 54. 56, 1-3; 59, 2; 62. 65, 1-3 (Beirut) und a. O. 143 f. Kat. Nr. 42 Taf. 52, 1; 55. 63, 1; 67, 2; 71, 2; 74 (Tyros), auf denen die Entdeckung auf eine der Nebenseiten (Beirut) bzw. die Rückseite (Tyros) verdrängt ist.

<sup>51</sup> Grassinger 1999, 199 f. Kat. Nr. 15 Taf. 9, 1-2.

<sup>52</sup> Raeck 1992, 125 f.; Muth 1998, 191 f. Das Argument, die beiden oberen Register seien durch die Leiste unterhalb der Entdeckungsszene inhaltlich deutlich voneinander abgetrennt, ist nicht stichhaltig. Die Trennung kann auch dahingehend

phagdarstellungen ist auch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Denn das für Odysseus auf dem Mosaik verwendete Motiv des Ergreifens geht nicht auf jene dramatischen Darstellungen zurück, auf denen Odysseus tatsächlich dargestellt ist, wie er Achill ergreift, sondern entspricht vielmehr dem Motiv des Odysseus, der auf den Sarkophagen Achill auffordert, ihm zu folgen<sup>53</sup>; einzig dass sein Kopf hier entsprechend der Bewegungsrichtung nach vorn gewendet ist. Das Aufforderungsmotiv scheint hier insbesondere deshalb verkehrt angewendet worden zu sein, um Achill stärker an die Gruppe der Griechen anzubinden und ihn damit bereits von der durch Diomedes ins Bild gesetzten Aufbruchsbewegung erfasst zu zeigen. War dies tatsächlich die Darstellungsabsicht, so ist nun auch gut zu verstehen, weshalb Achill nicht in Ausfallschritt mit hoch erhobenem Schild dargestellt wurde: Dadurch hätte er sich wieder stärker von der Gruppe der Griechen isoliert und die intendierte Wirkung der Aufbruchsstimmung durchbrochen. Vor allem war aber gerade durch das Ergreifen der Waffen der Moment des Aufbruchs wesentlich besser als Teil der Darstellungsabsicht fassbar zu machen.

Dadurch geht gegenüber den vergleichbaren Sarkophagdarstellungen und auch dem Mosaik in Pedrosa de la Vega einerseits die Isolation Achills und damit bis zu einem gewissen Grad das Pathos seiner Offenbarung verloren. Andererseits verliert aber vor allem auch seine Verbindung mit Deidameia sowie insgesamt der 'familiären Welt' des Gynaikeions die zentrale Bedeutung, die ihr auf dem Mosaik in Pedrosa de la Vega und auf den Sarkophagen zukommt: Achills Liebe zu Deidameia ebenso wie seine erotische Befähigung

verstanden werden, dass sie die Lebensbereiche, in denen sich die Szenen abspielen, deutlicher von einander absetzen soll. Auch bleibt die inhaltliche Verbindung einer durch einen Bildrahmen abgetrennten Schiffsflotte zum Hauptbild keine singuläre Erscheinung innerhalb der Mosaikkunst: Auf ähnliche Weise ist auf dem spätantiken Aeneas- und Dido-Mosaik aus der Villa bei Low Ham in Somerset die zum Erzählinhalt des ganzen Mosaiks gehörige Flotte der Troianer den Hauptbildern angeschlossen: J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l'occident romain* (1997) 283 ff. Kat. Nr. 119 Taf. 119-120. – Als Fahrt Achills nach Troia wird die Szene von Leschi 1937, 38 interpretiert.

<sup>53</sup> In ihren Grundzügen liegt die Version, in der die Gruppe auf dem Ostienser Sarkophag auftritt, auch noch der (stark modern ergänzten) Darstellung des letzten, um 270/280 datierten stadtrömischen Skyrossarkophags im Vatikan zugrunde (Grassinger 1999, 204 Kat. Nr. 26 Taf. 16, 1. 2; 17, 3; 22, 2).

gung sind damit nicht mehr Hauptthemen des Bildes, sondern spielen nur noch nebensächlich eine Rolle<sup>54</sup>. Nun kann es kaum ein Zufall sein, dass die Entdeckungsszene auf dem Mosaik aus Tipasa gerade in der beschriebenen Weise dargestellt wurde. Denn alle Mittel, die Szene pathetischer und auf die Liebesthematik konzentriert zu gestalten, müssen offensichtlich bekannt und damit auch verwertbar gewesen sein. Dies geht nicht zuletzt eindeutig aus der Verwendung der Griechengruppe hervor, deren Ikonographie zweifelsfrei den in spätantoninischer Zeit entwickelten pathetischen Darstellungsversionen entstammt<sup>55</sup>. Auf eine eindringliche und vordergründige Darstellung der Liebesthematik wurde also kaum aus Unkenntnis, sondern offensichtlich bewusst und wohl mit einer bestimmten Absicht verzichtet<sup>56</sup>.

Um die Bildaussage der Entdeckungsszene verstehen zu können, ist zuletzt auch die Darstellung des oberen Registers in die Betrachtungen mit einzubeziehen. Muth meint, das Bild der Abholung Achills bei Chiron habe wiederum vorrangig die Verbundenheit des Mannes mit der Welt der Frauen, diesmal durch die Zusammenstellung mit der Mutter, thematisiert. Sie geht davon aus, dass das Bild des oberen Registers die Aussage des unteren auf parataktische Weise ergänzt habe<sup>57</sup>.

Die Mittelszene des oberen Registers ist stark zerstört. Rechts neben dem Kentauren Chiron steht eine ma-

tronale, reich gewandete Frauenfigur, die am ehesten als Thetis anzusprechen ist<sup>58</sup>. Mit ihrem im Redegegenstus vor den Oberkörper geführten rechten Arm weist sie auf eine wohl ein wenig kleinere, nur partiell erhaltene Figur. Bei dieser muss es sich um den jugendlichen Achill handeln<sup>59</sup>. Er steht frontal, mit angehobenem linkem Spielbein und ist in eine kurzärmlige, mit Schmuckborten verzierte kurze Tunica gewandet. Sein rechter Arm ist leicht gekrümmmt entlang dem Körper hinuntergeführt. Rechts neben Achill steht eine weitere Frauenfigur, die sich ebenfalls der Bildmitte zugewandt hat. Bei dieser dürfte es sich um eine Dienerin handeln<sup>60</sup>. Am rechten Bildrand folgt ein Schildträger, der das Agieren der mittleren Figuren beobachtet.

Seine engste Parallelie findet die Darstellung in der entsprechenden Szene auf der ins mittlere 4. Jh. datierten Achillesplatte aus Kaiseraugst, die abgesehen vom Schildträger ein übereinstimmendes Figurenrepertoire aufweist (Textabb. 2)<sup>61</sup>. Besonderes Interesse beim Vergleich der beiden Darstellungen gebührt der Figur des jugendlichen Achills. Die Haltung des auf dem Mosaik noch vorhandenen rechten Fusses sowie des rechten Armes und des Schulterkonturs der Figur lassen darauf schliessen, dass er sich auf dem Mosaik aus Tipasa in einer ähnlich affektierten Pose präsentierte wie sein

<sup>54</sup> Dass dem Bild ein gegenüber den Darstellungen in Pedrosa de la Vega und aus El Djem mehr von seiner zeremoniösen Seite definiertes Rollenverständnis zugrundeliegt, wie es Muth (1998, 181. 191) beschreibt, soll nicht bestritten werden. Der Schluss aber, dass die Thematisierung von Rollenidealen dabei mehr als ein nur untergeordnetes, quasi der Struktur des Bildes innewohnendes Element, sondern das Hauptthema des Mosaiks darstellte, wie es die Resultate Muths nahelegen, scheint mir in der Ikonographie keinerlei Bestätigung zu finden.

<sup>55</sup> Auch vor dem Hintergrund, dass die pathetische Darstellungsweise Achills in Verbindung zu Deidameia in der spätantiken Kunst generell die üblichere Version darstellt (vgl. insbes. auch die weit verbreiteten, mobilen Achillzyklen der Kleinkunst [u. a. Silbergeschirr und nordafrikanische Terra Sigillata-Tablets: unten Anm. 70]), wäre es schwer verständlich, wenn sie hier aus Unkenntnis nicht Verwendung gefunden hätte.

<sup>56</sup> Dies fällt hier insbesondere auch deshalb ins Gewicht, weil für ein Mosaik des 4. Jhs. entsprechend der augenfälligen Tendenz der Spätantike hin zu einer expliziteren Formulierung der Thematik eine besonders deutliche Bildsprache zu erwarten wäre.

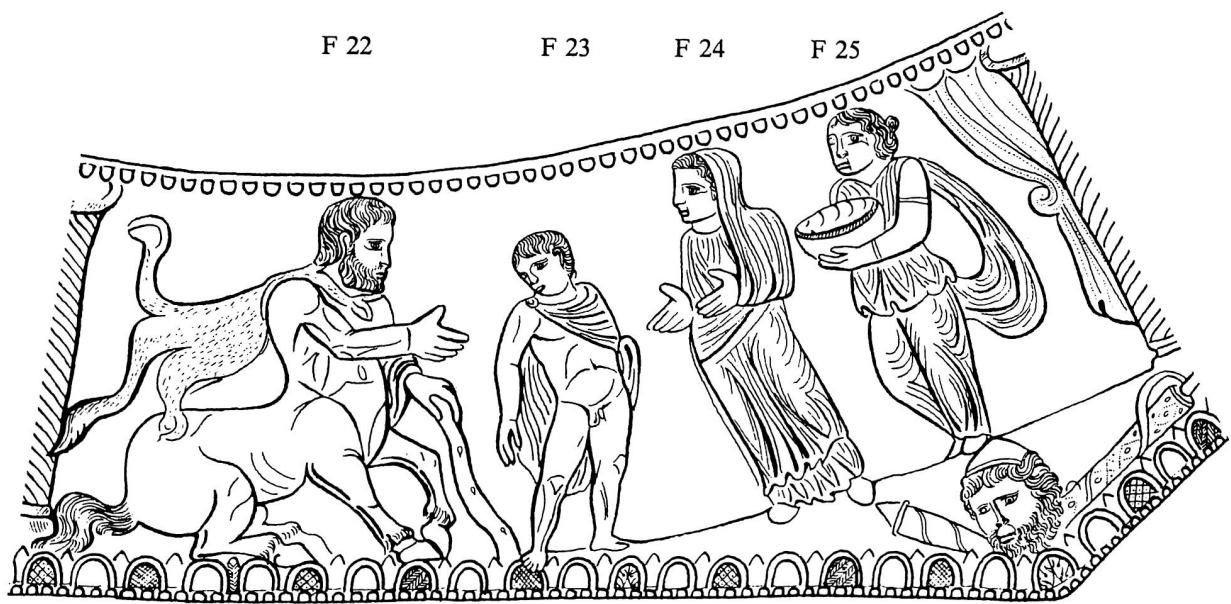
<sup>57</sup> Muth 1998, 187. 192.

<sup>58</sup> Eine entsprechende Identifikation halte ich für am wahrscheinlichsten, da es mir scheint, dass es sich bei den noch erhaltenen dunklen Linien oberhalb der linken Schulter der rechten weiblichen Figur (vgl. dazu auch Leschi 1937, 33) um die Reste von Haarsträhnen handelt (vgl. jene der Lykomedestochter im mittleren Register am rechten Bildrand). Trifft dies zu, so kann es sich bei dieser Figur nicht um Thetis handeln, zu deren Ikonographie das verhüllte Haupt als fester Bestandteil gehört. Die rechte weibliche Figur wäre demnach als Dienerin anzusprechen und in Analogie zu jener der Silberplatte (s. unten) mit einem 'Gabenkorb' in ihren Händen zu rekonstruieren, was aufgrund ihrer Armstellung problemlos möglich ist. – Zu einer Interpretation dieser Figur als Chariklo (Gattin des Chiron) oder Philyra (Mutter des Chiron) vgl. insbes. von Gonzenbach 1984, 259.

<sup>59</sup> Ebenso Muth 1998, 190; Raeck 1992, 124 f.; von Gonzenbach 1984, 259. 302. Demgegenüber ist eine Identifizierung des Schildträgers am rechten Bildrand mit Achill, wie sie zuletzt wieder F. Ghedini, AntTard 5, 1997, 246 vertreten hat, abzulehnen. Vgl. gegen diese Interpretation insbes. Raeck 1992, 125.

<sup>60</sup> Entsprechend der Analogie der Silberplatte (vgl. unten).

<sup>61</sup> von Gonzenbach 1984, 257 ff. Abb. 129 Taf. 153, 1.



Textabb. 2: *Achillplatte aus Kaiseraugst. Umzeichnung des Bildfeldes auf dem Rand mit der Übergabe Achills von Chiron an Thetis. Nach von Gonzenbach 1984, 257 Abb. 129.*

Pendant auf der Silberplatte aus Kaiseraugst<sup>62</sup>. Als Grundlage einer entsprechenden Rekonstruktion der Haltung Achills auf dem Mosaik von Tipasa kann der Vergleich mit der etwa zeitgleichen Jünglingsfigur des Eingangsmosaiks der Balnea (Raum Nr. 21) der Villa von Piazza Armerina herangezogen werden<sup>63</sup>: Die Fussstellung des Jünglings, sein Schulterkontur und insbe-

sondere seine Armhaltung bieten die engsten Parallelen zu den entsprechenden Resten Achills.

Von Gonzenbach interpretiert die Haltung Achills auf der Silberplatte im aktionalen Zusammenhang der Erzählung. In Achills Haltung spiegelt sich das emotionale Moment der erzählerischen Situation: Achill fühle sich einerseits zu seiner Mutter hingezogen, andererseits aber auch zu seinem Pädagogen, den er zu früh, vor dem Abschluss des üblichen Erziehungsprogramms verlassen soll<sup>64</sup>. Weit besser scheint mir demgegenüber eine attributive Deutung der Haltung Achills zu vertreten sein. Seine Haltung ist als eine Variante jener Präsentierposen zu verstehen, die – dem jeweiligen Zusammenhang angepasst zumeist mit dem Redegestus oder dem Halten von Diptychen oder Buchrollen kombiniert – in der spätantiken Repräsentationskunst das tadellose Auftreten des wohlgebildeten Kindes versinnbildlichen sollen. Eine entsprechende Interpretation findet im Bestand des spätantiken Bildmaterials leicht ihre Bestätigung. Besonders gut lässt sich die gespreizte Darstellung des in die Frontalsicht gedrehten Körpers, des betonten Kontrapostes und die Haltung des zur Seite geneigten Kopfes mit der Darstellung des kindlichen Gratian auf einem in An-

<sup>62</sup> Die von Raeck 1992, 124 vorgeschlagene Rekonstruktion der Armhaltung Achills im Redegestus ist nicht nachzuvollziehen, da der rechte Unterarm der Figur eindeutig nicht vor den Körper geführt ist, sondern nach unten weist.

<sup>63</sup> A. Carandini u. a., *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina* (1982) 79 Abb. 29; 331 f. Abb. 200, *Foglio 55*; G. V. Gentili, *La villa romana di Piazza Armerina* Palazzo Erculio. Bd. III (1999) 29 ff. – Besonders gut zu vergleichen mit dem jugendlichen Achill sind zudem verschiedene mythologische 'Kinderfiguren': der Eros auf dem ins späte 3./4. Jh. datierenden Venusmosaik in Merida (A. B. Freijero, *Corpus de Mosaicos Romanos de España I. Mosaicos Romanos de Mérida* [1978] 44 Kat. Nr. 39 Taf. 72 oben, 73 unten, 101 oben) sowie der Eros eines ins späte 3. oder frühe 4. Jh. zu datierenden Mosaiks aus der Villa de el Santiscal in Arcos de la Frontera (Muth 1998, 410 f. Kat. Nr. H 2 Taf. 22, 2, 4) und der (nicht dem Figurenrepertoire des klassischen römischen Bildschemas der Szene entsprechende) Medea-Sohn auf dem ins späte 3. bis 4. Jh. datierenden Musenmosaik von Torre de Palma (Lancha a. O. [oben Anm. 52] 237 f. Kat. Nr. 109 Taf. M oben).

<sup>64</sup> von Gonzenbach 1984, 258 f.

tiochia geprägten Solidus vergleichen<sup>65</sup>. Die Haltung des zum Nachfolger designierten, in die Toga gekleideten Prinzen hat keinerlei aktionale oder erzählerische Bedeutung, sondern drückt einzig dessen vornehmes und trotz des kindlichen Alters tugendhaftes und dementsprechend bereits respektgebietendes Auftreten aus<sup>66</sup>.

Wurde Achill in der Abholungsszene in einer ähnlichen Pose dargestellt, so kann dies nur dahingehend interpretiert werden, dass der Pelide hier ebenso als wohlgebildetes Kind beziehungsweise Jugendlicher zu

<sup>65</sup> S. MacCormack, Art and ceremony in Late Antiquity (1981) Taf. 49. Anders als Achill war der kleine Gratian zusätzlich mit Attributen (insbes. Schriftrolle [?]) in den Händen) ausgestattet, die dazu dienten, seine herrscherlichen Fähigkeiten ins Bild zu setzen sowie wohl deutlicher auch seine Bildung zu thematisieren. Vgl. dazu Anm. unten (zur Verwandtschaft mit der Christusdarstellung). Ähnlich handlungslos, aber in vornehmer Haltung wie Gratian auf dem Solidus, tritt bereits der jugendliche, in die Toga gekleidete Geta auf dem Bogen des Septimius Severus in Leptis Magna zwischen Septimius und Caracalla auf: R. Brilliant, Gesture and Rank in Roman Art (1963) 201 Abb. 4.104. Grundsätzlich zu vergleichen ist auch das gespreizte, ebenfalls als würdevoll und angemessen zu verstehende Auftreten zahlreicher, zumeist mit zusätzlichen Attributen wie Buchrollen ausgestatteter Togati auf Sarkophagen des 3. Jhs. Vgl. etwa J. Ewald, Der Philosoph als Leitbild (1999) 138 f. Kat. Nr. A 10 Taf. 7, 1; 155 f. Kat. Nr. C 8 Taf. 30, 3; 196 Kat. Nr. F 32 Taf. 82, 3. Diese gehören natürlich in die Tradition klassischer römischer Togastatuen, die ihrerseits das richtige Auftreten des Bürgers versinnbildlichen. – Zur Tradition derartiger Motive vgl. auch zahlreiche Darstellungen von Knaben und Jugendlichen auf attischen Grabreliefs des 1. und 2. Jhs. n. Chr., die insbes. in Standmotiv und Kopfhaltung bisweilen sehr enge formale Übereinstimmungen mit den spätantiken repräsentativen Kinderdarstellungen aufweisen: D. W. von Moock, Die figürlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit (1998) 106 Kat. Nr. 114 Taf. 9 c. d; 111 Kat. Nr. 147 Taf. 21 c; 112 Kat. Nr. 151 Taf. 23 a. b; 119 Kat. Nr. 194 Taf. 24 a. b; 125 Kat. Nr. 221 Taf. 29 a. c; 134 Kat. Nr. 261 Taf. 39 d; 40 a.

<sup>66</sup> Vgl. zu entsprechenden Darstellungen von Kinderkaisern, deren prekäre Autorität in Repräsentationsszenen durch besonders deutliche Verweise auf ihre Bildung zu überspielen versucht wurde: W. Raeck, Doctissimus Imperator – Ein Aspekt des Herrscherideals in der spätantiken Kunst, AA 1998, 509 ff. – Gut zu vergleichen mit der Haltung Achills auf der Silberplatte und dem Mosaik ist weiter auch das Auftreten des kindlichen Christus in spätantiken Taufszonen, insbesondere derjenigen eines stadtrömischen Sarkophages aus dem frühen 4. Jh. in Rom (T. Klauser – F. W. Deichmann, Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort, 3. Beih. AntK [1966] 49 f. Nr. 1 Taf. 3) oder auf einem Elfenbeinplättchen des frühen 5. Jhs. mit verschiedenen Szenen aus dem Leben Christi in Berlin (K. Weitzmann [Hrsg.], Age of Spirituality. Kat. New York [1979]

erkennen sein soll, der dank guter Erziehung auf die richtige Weise, mithin bereits wie ein Erwachsener aufzutreten weiß<sup>67</sup>. Anders als von Gonzenbach vermutet, erzählt das durch eine gewisse zeremoniöse Steifheit geprägte Bild also nicht von einer zu früh abgebrochenen Erziehung. Ganz im Gegenteil sollte es durch die Darstellung des Resultats den ganzen Erfolg der Erziehung thematisieren.

Dass auf dem Mosaik zu diesem Zweck nicht eine der in den kleinformatigen Achillzyklen üblichen und eigentlichen Erziehungsszenen verwendet wurde, ergab sich wohl aus dem Bedürfnis, das Bild mit weiteren statusformulierenden Elementen wie dem Schildträger und der Dienerin als Bestandteile eines repräsentativen Aufwartungszeremoniells anzureichern<sup>68</sup>. Zudem

446 ff. Kat. Nr. 406). Den Vergleich mit dem stadtrömischen Sarkophag bringt bereits von Gonzenbach 1984, 258 Anm. 136, ohne daraus aber die Konsequenzen für ihre Deutung der Haltung Achills zu ziehen. – Die Christusdarstellungen der Taufszonen sind insbesondere auch deshalb gut mit dem kindlichen Achill zu vergleichen, weil sich die Figuren der beiden Szenen von den Darstellungen der Repräsentationskunst mit Lebensszenen darin unterscheiden, dass sie entsprechend des Erzählgehaltes weder mit eindeutigem Redegestus noch mit Attributen wie Diptychen oder Buchrollen ausgestattet werden konnten. Grundsätzlich ist wohl davon auszugehen, dass die Darstellung des Jesuskindes ebenso wie jene des kindlichen Achills vor dem Hintergrund der Darstellungen der Repräsentationskunst mit Lebensszenen zu sehen sind und nicht umgekehrt.

<sup>67</sup> Dementsprechend sind auch die oben in Anm. 63 angeführten Kinderfiguren auf mythologischen Mosaiken zu interpretieren: Sie gehören in den Zusammenhang spätantiker Repräsentationsbilder der *familia*. Vgl. dazu Muth 1998, 218 und unten, insbes. Anm. 92. – In demselben Zusammenhang ist wohl auch die Jünglingsfigur des Mosaiks in Piazza Armerina zu sehen, falls deren wahrscheinliche Interpretation als Sohn neben seiner Mutter denn zutrifft (vgl. dazu die Verweise bei Carandini a. O. [oben Anm. 63] 334). – Zur Bedeutung des richtigen Auftretens und generell zur Bedeutung der Höflichkeit als Umgangsform der spätantiken Oberschicht vgl. v. a. P. Brown, Macht und Rhetorik in der Spätantike (1995; Orig. in engl. Sprache erschienen 1992) passim bes. 63. Auf die grosse Bedeutung, welche dem angemessenen Auftreten zukam, lassen auch die im Codex Theodosianus überlieferten Bekleidungsvorschriften schliessen: D. Schlinkert, *Ordo senatorius* und *nobilitas*. Die Konstitution des Senatsadels in der Spätantike (1996) 147 ff. bes. 151 f.

<sup>68</sup> Vgl. zum Schildträger etwa das 'Missorium Theodosianum' (Weitzmann a. O. [oben Anm. 66] 47 ff. Nr. 64), die Südwestseite der Basis des Theodosiusobelisken in Istanbul (H. Kähler, ActaAArtHist 6, 1975, 45 ff. Taf. 5. 16-17) oder ein Consular-diptychon des Constantius III. (R. Delbrueck, Die Consular-

ermöglichte die Szene das Auftreten des wohlerzogenen Knaben nicht nur zusammen mit seinem Pädagogen, sondern auch mit seiner Mutter, wodurch die Erziehung in einer familiär-bürgerlichen Umwelt situierbar werden konnte. Im Vergleich mit den spätantiken Achillzyklen der Kleinkunst, die besonderes Gewicht jeweils auf die körperliche Erziehung des jungen Helden legen, lässt sich daran ein offensichtlich unterschiedliches Interesse am Wert der Bildung ablesen<sup>69</sup>. Hinsichtlich der Interpretation des gesamten Mosaiks scheint es vor dem Hintergrund der vorgeschlagenen Deutungen der Einzelbilder kaum mehr gerechtfertigt, die Abholungs- und die Entdeckungsszene lediglich als zwei einander parataktisch ergänzende, inhaltlich-erzählerisch aber voneinander unabhängige Darstellungen zu betrachten. Zwar mag eine entsprechend 'un-mythologische' Lesung der Szenen, wie sie Muth mit einigem Nachdruck vertreten hat, bis zu einem gewissen Grad durchaus als gerechtfertigt gelten; es muss aber unbedingt auch damit gerechnet werden, dass eine kausale Verknüpfung der beiden Szenen als Bestand-

diptychen und verwandte Denkmäler [1929] 87 ff. Kat. Nr. 2). Diese Angleichung geschah auch auf der Silberplatte, dort allerdings erst in der nachfolgenden Szene mit der Übergabe Achills an Lykomedes, in der ebenfalls ein entsprechender Schildträger auftritt (von Gonzenbach 1984, 260 ff. Abb. 130 Taf. 153, 2). – Eine Interpretation des Schildträgers als mythologische Figur, wie sie von Gonzenbach 1984, 259 vertritt (Identifikation des Schildträgers als Patroklos), ist abzulehnen. Vgl. dazu auch Raeck 1992, 125. – Vgl. zur korbragenden Diennerin etwa ein Mosaik aus Sidi Ghrib (R. Warland in: Bauer – Zimmermann a. O. [oben Anm. 7] 25 Abb. 15) oder das Mosaik im Eingangsbereich der Balnea in der Villa von Piazza Armerina (oben Anm. 63).

<sup>69</sup> Zur Interpretation der Achillzyklen vgl. Anm. unten. – Im Vergleich der Figur des posierenden Achills der Abholungsszene der Silberplatte und des Mosaiks wird das graduell unterschiedliche Interesse besonders augenfällig: Auf der Silberplatte trägt Achill als heroisch nackter, das Tugendbild der kriegerischen *virtus* verkörpernder Held lediglich die Chlamys, auf dem Mosaik hingegen eine repräsentative bürgerliche Tunica und Schuhe. Parallel dazu konnte die Erziehung Achills auch in der Literatur je nach Zusammenhang zur Illustration unterschiedlicher 'Erziehungsarten' verwendet werden. Während z. B. Gregor von Nazianz das Beispiel Achills als Paradigma für eine im Gegensatz zur christlich-bürgerlichen Elementarausbildung rohe, unzivilisierte und vorab militärisch-körperliche Erziehung verwendet (*or. ed. Bernardi* 43, 12, 5-17), benutzt Ausonius (*ed. Peiper* 1, 25 ff.) den Kentauren Chiron als Vergleichsbeispiel für seine Rolle als Rhetoriklehrer und vergleicht seine Schüler mit Achill.

teile eines erzählerischen Kontinuums vom Betrachter erwartet wurde. Diese Feststellung scheint mir einerseits durch den vordergründig banalen Umstand gerechtfertigt, dass in den beiden Szenen dieselbe Person als Hauptakteur auftritt. Eine kausale Verknüpfung von deren Erziehung und Aufbruch zu einem heldenhaften Leben war unter der Voraussetzung geringster mythologischer Kenntnisse problemlos zu vollziehen. Andererseits glaube ich, dass sich erst unter der Voraussetzung eines Verständnisses des Mythos als Erzählung einer bestimmten Geschichte die 'undeutliche' Ausgestaltung der Entdeckungsszene plausibel erklären lässt. Denn wenn die Darstellung als Teil eines erzählerischen Ganzen betrachtet wurde, konnte auf eine spezielle Betonung bestimmter Bildelemente problemloser verzichtet und der Mythos also 'wortgetreuer' verwendet werden, als wenn er eine konkrete, im Einzelbild der Entdeckung verdichtete Idee fassbar machen sollte.

Unter der Berücksichtigung des erzählerischen Zusammenhangs der Einzelszenen scheint mir eine Interpretation der Darstellung auf dem Mosaik aus Tipasa als *exemplum* der *paideia* am ehesten möglich zu sein. Ähnlich wie auf den Zyklusdarstellungen der Kleinkunst<sup>70</sup> ist die *paideia* dabei als Voraussetzung für das Verlassen der familiären Welt und den Aufbruch des Helden in den Krieg verstanden. Anders als auf den Zyklusdarstellungen lag dabei das Hauptaugenmerk aber nicht auf der Erziehung und Bewährung des Helden in kriegerischer *virtus*, sondern auf der Inszenierung des familiären und zeremoniell-repräsentativen Umfeldes der Erziehung, dem Haus als Ort des Aufbruchs sowie bis zu einem gewissen Grad sicherlich auch der Beziehung des Helden zur Welt der Frauen.

Gegen eine kausale Verknüpfung der beiden Bildfelder spricht sich Muth nicht zuletzt auch deshalb aus, weil sie die Abholungsszene als kaum passende Illustration der *paideia* als Voraussetzung der 'Offenbarung der *virtus* und *gloria*' in der Entdeckungsszene hält. Massgebend ist bei einer entsprechenden Beurteilung der Begriff der *virtus*, den man sich durch die Entdeckungsszene versinnbildlicht vorstellt. Geht man

<sup>70</sup> Die Zyklen sind zusammengestellt bei Raeck 1992, 128 ff.; von Gonzenbach 1984, 301 ff.; C. Delvoye, *AntCl* 53, 1984, 186 ff. – Zur Interpretation vgl. insbes. Raeck 1992, 122 ff.; von Gonzenbach 1984, 298 ff.; D. Stutzinger, *Die spätantiken Achilleusdarstellungen – Versuch einer Deutung*, in: *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung Frankfurt a. M.*, 1983-1984 (1983) 175 ff.

davon aus, dass das Bild des heroischen Kriegers auch zur Illustration eines recht weit gefassten, nicht allein auf den militärischen Bereich beschränkten *virtus*-Begriffes (im Sinn allgemeiner Tugendhaftigkeit *in pubblico*) verwendet werden konnte, der sich lediglich besonders gut durch die höchst geschätzte Tugend des Kriegers (bzw. eigentlich des Helden!) darstellen liess, so spricht allerdings auch dieses Argument nicht gegen eine kausale Verknüpfung der bürgerlichen *paideia* mit der Offenbarung der *virtus*<sup>71</sup>.

### III. Der Musterknabe Achill als Thema der Spätantike

Damit hat sich aus der Betrachtung des dritten Achillmosaiks ein ganz neues Interesse an der Entdeckungsszene ergeben, das sich deutlich von jenem der Mosaiiken in Pedrosa de la Vega und aus El Djem, aber auch von jenem der Wandbilder in Pompeji und in der Domus Aurea unterscheidet: Die Entdeckungsszene ist anders als dort als eine biographische Station im Leben des Helden verstanden. Dies muss insofern als bemerkenswert gelten, als ein entsprechendes Interesse innerhalb des privaten römischen Wohnraumes nicht nur an Achill, sondern überhaupt an mythologischen Figuren vor dem 4. Jh. überhaupt nicht vorhanden gewesen zu sein scheint. Denn meines Wissens weisen unter allen bekannten mehrbildrigen Darstellungen aus römischen Wohnräumen erst die drei spätantiken Achillmosaiken aus Tipasa, Cherchel und Shechem Nablus<sup>72</sup> Szenen aus dem Leben eines einzelnen my-

thologischen Helden auf, die sich sowohl auf dessen Kindheit oder Jugend als auch auf dessen Leben als Erwachsener beziehen<sup>73</sup>.

Ältere Belege für die Verwendung des Mythos als *exemplum* eines Lebenslaufes lassen sich hingegen im Bildbestand der stadtrömischen Sarkophage feststellen. Ein um 190 n. Chr. geschaffener Sarkophag im Palazzo del Principe in Genua<sup>74</sup>, dessen Hauptthema die auf der Frontseite dargestellte Entdeckung Achills auf Skyros ist, zeigt in der Manier der spätantiken Achillzyklen auf den beiden Nebenseiten Episoden aus Achills Kindheit: Auf der linken Schmalseite ist Achills Bad im Styx dargestellt und auf der rechten Schmalseite Chiron, der, mit Leier und Plektron ausgerüstet, in seiner Funktion als Pädagoge auftritt und damit eindeutig auf das Thema der Erziehung Achills verweist. Auf sehr ähnliche Weise wurden auch auf einem um 170 entstandenen Sarkophag in Rostock dem Abschied und Tod des Adonis als Hauptthema der Vorderseite auf den beiden Nebenseiten zwei biographische Szenen aus dem früheren Leben des Helden zugeordnet<sup>75</sup>. Auf der rechten Nebenseite erscheinen Aphrodite und Persephone, die sich um Adonis als Kleinkind streiten, sowie Zeus, der den Streit schlichtet, und auf der linken Nebenseite der jugendliche, sich von der Jagd ausruhende Adonis zusammen mit einem älteren, auf einen Stab gestützten Jagdgefährten.

Bei den beiden Sarkophagen handelt es sich um die einzigen stadtrömischen Exemplare, die analog zum Mosaik aus Tipasa Kindheitsszenen als Elemente einer Heldenbiographie aufweisen<sup>76</sup>. Unterschiedlich ist da-

<sup>71</sup> Zur *paideia* als unpassende Voraussetzung der *virtus*: Muth 1998, 186. – Vgl. zu dieser Thematik die Bemerkungen Schlinkerts zur Verwendung des Begriffes *virtus* bei Ammian (Verwendung als Oberbegriff für verschiedene Tugenden ist durchaus möglich): Schlinkert a. O. (oben Anm. 67) 213 Anm. 41.

<sup>72</sup> Cherchel: s. oben Anm. 6; Shechem Nablus: R. und A. Ovadiah, Mosaic Pavements in Israel (1987) 129 f. Nr. 217 Taf. 149 f. 190; C. M. Dauphin, IEJ 29, 1979, 11 ff. Taf. 1. – Um keine gesicherten Zyklusdarstellungen handelt es sich bei den von von Gonzenbach (1984, 300. 301 f. 306) als solche behandelten Bilder in Ephesos, Nea Paphos und Kourion-Episkopi. Weiter ist hier auch das Mosaik mit den Darstellungen Achills beim Leierspiel mit Deidameia und Chiron im Haus der Portiken in Antiochia (D. Levi, Antioch Mosaic Pavements [1947] 105 ff. Abb. 43 Taf. 18e-f) von den Zyklen auszuschliessen, einerseits da es sich beim Gebäude, in dem das Mosaik angebracht war, wohl nicht um ein Privathaus, sondern um eine Palästra handelte (Muth 1998, 154 Anm. 566; Ghedini 1997, 692 Anm. 16), andererseits weil es sich von den Monumenten mit 'echten' Achillzyklen dadurch unterscheidet, dass gerade die entscheidende Entdeckungsszene weggelassen ist.

<sup>73</sup> Vgl. dazu auch die entsprechenden Bemerkungen bei M. A. Manacorda, La *paideia* di Achille (1971) 22.

<sup>74</sup> Grassinger 1999, 200 Kat. Nr. 17 Taf. 5, 1; 10. 11. 14, 3-4.

<sup>75</sup> Grassinger 1999, 212 Kat. Nr. 47 Taf. 38, 2.; 62, 1-2; W. Richter, Der Rostocker Adonissarkophag, in: FS G. von Lüken, WissZeitUnivRostock 17, 1968, 747 ff. Taf. 31,1; 32-36.

<sup>76</sup> Zu einem weiteren entsprechenden Sarkophag könnte ein Nebenseitenfragment in Manziana mit dem Bad Achills im Styx gehören: Grassinger 1999, 195 Kat. Nr. 1 Taf. 14, 5. – In der attischen Sarkophagproduktion kam im späten 2. Jh. auf Nebenseiten von Kästen mit dem Hauptthema der Entdeckung auf Skyros eine Erziehungsszene mit Chiron mehrfach zur Darstellung, die Achill bei einer athletischen Betätigung (Diskuswerfen?) zeigt (S. Rogge, ASR IX, 1, 1 [1995] 131 Kat. Nr. 15 Taf. 35, 4-5; 131 f. Kat. Nr. 17 Taf. 37, 2; 133 Kat. Nr. 19 Taf. 37, 1; 138 f. Kat. Nr. 28 Taf. 36, 1-2; 139 f. Kat. Nr. 29 Taf. 36, 5). Die Verwendung gerade einer Athletenszene verweist aber auf ein deutlich anderes Bezugsfeld, nämlich auf das für den griechischen Osten typische und traditionelle Interes-

gegen die Akzentuierung der einzelnen Mythenbilder. Während auf dem Mosaik die Erziehung des Helden als Hauptthema zu erkennen ist, bildet sie auf den Sarkophagen lediglich ein untergeordnetes Thema<sup>77</sup>, das die Bildaussage der Langseite nicht mehr als beiläufig ergänzt: Auf der Frontseite des Adonissarkophages erscheint das auch sonst mehrfach verwendete und aus sich selbst heraus verständliche, dreigliedrige Motiv vom Tod des Adonis<sup>78</sup>; das Hauptthema der Entdeckungsszene des Achillsarkophages ist unverändert die 'Panvision des Mannes', deren Ikonographie denn auch – anders als in Tipasa – in der dafür geschaffenen Fassung erhalten blieb.

Die Erziehung an und für sich ist auf den beiden spätantoninischen mythologischen Sarkophagen also nur als untergeordnetes Bildthema zu fassen. Das Interesse an der Darstellung der Erziehung als integraler Bestandteil eines Repräsentationsbildes, das sich am Mosaik aus Tipasa ablesen lässt, setzt sich davon ab. Das Neue

se an der Athletik als statusformulierendem Ideal (auch als komplementäre Darstellung zum leierspielenden Achill, der zumeist auf der gegenüberliegenden Nebenseite auftritt). Vgl. zum Darstellungsthema der Athletik in der östlichen Sepulkralkunst der Kaiserzeit etwa Grabstelen in Athen mit Darstellungen von Athleten (vgl. dazu von Moock a. O. [oben Anm. 65] 69 ff. und bes. z. B. a. O. 138 Kat. Nr. 276 Taf. 42 c, d; 178 Kat. Nr. 494 Taf. 63 b; 179 Kat. Nr. 499 Taf. 64 c), ein attischer Sarkophag in Antakya mit der Darstellung eines siegreichen Athleten (N. Himmelmann, AbhMainz 8, 1970, 12 f.), sowie ein attischer Sarkophag mit Faustkämpfern im Vatikan (Koch – Sichtermann 1982, 381 Abb. 407). Bei diesen Athletendarstellungen der attischen Sarkophage handelt es sich praktisch um die einzigen *vita humana*-Darstellungen der attischen Sarkophagproduktion überhaupt (vgl. Koch – Sichtermann 1982, 381 f.). – Vgl. zu den mehrszigen attischen Sarkophagen auch Raeck 1992, 134 f.

<sup>77</sup>Auf dem Achillsarkophag ist auf die Erziehung bei Chiron durch die Abbildung einzig des Kentauren nur angespielt, auf dem Adonissarkophag war die Erziehung wohl gar kein Thema: Die Darstellung der linken Nebenseite kann zwar wohl auch als Lernszene verstanden werden (älterer Jagdgefährte als Lehrer?), v. a. soll sie aber wohl auf frühere Jagderfolge des auf der Vorderseite bei der Jagd sterbenden Helden verweisen (vgl. Rogge a. O. [oben Anm. 76] 73). – Als biographisches Element scheint auf den beiden stadtrömischen Sarkophagen das Darstellungsthema der göttlichen Abstammung des Helden und seine göttliche Kinderstube wichtiger zu sein als jenes der Erziehung (vgl. dazu die entsprechenden Feststellungen zur Panegyrik unten Anm. 92).

<sup>78</sup>Vgl. dazu Grassinger 1999, 71 f. 77 ff.; Koortbojian a. O. (oben Anm. 26) 49 ff.

an diesem Interesse zeigt sich besonders deutlich, wenn man den mehrbildrigen Achillmosaiken die sogenannten *vita humana*-Sarkophage des 2. und 3. Jhs. gegenüberstellt. Zwar spielt die Darstellung der Erziehung und Bildung von Kindern als statusformulierende Thematik auch auf diesen Sarkophagen eine Rolle. Erziehungsszenen gelangen aber nur dann zur Darstellung, wenn es sich um Sarkophage frühverstorbener Kinder und Jugendlicher handelt<sup>79</sup>. Demgegenüber zeigen biographische Sarkophage von Erwachsenen immer nur Szenen aus der Zeit des Erwachsenenlebens<sup>80</sup>. Innerhalb der *vita humana*-Darstellungen der Sepulkralkunst bildet das flavische Klinenmonument von der Via Portuense, auf dem Geburts-, Spiel- und Erziehungsszenen als biographische Stationen eines Erwachsenenlebens dargestellt sind, die einzige Ausnahme dieser Regel<sup>81</sup>. Angesichts der hohen Wahrscheinlichkeit allerdings, dass es sich dabei um ein Grabmonument für einen Freigelassenen handelte<sup>82</sup>, lässt sich diese Aus-

<sup>79</sup> Parallel dazu spielt der Topos des Bildungslobes in kaiserzeitlichen Grabinschriften für Kinder und Jugendliche eine weit grösere Rolle als in Grabinschriften für Erwachsene: M. Kleijwegt, Ancient Youth: The Ambiguity of Youth and the Absence of Adolescence in Graeco-Roman Society (1991) 83 ff.; K. Vössing, Schule und Bildung im Nordafrika der Römischen Kaiserzeit (1997) 602 f.; H.-I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ (1937) 201 ff. Vgl. zum Verständnis dieses Phänomens die grundlegenden Ausführungen zum ständischen Repräsentationsformular der Inschriften der römischen Oberschicht während der Kaiserzeit bei W. Eck, Elite und Leitbilder in der römischen Kaiserzeit, in: J. Dummer – M. Vielberg (Hrsg.), Leitbilder der Spätantike – Eliten und Leitbilder, Altertumswissenschaftliches Kolloquium 1 (1999) 31 ff.

<sup>80</sup>z. B. die 'Philosophensarkophage' (Ewald a. O. [oben Anm. 65] bes. 54 ff.), die 'Hochzeits- und Magistratssarkophage' (Koch – Sichtermann 1982, 97 ff.) oder die 'Feldherrensarkophage' (a. O. 106 f.). Dabei kann sich das Alter des Protagonisten innerhalb des biographischen Ablaufes durch die Angabe unterschiedlichen Bartwuchses zwar durchaus verändern, so etwa auf dem Feldherrensarkophag in Mantua (a. O. 99 ff. Abb. 93). Szenen der Jugend und Kindheit bleiben dabei aber ebenfalls immer ausgeblendet; ebenso, wenn auf Heraklessarkophagen der Held mit während dem Dodekathlos wachsendem Bart dargestellt wird (a. O. 148 f. Abb. 166-168).

<sup>81</sup> N. B. Kampen, Biographical Narration and Roman Funerary Art, AJA 85, 1981, 47 ff. Taf. 7, 4-5.

<sup>82</sup> Klinenmonumente als typische Grabmäler von Freigelassenen: H. Wrede, Stadtrömische Monamente, Urnen und Sarkophage des Klinentypus in den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr., AA 1977, 395 ff. Kampen a. O. gewichtet dies zu wenig und beurteilt zudem die Kinderpflegeszenen auf den bio-

nahme nicht nur problemlos erklären, sondern sie hält bei näherer Betrachtung auch den Schlüssel für das grundsätzliche Verständnis des Phänomens bereit. Das Erziehungsbild sowie die übrigen biographischen Kindheits- und Jugendlichenbilder kamen hier offensichtlich nur deshalb zur Darstellung, weil dem Grabherrn als wohlhabenden Freigelassenen die wichtigsten statusformulierenden Repräsentationszeichen eines erwachsenen Bürgers, nämlich die Tituli und Abzeichen der Ämterlaufbahn sowie die Tradition einer Ahnenfamilie nicht zur Verfügung standen. Zudem dürfte ihm seine eigene Biographie als Grundlage seines finanziellen und gesellschaftlichen Aufstiegs besonders wichtig erschienen sein und angesichts des zu kompensierenden Mangels an der Verfügbarkeit 'echter' statusformulierender Bildthemen deshalb auch als darstellungswürdig<sup>83</sup>.

Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass die Erziehung des Kindes und überhaupt jedes Motiv der Kindheit als repräsentatives biographisches Bildthema für einen erwachsenen römischen Bürger als kaum darstellungswürdig galt<sup>84</sup>.

graphischen, sog. Feldherrensarkophagen als der Biographie des Mannes zugehörig und geht deshalb davon aus, dass Kindheitszenen auch als Teil einer Erwachsenenbiographie üblich waren. Die Kinderpflegeszenen auf den Feldherrensarkophagen sind aber eindeutig dem Lebensbereich der Frau zuzuweisen, zeigen also nicht den Grabherrn. Vgl. dazu allgemein C. Reinsberg, Die Repräsentation der Grabherrin auf den Vita Romana-Sarkophagen, in: G. Koch (Hrsg.), *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Kongr. Marburg 1990 (1993) 141 f.; R. Amedick, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, ASR I, 4 (1991) 66.

<sup>83</sup> Vgl. zu diesem Phänomen insbes. H. Wrede, *Consecratio in Formam Deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (1981) 93 ff.

<sup>84</sup> Wohingegen das Thema der Bildung an und für sich in der Sarkophagplastik immer eine gewisse Rolle spielte und seit dem 2. Viertel des 3. Jhs. sogar als eines der Hauptthemen der Sarkophagplastik auftritt: Ewald a. O. (oben Anm. 65) 9. – Innerhalb des Bildrepertoires der Kindersarkophage kann die Erziehung zwar als eines der wichtigsten statusformulierenden Darstellungsthemen gelten (Huskinson a. O. [oben Anm. 33] 113). Die Anreicherung von Erziehungsszenen mit Elementen aus dem Bereich magistratischer Selbstdarstellung (R. Amedick, Zur Ikonographie der Sarkophage mit der Darstellung aus der Vita Privata und dem Curriculum Vitae eines Kindes, in: G. Koch [Hrsg.], *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit*, Kongr. Marburg 1990 [1993] 146 ff.) zeigt aber, dass selbst für Kinder die blosse Darstellung von Erziehung und Bildung bisweilen als nicht repräsentativ genug empfunden wurde.

Damit stimmt überein, dass auch mythologische Erziehungsszenen als Hauptthemen nur auf Sarkophagen von Kindern und Jugendlichen dargestellt wurden. Als einziges nachgewiesenes Motiv kam dabei zweimal der Leierunterricht Achills bei Chiron<sup>85</sup> zur Darstellung und zwar auf einem um 300 datierten Kindersarkophag in der Kirche S. Paolo fuori le mura in Rom<sup>86</sup> und einem um 220 geschaffenen Sarkophag eines jugendlich Verstorbenen im Museo Nazionale in Rom<sup>87</sup>. In beiden Fällen ist der Unterricht im Leierspiel offensichtlich als mythologisches Paradigma für die vortreffliche Bildung des Frühverstorbenen zu verstehen. Die Verwendung des Mythenbildes steht bezüglich der Bildaussage also in der Tradition der Erziehungsszenen der *vita humana*-Sarkophage, deren Inhalt vermittels des mythischen *exemplum* lediglich in eine andere Sphäre transponiert erscheint.

Ähnlich wie die Achillzyklen der Kleinkunst bezeugt das Mosaik aus Tipasa demnach ein bis ins 3. Jh. nicht nur für den Wohn-, sondern auch den Sepulkralbereich ungewöhnliches Interesse an der Erziehung des Kindes als repräsentativem Darstellungsthema. Dieses gesteigerte Interesse scheint mir vor dem Hintergrund weiterer Forschungsresultate als ein für das 4. Jh. signifikantes Phänomen gut verständlich zu sein. Die grosse Bedeutung, welche der Bildung und Erziehung seit den gesellschaftlichen Veränderungen des 3. Jhs. nicht nur im allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs, sondern insbesondere auch als statusbildendem Wert und sozialem Distinktionsmittel zukam, ist hinlänglich bekannt<sup>88</sup>. Bildung tritt nun als eine jener persön-

<sup>85</sup> Andere Episoden, die ebenfalls mythologische Personen als Kinder zeigen (insbes. Dionysos), thematisieren nie direkt die Erziehung: Huskinson a. O. 101 ff.

<sup>86</sup> Grassinger 1999, 195 Kat. Nr. 2 Taf. 1.

<sup>87</sup> Grassinger 1999, 195 Kat. Nr. 3 Taf. 2-3.

<sup>88</sup> Vgl. insbes. Brown a. O. (oben Anm. 67) 45 ff. 51 ff. *passim*; R. A. Kaster, *Guardians of Language: The Grammarian and the Society in Late Antiquity* (1988) 26 ff.; H.-I. Marrou, *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum* (1977; nach der 7. franz. Ausgabe von 1976) 564 ff. – Hinsichtlich der Bildung als Mittel der Statusdefinition der spätantiken senatorischen Oberschicht vgl. u. a. auch B. Näf, *Senatorisches Standesbewusstsein in spätromischer Zeit* (1995) 37 ff. 47 f. *passim*; H. Niquet, *Monumenta virtutum titulique. Senatorische Selbstdarstellung im spätantiken Rom im Spiegel der epigraphischen Denkmäler* (2000) 167 ff. – Zur Wirkung dieses Phänomens auf die kaiserliche Bildkunst, insbesondere das Repräsentationsbild des kindlichen Kaisers: W. Raeck, AA 1998, 509 ff.

lichen Eigenschaften in Erscheinung, welche in spätantiken Ehreninschriften neben der blossen Nennung des *cursus honorum* zunehmend zur ehrenden Charakterisierung auch höchster Amtsträger genutzt wurden<sup>89</sup>. Dabei scheint die Bildung als persönliche Eigenschaft nicht vorab deshalb verwendet worden zu sein, weil sie an und für sich als wichtiger empfunden wurde, sondern vielmehr, weil die vormals für die statusformulierende Repräsentation entscheidenden Tituli und Symbole des *cursus honorum* ihre Bedeutung weitgehend eingebüßt hatten. Im epigraphischen Material zeichnet sich also eine ähnliche Kompensation des Verlorenen beziehungsweise des Fehlens 'echter' statusformulierender Symbole durch die Verwendung persönlicher Eigenschaften ab, wie sie in der frühen und hohen Kaiserzeit für Freigelassene sowie für Kinder und Frauen nachgewiesen werden konnte<sup>90</sup>. Angesichts der bereits erläuterten spätantiken Tendenz, das Haus in zunehmendem Mass als Bühne der statusformulierenden Selbstdarstellung zu nutzen, scheint mir auch die Erziehungsthematik auf dem Mosaik aus Tipasa im Zusammenhang der kompensatorischen Verwendung persönlicher Eigenschaften zum Zweck der Selbstdarstellung gut verständlich zu sein<sup>91</sup>.

Als weiterer Faktor, der die Erziehung des Kindes als darstellungswürdiges und repräsentatives Thema besonders aufgewertet haben dürfte, ist das veränderte Verständnis des Kindes in der Spätantike zu sehen.

<sup>89</sup> Eck a. O. (oben Anm 79) 31 ff. bes. 52 ff. (zur Spätantike). Was neu in den Inschriften auch der höchsten spätantiken Amtsträger eine Rolle spielt, bezeichnet Eck als „intellektuelle Komponente, eine kulturelle Persönlichkeitseigenschaft“ (a. O. 54). Vgl. dazu auch Vössing a. O. (oben Anm. 79) 598 ff.

<sup>90</sup> Vgl. Wrede a. O. (oben Anm. 83). – Vgl. dazu auch das Phänomen, dass Versinschriften, die deutlich auf den Wert der eigenen Bildung verweisen, zuerst auf Grabmonumenten von Sklaven, Freigelassenen, Soldaten und Dekurionen auftauchen, von Vertretern der eigentlichen Elite aber erst viel später und nur zögerlich aufgenommen werden: Vössing a. O. (oben Anm. 79) 538 ff.

<sup>91</sup> Unmittelbar zu vergleichen ist damit das Phänomen, dass gegen Ende des 3. Jhs. auf stadtrömischen Sarkophagen die private Lebensszene der Wagenfahrt erstmals auf Sarkophagen von Erwachsenen Verwendung findet, während sie zuvor ausschliesslich im Repertoire von Kindersarkophagen anzutreffen ist: Amedick a. O. (oben Anm. 82) 67 ff. – Daneben gewinnen gegen Ende des 3. Jhs. auch andere Themen der privaten Repräsentation, etwa das Stibadium- und das Klinenmahl sowie Toilettenszenen an Bedeutung (a. O. 69 Anm. 83). – Zum ausgeprägt kompensatorischen Wert der Kinderszenen auf den Sarkophagen vgl. auch Amedick a. O. (oben Anm. 84) 143 ff.

Bedingt insbesondere durch die zunehmende Zahl von Kinderkaisern und kindlicher Amtsträger, begann sich die zuvor weit rigider Definition des Kindes als 'unfertiger' Bürger aufzuweichen, und die Kindheit bzw. Jugend als wichtiges biographisches Element spielte in der spätantiken Panegyrik und biographischen Literatur eine grössere Rolle als zuvor<sup>92</sup>. In Übereinstimmung dazu scheint auch in der Panegyrik das Motiv der Erziehung Achills bei Chiron als repräsentatives mythologisches Vergleichsbeispiel erst im 4. und 5. Jh. bei Autoren wie Ausonius, Claudian und Sidonius Apollinaris vermehrt Verwendung gefunden zu haben<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> T. Wiedemann, *Adults and Children in the Roman Empire* (1989) 49 ff. bes. 63 ff. – Vor der Spätantike beschränkte sich das Interesse weitgehend auf eine möglichst wunderbare Geburt mit göttlichen Vorzeichen (s. a. O. 52 ff.), was gut mit den Beobachtungen am biographischen Interesse des Achillskophagen in Genua und des Adonissarkophagen in Rostock zusammenpasst (vgl. oben Anm. 77). – Besonders deutlich zeigt sich das aufgewertete spätantike Verständnis des Kindes in Repräsentationsbildern des 4. und 5. Jhs., in denen das 'frühreife', bereits erste Ämter bekleidende Kind quasi als Chiffre des ständischen Repräsentationsformulars auftritt: R. Warland, RM 101, 1994, 175 ff. Gegenüber den bei Warland angeführten Beispielen gewinnt das Mosaik aus Tipasa durch die biographische Lesbarkeit der Szene eine neue Qualität: Der kindliche Achill tritt nicht nur als Teil der Familie (wie es Muth 1998, 191 auffasst), sondern als Hauptakteur auf.

<sup>93</sup> Vgl. die Zusammenstellung der Belegstellen bei Z. Pavlovskis, *The Education of Achilleus as Treated in the Literature of Late Antiquity*, PP 20, 1965, 281 ff. (anzufügen ist dieser Zusammenstellung die bei Manacorda a. O. [oben Anm. 73] 66 und oben in Anm. 69 aufgeführte Passage bei Gregor von Nazianz [*or. ed. Bernardi* 43, 12, 5-17]). Als mythologisches *exemplum* wird die Erziehung Achills schon von Dion Chrysostomos (*or. 58*) und Hermogenes (ed. Spengel II 12, 9 ff.) verwendet; bei Dion Chrysostomos allerdings zur Illustration von Achills Ungehorsam und Verwöhntheit bzw. bei Hermogenes als Beispiel für die Ernährung des Kleinkindes. Als Paradigma für eine hervorragende Erziehung wird das Motiv erst von Menander von Laodikeia um 300 in seinen theoretischen Anleitungen zur Verfassung epideiktischer Texte verwendet (ed. Spengel III 371, 20 ff.), konkret in einem Panegyricus erscheint es gar erst bei Claudian in dessen Lobrede auf den 3. Konsulat des Honorius im Jahr 396 (*carm. 7, 60 ff.*); allerdings sind diese Belegstellen in chronologischer Hinsicht wohl nur mit grösster Vorsicht zu behandeln, da damit zu rechnen ist, dass die vorhandene Überlieferung ein verzerrtes Bild entstehen lässt. – Inwiefern die neue Bedeutung der Figur Achills letztlich auch vor dem Hintergrund des christlichen Interesses am Biographischen (vgl. insbes. Manacorda a. O. 53 ff.) bzw. im Zusammenhang der θεῖοι ἄνδρες zu sehen ist (vgl. Stutzinger a. O. [oben Anm. 70] 175 ff.), kann hier nicht weiter verfolgt werden.

## TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 10,1 Achillmosaik aus der Maison d'Achille in Thysdrus/El Djem. Mittelmedaillon: Entdeckung Achills auf Skyros (DAI Rom Inst. Neg. 64.302).
- Taf. 10,2 Fragment eines stadtrömischen Achillsarkophages in Ostia. Vorderseite: Odysseus, Agyrtes und Diomedes bei der Entdeckung Achills auf Skyros (DAI Rom Inst. Neg. 79.110).
- Taf. 10,3 Dito, rechte Nebenseite: Schiff mit Krieger (DAI Rom Inst. Neg. 79.111).
- Textabb. 1 Achillmosaik in der Villa de La Olmeda in Pedrosa de la Vega. Umzeichnung des Hauptbildfeldes mit der Entdeckung Achills auf Skyros und des Rahmenfrieses (P. de Palol, *La villa Romana de la Olmeda* (1982) 48/49 Faltblatt).
- Textabb. 2 Achillesplatte aus Kaiseraugst. Umzeichnung des Bildfeldes auf dem Rand mit der Übergabe Achills von Chiron an Thetis (von Gonzenbach 1984, 257 Abb. 129).