



**J.B.METZLER**

## Achilleus

(Ἀχιλλεύς, Ἀχιλῆύς, lat. Achilles)

### A. Mythos

Entscheidend für das Verständnis des A. ist das, was er nicht wurde bzw. beinahe geworden wäre: der Überwinder des  $\uparrow$ Zeus und damit der mächtigste Gott des griech. Pantheons. Als die Orakelgöttin Themis prophezeit, daß aus einer Verbindung der Thetis mit Zeus ein Sohn hervorgehen werde, der den Göttervater stürzen wird, verzichtet Zeus auf Thetis und verheiratet sie mit dem sterblichen Peleus. Aus dieser Verbindung geht A. hervor, dessen Tod im Kampf Themis ebenfalls voraussagt (Pind.I. 8,31–37; vgl. Hom.II. 20,125–128). Aufgrund dieser Vorgeschichte akzentuieren nahezu alle Auseinandersetzungen mit dem Stoff A.' Lebensgeschichte im Konfinium von Sterblichkeit und Göttlichkeit einerseits, von schicksalhafter Bestimmung und deren Erfüllung durch exzessive Emotionalität andererseits.

Zu den für die nachantike Rezeption einschlägigen, jedoch zeitlich unterschiedlich tradierten Episoden von A.' Leben gehören:

(1) Thetis' Versuch, ihren Sohn unsterblich zu machen (Hes.fr. 300 Merkelbach/West; Apoll.Rhod. 4,865–879), dessen berühmteste Variante die zuerst bei Statius erwähnte Feiung gegen die Sterblichkeit durch das Eintauchen in den Unterweltfluss Styx (Stat.Ach. 1,134 und Stat.Ach. 1,269) darstellt, aus der die sprichwörtliche Verwundbarkeit von A.' unbenetzt gebliebener Ferse resultiert. (2) Erziehung des jungen A. durch den in der Wildnis des Pelion lebenden  $\uparrow$ Kentauren Cheiron (Hom.II. 11,830–832; Pind.P. 6,19–27). (3) Skyrosepisode: Thetis will ihren Sohn vor dem prophezeiten Tod vor Troja bewahren und beschließt, ihn als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Königs Lykomedes auf der Insel Skyros zu verstecken. Hier verliebt sich A. in die Königstochter Deidameia, die er heimlich schwängert. Als  $\uparrow$ Odysseus und Diomedes ihn für den Kampf gegen Troja gewinnen wollen und unter die mitgebrachten Geschenke Waffen und Rüstung mischen, greift A. spontan zu den Waffen und verrät so seine männliche Identität (zuerst in den nicht erhaltenen *Skyriem* des Euripides; ausführlich in Statius' *Achilleis*). A. läßt die schwangere Deidameia zurück und zieht nach Troja. Nach seinem Tod wird der auf Skyros gezeugte Sohn Neoptolemos (auch: Pyrrhos) ebenfalls nach Troja geholt.

(4) Für A.' zentrale Rolle im Kampf um Troja wurde die *Ilias* bestimmend: Als der Apollonpriester Chryses seine Tochter, die Beutefrau Agamemnons

( $\uparrow$ Agamemnon und Klytaimnestra), zurückverlangt, schlägt dieser die Bitte aus, woraufhin das griech. Heer von einer durch  $\uparrow$ Apollon gesandten Pest befallen wird. Agamemnon verlangt schließlich als Ersatz für Chryseis die Beutefrau des A., Briseis. Aufgrund dieser Kränkung seiner Ehre zieht A. sich aus dem Kampf zurück und ist trotz des Einlenkens Agamemnons (Hom.II. 9) erst wieder bereit zu kämpfen, als sein Freund Patroklos von  $\uparrow$ Hektor getötet wird (Hom.II. 16–18). A. tötet nun zahlreiche Trojaner, schließlich auch Hektor, und besiegelt damit den Untergang Trojas, doch auch seinen eigenen Tod (Hom.II. 18–22). (5) A.' Tod ist das am disparatesten überlieferte Ereignis seiner Biographie: Während in der *Ilias* immer wieder vorausgesagt wird, daß er durch Apollon (Hom.II. 21,273–283) bzw. gemeinsam durch diesen und  $\uparrow$ Paris (Hom.II. 22,356–359; 19,408–417) im Kampf vor den Mauern Trojas fallen wird, läßt die spätere Tradition A.' Liebe zur trojanischen Königstochter Polyxena zur Ursache für seine Ermordung aus einem Hinterhalt werden. Neben der Version der *Odyssee*, die von Thetis' Trauer um A. berichtet und diesen in der Unterwelt zeigt (Hom.Od. 11 und 24), gibt es die möglicherweise ältere Variante, nach der Thetis ihren Sohn nach seinem Tod auf die im Schwarzen Meer gelegene Insel Leuke entrückt, wo er »selig« fortlebt und Kult genießt (*Aithiopsis* nach Prokl.Chr. 4 West).

(6) Zahlreiche Liebesbeziehungen konterkarieren A.' Karriere als Krieger: Neben den o.g. Verbindungen zu Deidameia, Briseis und Polyxena ist die von Agamemnon in Aulis geplante Scheinhochzeit mit der zum Opfer für  $\uparrow$ Artemis bestimmten  $\uparrow$ Iphigeneia zu nennen. Des weiteren verliebt sich A. in die auf trojanischer Seite kämpfende  $\uparrow$ Amazonen-Königin  $\uparrow$ Penthesileia, nachdem er sie getötet hat (*Aithiopsis* nach Prokl.Chr. 1 West; Prop. 3,11,13–16; s.u. B.1.1.). Bereits in den *Kyprien* (Prokl.Chr. 11 West) gibt es das in der Antike schemenhaft bleibende, doch in der modernen Rezeption beliebte Motiv einer Begegnung zwischen A. und  $\uparrow$ Helena, die nach Pausanias (Paus. 3,19,3) zu seiner Gefährtin auf der Insel Leuke wird (was ebenfalls von  $\uparrow$ Medeia berichtet wird). Es ist auffällig, daß keine der erwähnten Frauen A. dauerhaft begleitet – sie alle fungieren entweder als verlorene bzw. verlassene oder unerreichbare Objekte seines Begehens im Diesseits (Deidameia, Iphigenie, Polyxena, Penthesileia) oder als schemenhafte Gefährtinnen im Jenseits (Medea, Helena).

## B. Rezeption

### B.1. Antike

#### B.1.1. Literatur und Philosophie

Von der in der gesamten Antike dominanten Überlieferung eines nach seinem Tode fortlebenden A. setzt Homer sich gezielt ab. In der *Ilias* steht A. von Anfang an im Schatten des Todes, weshalb er häufig als »tragischer« oder »sterblicher« Held klassifiziert wird [33]. Als Kompensation der Sterblichkeit setzt Homer in der *Ilias* an die Stelle des Elysiums den »unvergänglichen Ruhm« durch die Dichtung (Hom. Il. 9,413; vgl. [28]), während A. in der *Nekyia* der *Odyssee* (Hom. Od. 11,488) ein langes, aber ruhmloses Leben der Herrschaft unter den Toten vorzieht. A.' Handeln wird in der *Ilias* nahezu ausschließlich durch seinen Zorn (*mēnis*) motiviert, Ausdruck seiner verletzten Ehre und seines Gerechtigkeitsstrebens. Doch ebenso wie seine durch Agamemnon gekränkte Ehre zunächst den Rückzug aus dem Kampf motiviert (Hom. Il. 1), so führt ihn der Wunsch nach Wiederherstellung der Ehre des von  $\gamma$ Hektor getöteten Patroklos später in den Kampf zurück (Hom. Il. 18) und zur tödlichen Rache an Hektor (Hom. Il. 22). Am Ende des Epos (Hom. Il. 24) ermöglicht *éleos* (Mitleid, Jammer) gegenüber Priamos die Herausgabe von Hektors Leichnam und damit einen Kontrapunkt zur Verhärtung und Isolierung durch den Zorn [27].

Anders als Homer greifen die griech. Lyriker das Motiv von A.' seligem Fortleben im Jenseits auf: Dies deutet sich in Alkaios' Bezeichnung des A. als »Herrscher« über das Skythenland an (fr. 354 Lobel/Page; die Deutung als Gott [14] überzeugt jedoch nicht; vgl. [15]) und ist evident in seiner Lokalisierung im Elysium zusammen mit  $\gamma$ Medeia bei Ibykos (fr. 10 PMG) und Simonides (fr. 53 PMG) sowie auf der Insel der Seligen bei Stesichoros [10]. In Pindars Oden fungiert A. als Paradigma höchster Leistung (Pind. N. 3,43–52; 6,45–54; Pind. I. 5,34–45; 8,47–55a), der Eingeschränktheit menschlichen Glücks durch den Tod (Pind. P. 3,100–103), dessen Kompensation durch Gesang (Pind. I. 8,56a–60) oder der Unsterblichkeit (Pind. Ol. 2,79f.; Pind. N. 4,49f.). In der philosophischen Logik erhält A. einen Platz durch eine der Bewegungssaporien des Zenon (29 A 26 DK = Aristot. phys. 9,239b14–18), nach der A. trotz seiner sprichwörtlichen Schnelligkeit nicht in der Lage ist, eine Schildkröte einzuholen.

Nur in einer einzigen erhaltenen Tragödie, der *Iphigenie in Aulis* des Euripides, begegnet A. als handelnde Person [26] ( $\gamma$ Iphigeneia). Zu den verlorenen Dramen des Aischylos zählen je eine Tragödie über den Kampf mit Memnon (*Psychostasia*, »Seelenwägung«) und den Streit um A.' Waffen (*Hóplōn krisis ē*

*Aías*) sowie eine Trilogie mit dem Titel *Achilleús*, aus der bes. A.' beharrliches Schweigen gegenüber der Gesandtschaft sowie sein homoerotisches Verhältnis zu Patroklos berühmt wurden (Aischyl. fr. 134a und 135 Radt; vgl. [8]). Obwohl A. in den Tragödien des Sophokles kaum als handelnde Figur auftrat, wurde (der homerische) A. von B. Knox als »prototype to all Sophoclean heroes« bezeichnet [19. 66]. Von den nicht erhaltenen Tragödien des Euripides behandelten *Telephos* und *Die Skyrier* Episoden aus A.' Leben. Die *Hekabe* handelt vom Opfer der Polyxena, das der Geist des A. fordert, und in *Iphigenie in Aulis* findet sich eine meist als Entheroisierung aufgefaßte Adaption des homerischen A. [19. 103] (vgl. [22. 27]), wobei Iphigenies Entscheidung, für die Griechen in den Tod zu gehen, vor der Folie von A.' eigenem, aber ganz anders motiviertem Tod vor Troja entfaltet wird.

Radikal neu ist Platons Wertung von A.' Tod im Rahmen einer normativen Ethik. Zwar wird A.' Disposition zu Klage und Leidenschaft als unangemessen aus dem Idealstaat eliminiert, da sie ein falsches Bild vom Tod vermittele (Plat. rep. 386c–387a; vgl. 603e–604e und 605c–e), doch wird sein Aufenthalt auf den Inseln der Seligen in eine Belohnung für die Bereitschaft zum Liebestod umgedeutet (Plat. symp. 179c), den er weniger fürchte als den schlechten Ruf (Plat. apol. 28c1–d5). Diese »Ethisierung« der Figur [19. 106] findet eine Parallele in der (bereits bei Homer angelegten) Zeichnung des A. als Prototyp der Wahrhaftigkeit im Gegensatz zum Lügner  $\gamma$ Odysseus (Plat. Hipp. min.). Ein ähnliches Verständnis der Figur dokumentiert die enkomastische Rhetorik, in der A. zum exemplarischen Gegenstand avanciert (Aristot. rhet. 1359a3–5; 418a33–7; vgl. Quint. inst. 3,7, 12; 8,4,24; 10,1,65; 12,11,27; Cic. de orat. 3,57). Anders als für Platon schließen sich jedoch für Aristoteles A.' Jähzorn und Schrofheit einerseits und seine ethische Auszeichnung andererseits nicht aus (Aristot. poet. 1454b14f.).

In der hellenistischen griech. Literatur wird A. keiner entscheidend neuen Deutung unterzogen (vgl. Kall. h. Apoll. 20f.; Apoll. Rhod. 4,865–879). Überwiegend kritisch und düster fallen die Interpretationen der röm. Autoren aus [35]: Während die nur in wenigen Fragmenten überlieferten Tragödien des Ennius (*Achilles* und *Hectoris Lytra*) und Accius (*Myrmidones*, *Achilles*, *Epinausimachia*) vermutlich A.' durch Trotz und Stolz verursachte Isolation vor Troja ins Zentrum rückten, akzentuiert Catull in der an A.' Schicksal erinnernden Klage der Mütter um ihre gefallenen Söhne, von der die Parzen singen, die Verschränkung von A.' Ruhm und seinem frühen Tod (Catull. 64,338–352). In Vergils *Aeneis* wird A. als Kontrastfolie für die *pietas* des  $\gamma$ Aeneias zunächst auf seine Mordlust reduziert (Verg. Aen. 1,30; 3,87;

1,456–485), doch wird diese Zuschreibung konterkariert, wenn am Ende des Epos Aeneas' Gegner Turnus mit Zügen des unterliegenden  $\gamma$ Hektor ausgestattet wird, wodurch Aeneas zum siegreichen A. avanciert [18]. Auch bei Horaz (Hor. carm. 4,6,1–24; Hor. epist. 2,2,42; Hor. ars 120–122), Ovid (Ov. met. 12,157–163: Sieg über Cygnus; Ov. met. 13,1–398: Streit des  $\gamma$ Aias und des  $\gamma$ Odysseus um A.' Waffen) und Seneca (Sen. Tro.) ist A. durch Grausamkeit charakterisiert und entbehrt der emotionalen Vielschichtigkeit, die ihn bei Homer auszeichnet. Ovids subversiver Umgang mit der Tradition zeigt sich z. B. in der Umkehr des Briseismotivs: Ovid läßt die Beutefrau Briseis (s. o. A.) A.' Untreue beklagen (Ov. epist. 3) und trägt so zum die spätere Rezeption prägenden Bild von A. als einem unsteten Liebhaber bei. Seneca zeigt in den *Troades* einen blutrünstigen A. (Sen. Tro. 1162–1164; 1195), der die Vermählung der Polyxena mit seiner Asche fordert [19. 188–194]. Eine kritische Bewertung von A.' extremer Leidenschaftlichkeit nimmt auch Cicero vor, der seinen Zorn aus stoischer Sicht als Krankheit (*insania*) und als Gegenteil der Weisheit diagnostiziert (Cic. Tusc. 3,18).

Die spätestens seit Ovids *Amores* (Ov. am. 1, 681–704; 2,711–716) virulente Überblendung der Themen Krieg und Liebe wird in Statius' unvollendetem Epos *Achilleis* entfaltet, dessen vollendete Teile A.' Kindheit und Jugend behandeln. A.' Verkleidung als Mädchen dient hier dazu, seine Männlichkeit und damit seine »wahre« Natur umso eruptiver hervorzubrechen zu lassen. Die Analogie von sexueller und kriegerischer Gewalt bzw. Leidenschaft schlägt sich auch im Motiv des durch die Liebe zu  $\gamma$ Penthesileia besiegtens A. nieder (Prop. 3,11,13–16; vgl. 2,8,29–38). Neben kritischen Auseinandersetzungen mit A.' säkularem Status als Krieger und Mann finden sich in der kaiserzeitlichen Literatur auch Hinweise auf seine kultische Verehrung (Plin. nat. 5,125: Troas; 10,78: Leuke; Dion Chrys. 36,9,14: Olbia, A. als Heros und Gott; Paus. 3,19,11–13: Leuke; 3,20,8 und 24,5: Sparta; 6,23,3: Elis [12]; [15]); insbes. Philostrats fiktiver Dialog *Heroikos* entwirft eine Geschichte und Phänomenologie des A.kultes von Homer über seine Wiederbelebung durch Alexander den Großen (vgl. Plut. Alex. 8,2) bis zur zeitgenössischen Gegenwart, nach der A. zusammen mit  $\gamma$ Helena auf der unbewohnten Insel Leuke lebt und dort gleichermaßen als Gott und Toter verehrt wird (Philostr. *Hērōikós* 52–57 [4]).

### B.1.2. Bildende Kunst

Die etwa tausend seit dem Ende des 8. Jh. v. Chr. bezugten A.denkmäler aus der griech.-röm. Antike (inklusive der Zeugnisse etruskischer Kunst) lassen

sich in etwa zwanzig kanonische Bildthemen gliedern, die die wichtigsten Episoden aus der A.biographie zeigen [6]; [21]; [17]. Unter diesen Themen begegnen zuerst um 700 v. Chr. die Bergung von A.' meist übergroß dargestellter Leiche durch  $\gamma$ Aias [21. Nr. 864], die Verfolgung des Troilos sowie evtl. der Kampf mit  $\gamma$ Penthesileia [22, Text 162]. A.' Feiung in der Styx ist mit einer Ausnahme (ein hellenistischer Siegelring belegt, daß es das Motiv bereits vor Statius gab [21. Nr. 12]), und seine Erziehung bei Cheiron (anders als die Übergabe an diesen) ausschließlich in der röm. Kunst dargestellt; Hinterhalt und Tötung des Troilos, das Brettspiel mit Aias und die Seelenwägung vor dem Kampf mit Memnon sind allein in der griech. Kunst belegt.

In der frühen Vasenmalerei geht A.' Person fast ganz in der Darstellung und Handhabung seiner Waffen auf. Darüber hinaus besitzt er kaum spezifische Attribute und wird (abgesehen von Namensbeischriften) v. a. durch seine Rolle als Protagonist in den aus der Literatur bekannten Episoden ausgewiesen. Die am häufigsten dargestellten Themen und ihre Deutungsprobleme seien exemplarisch vorgestellt:

(1) Die Ikonographie des bes. in der archaischen Vasenmalerei beliebten Troilosabenteuers zeigt A. in voller Rüstung und Bewaffnung, wie er dem trojanischen Knaben hinter einem Brunnenhaus auflauert, ihn in schnellem Lauf verfolgt, vom Pferd reißt und tötet, wobei er ihn auf einigen Bildern sogar enthauptet, um den Trojanern seinen Kopf entgegenzuschleudern [21. Nr. 359a; 360; 363; 364]. Schwer zu klären ist die Frage, ob die der Szene gelegentlich beigegebenen Liebessymbole (Hahn bzw. Hase [21. Nr. 261; 264; 377]) als Tötungsmotiv eine unerwiderte Liebe zu Troilos andeuten [21. Text 73; 94] (vgl. Lyk. Alex. 308–313; Serv. Aen. 1,474–478). Fest steht, daß die Vasenmaler den Mord als Sakrileg darstellen, indem sie ihn im  $\gamma$ Apollon-Heiligtum geschehen lassen. Daß in der Mehrzahl der Darstellungen dieser Episode auch Troilos' Schwester Polyxena anwesend ist (bisweilen fehlt Troilos sogar ganz, vgl. [21. Text 92f.; Nr. 266; 268]), läßt an das Motiv von deren Opferung an A.' Grab sowie an die literarisch erst spät belegte Liebesbeziehung denken.

(2) Von bes. dramatischer Prägnanz sind die Darstellungen des Kampfes von A. und  $\gamma$ Penthesileia (s. dort B.2.2.), dessen Tragik in der Gleichzeitigkeit von gewaltsamer Tötung und dem die Liebe auslösenden Blickkontakt eingefangen wird.

(3) Unter allen *Ilias*-Szenen am häufigsten wird die Auslösung von  $\gamma$ Hektors Leichnam durch Priamos in der Bildkunst dargestellt (sog. Lösung). Für die Vasenmalerei v. a. des 6. Jh. wurde jener Moment kanonisch, in dem Priamos an den auf einer Kline liegenden A. herantritt und ihn um die Herausgabe seines toten

Sohnes bittet. Hektor ist häufig unter der Kline des A. liegend und mit blutenden Wunden abgebildet. In krassm Gegensatz dazu und zu Priamos' Klagegestus wird A. während eines Mahles gezeigt (z. B. [21. Nr. 656; 659; 658]; vgl. [11. 168–186]). Attische Sarkophage des 2. und 3. Jh. n. Chr. [32] kombinieren Priamos' Bittgang meist mit einem Hinweis auf die Schleifung des noch an A.' Wagen gebundenen Leichnams (z. B. der oft wiederholte Typus Adana [21. Nr. 690]).

(4) Obwohl das Motiv der Entdeckung des A. auf Skyros in der Bildkunst erst seit dem 1. Jh. n. Chr. bezeugt ist (zu zwei nur literarisch überlieferten Originalen aus spätklassischer bzw. frühhellenistischer Zeit [21. Nr. 105; 106]), übertrifft dieses Bildmotiv alle anderen A.darstellungen an Zahl. Aufschlußreich für seine Funktion ist seine Einbindung in seit der Kaiserzeit zunehmend beliebte A.zyklen. Die Gegenüberstellung von Skyrosepisode und A.' Streit mit Agamemnon auf zwei pompejanischen Wandgemälden aus der Casa dei Dioscuri [21. Nr. 54; 108; 429; vgl. Nr. 122; 432] unterstreicht die pointierte Deutung des Motivs im Rahmen der A.biographie: Während sich A. in der Skyrosszene entscheidet, die Waffen aufzunehmen und nach Troja zu ziehen, bildet der Streit mit Agamemnon den Anlaß zu seinem Rückzug aus dem Kampf [37]. Die Bedeutung der Skyrosepisode für die Konstruktion einer konsistenten Biographie zeigt sich auch auf attischen Sarkophagen aus dem 2. und 3. Jh. n. Chr., auf denen sie häufig mit der Erziehung bei Cheiron kombiniert wird – meist gedeutet als Demonstration einer zur *virtus* – nämlich der heroischen Entscheidung für den Tod im Krieg – führenden idealen Erziehung [36]; [30].

Neben Vasen, Mosaiken (vgl. auch den Freskenzyklus der pompejanischen Casa del Criptoportico mit insgesamt neun Darstellungen des A. vor Troja, von der Klage um Patroklos bis zur Lösung  $\gamma$ Hektors [21. Nr. 481; 489; 496; 546; 548; 552; 573; 614; 675]) und Sarkophagen begegnet A. in einigen wenigen rundplastischen Werken wie der A.-Cheiron-Gruppe [21. Abb. 50] und der A.-Penthesilea-Gruppe [21. Nr. 746] (vgl.  $\gamma$ Penthesilea B.1.2.; zur Deutung von Polyklets *Doryphoros* als A. [21. Nr. 908]; vgl. Plin. nat. 34,18) sowie auf den sog. Homerischen Bechern aus hellenistischer Zeit (z. B. [21. Nr. 474a; 480a; 494a; 668]). Aus der Kaiserzeit sind die sog. Tabulae Iliacae zu nennen: kleine Reliefs mit ausführlichen Bilderfolgen samt Textzusätzen [21. Nr. 543], deren Funktion als illustrierte Texte oder reine Bilderbücher umstritten ist, schließlich toreutische Werke wie die Silberkanne aus Berthouville (Mitte 1. Jh. n. Chr.) mit Darstellungen von A.' Trauer um Patroklos, der Schleifung und Lösung Hektors sowie A.' Tod [21. Nr. 484; 616; 688; 856] oder der augusteische Silberbecher aus

Hoby in Kopenhagen [21. Nr. 687], der die Lösung Hektors zeigt.

## B.2. Spätantike und Mittelalter

### B.2.1. Literatur

In der spätantiken und ma. Literatur wird A.' schicksalhafter Tod zunehmend in ein kausales Verhältnis zur mangelnden Kontrolle seiner Affekte gesetzt. Entscheidenden Einfluß auf diese Transformation der Figur haben – neben der stoischen Philosophie – die vermutlich im 1. Jh. n. Chr. auf Griech. verfaßten, doch nur in lat. Übersetzungen aus dem 4. Jh. erhaltenen fiktiven Trojaberichte des Dares Phrygius und des Dictys Cretensis [3]; [25], die sich als Augenzeugen des Trojanischen Kriegs ausgeben; ihre Texte treten im lat. Westen das gesamte MA hindurch an die Stelle der Homerlektüre. Ins Zentrum von A.' Schicksal vor Troja rückt hier seine Liebe zu Polyxena (vgl. bereits Hyg. fab. 110), die die pflichtgemäße Erfüllung seiner Rolle als Krieger in Frage stellt und ursächlich mit seinem Tod verknüpft wird. Unter dem Vorwand, Polyxena zur Frau zu erhalten, wird A. von den Trojanern unbewaffnet in den  $\gamma$ Apollon-Tempel gelockt und hinterrücks und  $\gamma$ Paris ermordet. Deutlicher als Dares weist Dictys die Verantwortung für A.' Tod seiner Unachtsamkeit zu (*Ephemeris belli Troiani* 4,11: »inconsulta temeritas«; vgl. 1,14: »vis inconsulta«). Damit liefert er späteren Autoren eine Vorlage, um A. im Sinne christl. Heilslehren zum Negativexempel für den Sieg der Leidenschaft über die Tugend zu machen [19. 156–158; 160; 204–206]. Unter den spätant. Adaptionen der Trojageschichte sind neben der *Ilias Latina* (1. Jh. n. Chr.) die griech. *Posthomerica* des Quintus Smyrnaeus (3./4. Jh. n. Chr.) zu nennen, die die erste überlieferte ausführliche Darstellung von A.' Liebe zu  $\gamma$ Penthesilea enthalten, in der Thersites ihn, wie schon in der *Aithiopsis*, als »rasend nach Frauen« (*gynaimanês*) schmäht (Q.Smyrn. 1,726; 1,735). Im Gegensatz zur *Ilias* kulminiert die A.erzählung – ähnlich wie bei Dion Chrysostomos und Philostrat (s. o. B.1.1.) – hier in  $\gamma$ Poseidons Versprechen gegenüber Thetis, A. eine Insel im Schwarzen Meer zuzuweisen, auf der er als Gott Ehren empfangen wird (Q.Smyrn. 3,770–780).

Fulgentius gibt um 500 n. Chr. im Zuge der allegorisierenden Mythenexegese als erster eine explizit moralisierende Deutung des A.mythos (Fulg. myth. 3,7,721–723): A., der in frühen griech. Naturallegoresen die Sonne vertrat (so bei Metrodoros von Lampsakos: 61,4 DK), figuriert zwar bei Fulgentius als »homo perfectus«, der Anteile von Erde bzw. Fleisch (Peleus), Wasser bzw. *humor* (Thetis) und Feuer bzw. *anima* ( $\gamma$ Zeus) besitzt. Der Umstand jedoch, daß die Ferse beim Eintauchen in die Styx unbenetzt und somit ver-

wundbar bleibt, entspricht hier dem Befund, daß sie durch Venen mit dem Sitz der Leidenschaften und der Lust verbunden sei, und zeigt an, daß die Tugend selbst noch des perfekten Menschen den Angriffen der Lust (*libidinis icibus*) ausgeliefert sei. A.' Aufenthalt auf Skyros und seine in den Tod führende Liebe zu Polyxena demonstrieren dies.

Auf der Basis von Dares Phrygius und Dictys Cretensis sowie vor dem Hintergrund der Lesart des Fulgentius situiert die im 12./13. Jh. florierende Tradition der Trojaromane A. im Spannungsfeld zwischen dem vorbildlichen höfischen Ritter und einem Exempel verderbenbringender Minne. Die trojafreundliche Perspektive vieler ma. Autoren führt zunächst zu einer Verschiebung des Kräfteverhältnisses von A. zu  $\gamma$ Hektor, der v. a. die Tugend der *triuwe* vertritt, während A. die Sache der Griechen um seiner Liebe willen zu verraten droht. A. wird zum unterlegenen Kämpfer, der Hektor allein durch Heimtücke überwindet und mit seinem späteren Tod eine gerechte Strafe büßt – dies stellt zuerst Benoîts de Sainte-Maure *Roman de Troie* (ca. 1165) so dar. Demselben kritischen Tenor folgt die wirkmächtige lat. Prosabearbeitung Benoîts durch den Sizilianer Guido delle Colonne aus dem späten 13. Jh. Dagegen streben sowohl Herborts von Fritzlar *Liet von Troye* (um 1195) als auch Konrads von Würzburg unvollendeter und von einem Anonymus fortgesetzter *Trojanerkrieg* (1281–1287; vgl. [23]) ein ausgewogenes Verhältnis der beiden Helden an und befreien A. vom Vorwurf des Verrats [20]. Beide Texte reflektieren A.' Liebe zu Polyxena (Herbort) bzw. Deidamia (Konrad) vor dem Hintergrund der höfischen Minne, deren Programm jedoch im A.stoff nicht aufgeht: Herbort zeigt A.' *minne* als eine von ihm selbst beklagte Krankheit und Verweiblichung, die mit seiner Ehre nicht vereinbar ist, jedoch ohne die Figur dadurch in moralischer Absicht zu diffamieren; bei Konrad scheidert die Verbindung von *minne* und Kampf an dem vom Schicksal bestimmten Tod vor Troja [7].

Die frz. didaktische Literatur des 14. Jh. greift die A.kritische Tendenz der ma. Trojaepen auf: so der anonyme *Ovide moralisé* (1316–1328; Prosafassung: 1466/67) und insbes. die *Epistre Othea* Christines de Pizan (1400), ein Fürstenspiegel, der  $\gamma$ Hektor zum Exempel der Klugheit macht, A.' Tod hingegen als konsequente Folge seiner Liebe ausweist (vgl. Kap. 93: »amour estrange«, d. h. hier: »weltliche Liebe«). Zu Beginn des 15. Jh. entstehen drei mittlengl. Bearbeitungen von Guidos *Historia* [2]; unter ihnen ist das vom späteren König Heinrich V. in Auftrag gegebene *Troy Book* des Mönchs John Lydgate hervorzuheben, dessen Wertung der Antagonisten Hektor und A. dem Schema Christines de Pizan folgt.

## B.2.2. Bildende Kunst

Anders als in der Literatur ist der Einfluß der Trojaberichte von Dares Phrygius und Dictys Cretensis in der spätant. Kunst noch nicht zu spüren (einzige Ausnahme: ein Sarkophag in Madrid aus dem 3. Jh. n. Chr. mit einer singulären Darstellung der Hochzeit von A. und Polyxena: [21. Nr. 858]). Vielmehr wird in den zyklischen Darstellungen der Spätantike das Interesse an A.' idealer Erziehung sowie an der daraus resultierenden Rolle des hervorragenden Kämpfers bestimmend [30]; [36]. Von den insgesamt zwölf Bildern aus dem Leben des A. auf dem um 300 n. Chr. entstandenen Kultwagen mit bronzener Reliefverkleidung (sog. Tensa Capitolina; Rom, Konservatorenpalast) entfallen je sechs auf Kindheit bzw. Jugend und auf den Kampf vor Troja, was die Analogie von Erziehung und späterer Aristie nahelegt. Anders als in den späteren A.zyklen reichen diese Darstellungen jedoch bis zu A.' Tod und zur Bergung seiner Leiche. Auf der sog. Kapitulinischen Brunnenmündung (Marmornes Puteal, Mitte 4. Jh. n. Chr., Rom, Kapitulinische Museen) hingegen, deren insgesamt acht Reliefdarstellungen ein deutliches Übergewicht der Kindheit (inklusive Geburt und erstem Bad sowie Feiung [21. Nr. 2; 10]) und Jugend (Skyros [21. Nr. 166]) aufweisen und nur in den beiden letzten Szenen Ereignisse aus Troja aufnehmen (Zweikampf mit  $\gamma$ Hektor und Schleifung [21. Nr. 580; 640]), ist der Tod des A. eliminiert.

Ein weiterer Zyklus findet sich auf dem berühmten Silberteller aus Kaiseraugst (4. Jh. n. Chr., Augst, Römermuseum), dessen zehn auf dem Rand verlaufende Reliefs Szenen von A.' Geburt bis zum Aufenthalt auf Skyros zeigen, die im Mittelmedaillon mit der Entdeckung durch  $\gamma$ Odysseus ihren Abschluß finden, während A.' Karriere vor Troja ganz fehlt. Neu sind die als Moira ( $\gamma$ Moiren) gedeutete und möglicherweise durch Catull inspirierte Figur am Wochenbett der Thetis [21. Nr. 4], die bes. breite Darstellung der Feiung [21. Nr. 11], die singulär belegte Szene von A.' Schreibunterricht [21. Nr. 80] sowie die ebenfalls sonst nicht bezeugte Verweigerung des Musikunterrichts bei Cheiron durch Achill, der seine Lyra zu Boden wirft [21. Nr. 68].

Eine Elfenbeinpyxis aus Xanten aus dem 4. Jh. [30] oder 5. Jh. [21. Nr. 173] n. Chr. zeigt die A. nacheilende Deidameia mit dem Sohn Neoptolemos in den ausgestreckten Händen und demonstriert so A.' Konflikt zwischen Familie und heroischem Auftrag. Ein Mosaikboden in Nea Paphos auf Zypern (4./5. Jh. n. Chr.) stattet die Geburtsszene nicht nur wie der Teller von Kaiseraugst mit Moiren, sondern auch mit einer personifizierten Ambrosia aus [21. Nr. 3]; [30] – gewissermaßen als Versuch, den prophezeiten Tod und die erhoffte Unsterblichkeit gegeneinander aus-

zuspielen. Auf nordafrikanischen Sigillatatablets des beginnenden 5. Jh. findet sich schließlich ein Bildprogramm, das auf dem umlaufenden Fries die A.vita mit der Hochzeit von Peleus und Thetis beginnen läßt und im Mittelbild Priamos' Bittgang zu A. als den Höhepunkt seiner Karriere darstellt [21.Nr. 716]. Zwei weitere Beispiele spätantiker Toreutik – ein Bronzeteiler aus Kairo (5.-7. Jh.) sowie eine Kanne aus Jerusalem – lassen A.' Leben ebenfalls in der Lösung Hektors kulminieren [21. Nr. 686; 685]. Als letzter, bereits eine neue Tradition einleitender Zyklus ist die *Ilias Ambrosiana* in Mailand zu nennen, eine mit Miniaturen versehene Homerhandschrift aus dem 5./6. Jh.

Der biographische Zugang zur A.figur in der spätantiken Kunst ist in der Forschung gelegentlich mit Viten sogenannter 'göttlicher Männer' (*theioi ándres*) in Verbindung gebracht worden [36]; so wurde der Silberteller von Kaiseraugst in den Kontext der heidnischen Reaktion um Julian Apostata eingeordnet und als bewußtes Gegenstück zum Leben Christi gedeutet (abgelehnt von [16]; [30]). Während sich A.' Vorbildfunktion für röm. Feldherren und Kaiser durchaus belegen läßt, weist die Ikonographie kaum eine Auseinandersetzung mit christl. Themen auf (zum Vergleich mit biblischen Geburtsszenen [38. 57 f.]). Festzuhalten ist, daß am Ende der paganen Antike der tragische A. Homers in der Kunst weitgehend durch den vorbildlichen Krieger ersetzt worden ist.

In der ma. Bildkunst begegnet A. v. a. in illustrierten Handschriften der Trojaromane [34. Abb. 70]; [5. Pl. 1b]; [Lienert in 1. Abb. 220]; [Brunner in 1. Abb. 227] sowie in den Darstellungen des Trojanischen Kriegs in der burgundischen Tapissierkunst [Franke in 1.239-241]; [34. Abb. 18]. Beide Genres gleichen die ant. Protagonisten der Ikonographie ma. Ritter an und verzichten auf historisches Kolorit. Insgesamt spielt A. dabei gegenüber  $\eta$ Hektor eine untergeordnete Rolle. Die Mediävalisierung und Christianisierung der Figur kann eine Illustration zu Christines de Pizan *Epistre Othea* von 1461 dokumentieren: A. betritt eine christl. Kirche und erblickt unter der Statue des  $\eta$ Apollon am Grab Hektors die zusammen mit anderen Frauen in christl. Habit trauernde Polyxena – der Beginn seiner tödlichen Liebe [34. Abb. 79].

### B.3. Neuzeit

#### B.3.1. Literatur

Zwar begegnet A. in der Literatur der Renaissance nicht als Protagonist eines epochemachenden Werkes, doch figuriert er weiterhin als Paradigma eines nun zunehmend philosophisch geprägten Liebesdiskurses. Im Kontext der frühnl. Auffassung von Amor ( $\eta$ Eros) als einer göttlich-universalen Kraft verschiebt sich die Perspektivierung auch der sinnlichen Liebe, deren

Macht über den Menschen diesem nicht mehr notwendig angelastet wird. So siedelt Dante A., »der noch zuletzt mit Liebe kämpfen mußte« (»che con amore al fine combatté«, Inf. 5,66), in *La Divina Commedia* (1314) zwar als »Fleischessünder« im zweiten Kreis des Inferno zusammen mit Semiramis, Kleopatra,  $\eta$ Helena,  $\eta$ Paris und Tristan an, doch steht die Kontextualisierung der Szene – die vom Erzähler empfundene »pietà« sowie die folgende Geschichte der Francesca – einer eindimensional moralischen Verurteilung der Liebe als Sünde entgegen. In diesem Sinne demonstriert auch F. Petrarca wenig später an A. – der für ihn außerdem Inbegriff des Ruhms durch Dichtung ist (*Canzoniere* 187,1 f.; *Triumphus fame* 2,9) – die Übermacht der Liebe, deren Gesetz noch der stärkste Kämpfer unterliegen muß (*Triumphus cupidinis* 1,125 f.). Ebenfalls jenseits aller christl. oder stoischen Affektkritik zitiert G. Boccaccio im A.kapitel (52) der *Genealogie deorum gentilium* ohne explizite Wertung Fulgentius' Deutung der Ferse als Sitz der *libido*. A.' Erziehung bei Cheiron, zumal die musikalische, avanciert im frühen 16. Jh. zu einem beliebten Exempel höfischer Bildung (so in B. Castigliones *Il Libro del Cortegiano* 1,47), während die durch den  $\eta$ Kentauren verbürgte Verbindung von Tier (Körperkraft) und Mensch (Verstand) in N. Machiavellis politischer Theorie A. gar als Ideal des politischen Führers ausweist (*Il Principe* 18). In der Literaturtheorie des 16. Jh., die sich nun erstmals wieder auf die homerische *Ilias* selbst bezieht und die miteinander konkurrierenden Dichter Tasso und Ariost an Homer mißt, wird der Charakter des homerischen A., dem von den Verfechtern der Modernen v. a. seine Neigung zu Gewalt und Leidenschaft vorgehalten wird, zum Streitpunkt [9].

Zur Hauptfigur einer nzl. Tragödie wird A. zum ersten Mal in A. Loschis 1390 in lat. Versen verfaßtem *Achilles*: Im Mittelpunkt steht, der Dares-/Dictystradition folgend, sein durch Hecubas Rache initiiertes Tod, der hier als Folge der alles besiegenden Liebe sowie als Paradigma eines instabilen Schicksals gedeutet und von den Griechen beklagt wird. Nach einem letzten Versuch, sich dem Thema Troja im Genre des Epos zu nähern (Th. Heywood, *Troia Britannica*, 1609), steht die literarische Auseinandersetzung mit A. vom 16. bis zum 18. Jh. v. a. im Zeichen des Dramas. Angefangen mit H. Sachs' auf der Nürnberger Meistersingerbühne aufgeführtem weltlichem Mysterienspiel *Die zerstörung der statt Troya von den Griechen* (1554) über Tragödien von P. C. Hooft (*Achilles en Polyxena*, ca. 1600; gedruckt 1614), I. de Benserade (*La mort d'Achille et la dispute de ses armes*, 1636), Th. Corneille (*La mort d'Achille*, 1673/1674) bis zu B. Huydecopers *Achilles* (1719) thematisieren die Dramatiker A.' Tod immer wieder im Kontext seiner Liebe zu Poly-

xena und somit im Spannungsfeld von Schicksal und unkontrollierter Leidenschaft. Corneille erweitert den dramatischen Konflikt in der Folge von J. Racines *Andromaque* durch eine ›Liebeskette‹, in der Briseis A. liebt, dieser Polyxena, welche aber eine Verbindung mit A.' Sohn Pyrrhus anstrebt.

Jenseits des Mainstreams des tragischen A. v. a. der frz. Dramatik ist W. Shakespeares Drama *Troilus and Cressida* anzusiedeln (1601–1603), das die kritische Sicht aller späteren Antikriegsstücke auf die Figur vorbereitet. A. wird in einer Welt, in der laut Thersites „nur Krieg und Geilheit herrschen“ (5,2), als hochmütiger und selbstverliebter, hetero- wie homosexueller Lüstling gezeigt, dessen bestialische Ermordung und Schändung ʔHektors am Ende des Stücks die gescheiterte Liebe von Troilus und Cressida zu kommentieren scheinen. Eine ebenfalls originäre Neudeutung liegt mit P. Calderóns 1661 am span. Hof aufgeführtem mythol. Festspiel *El monstruo de los jardines* vor (Titel der dt. Übersetzung von O. Graf von Malsburg: *Der Gartenunhold*), das in der Folge von Tirso de Molinas *El Aquiles* von 1612 die Episode auf Skyros zur Grundlage hat. Calderón zeigt A. als zunächst in einer Höhle lebendes und in Felle gekleidetes „humano monstruo“, dessen Hinaustreten in die Welt – die der Liebe und des Krieges – die Gefahr der Erfüllung des prophezeiten Todes mit sich bringt. In einer v. a. durch Ulises (ʔOdysseus) ermöglichten Selbstfindung (und ohne den Rollenwechsel vom verkleideten Mädchen zum Mann) gelingt es ihm, seine Liebe zu Deidamia und den Auftrag zum Krieg miteinander zu vereinen. Das triumphale Ende mit dem Verweis auf A.' Siege vor Troja ermöglicht zwar eine allegorisch-heilsgeschichtliche Deutung des Stückes, doch bildet der vorherbestimmte Tod vor Troja einen Kontrapunkt zu dieser Lesart.

### B.3.2. Bildende Kunst

Die A.darstellungen der Renaissancekunst präferieren, z.T. noch in Unkenntnis der homerischen *Ilias*, Episoden aus Kindheit und Jugend, v. a. die Entdeckung auf Skyros [29]. Durch die ma. Trojaromane dürfte die Darstellung von Thetis' Überführung des A. nach Skyros auf einem 1518 geschaffenen Holzschnitt nach einer Zeichnung H. Burgkmairs inspiriert sein, auf dem Delphine den in eine Fischhaut (so bei Konrad von Würzburg, s. o. B.3.1.) eingenähten A. durchs Meer tragen (Budapest, Museum für Bildende Künste, Graphische Sammlung). In pädagogisch-politischer Absicht wird das Thema seit dem 16. Jh. in den Bildprogrammen der Schlösser und Paläste genutzt: Ein Fresko mit der *Erziehung bei Cheiron* als Vorbild für die musische wie körperliche Ausbildung junger Fürsten findet sich in der Galerie Fran-

çois I des Château de Fontainebleau (Rosso Fiorentino, 1535–1540) wie auch in der Stanza di Achille im röm. Palazzo di Capodiferro (G. Mazzoni, um 1552; hier kombiniert mit einer *Entdeckung auf Skyros* von Daniele da Volterra). Demgegenüber legt Giulio Romano 1538/39 in der Sala di Troia des Palazzo Ducale in Mantua den Akzent dezidiert auf A.' kriegerische Seite: Neben einer Darstellung des Vulkan (ʔHephaistos), der die Waffen für A. schmiedet, zeigt er auf dem Fresko *Teti e Achille* eine wildentschlossene Thetis, die einem ernsthaft blickenden A. den schweren Eisen Schild anlegt.

Das 17. Jh. wird von P.P. Rubens' berühmtem A.zyklus dominiert, dessen acht für eine Serie von Wandteppichen angefertigte Entwürfe aus der Zeit um 1630 stammen (Rotterdam, Boymans-Museum; bis auf *Rückkehr der Briseis*: Detroit, Institute of Arts). Der Zyklus zeigt A.' Feiung in der Styx, seine Erziehung bei Cheiron, die Entdeckung auf Skyros (vgl. Abb. 1), den Zorn, Thetis bei ʔHephaistos, die Rückgabe der Briseis, A.' Sieg über ʔHektor sowie Tod und zeichnet A. eher knabenhaft-menschlich als heroisch – insbes. in der Begegnung mit der Göttin ʔAthena in der Streitszene. Dies ändert sich in P. Testas A.zyklus, der die erste bezeugte nzl. Darstellung der Schleifung Hektors enthält (1648/50, Hamburg, Kunsthalle [40. Kat. 1,26]): A. wird nun in einem überheblich-triumphierenden Gestus gezeigt, wie er von seinem Wagen auf den toten Hektor herabschaut. Bis zur Mitte des 18. Jh. bleiben jedoch die beiden Bildthemen ›Erziehung bei Cheiron‹ (z. B. J.–B. de Champagne, vier Gemälde 1666–1671, Paris, Louvre, und Maisons-Laffitte, Museum; G.M. Crespi, 1695, Wien, Kunsthistorisches Museum; S. Ricci, 1720er Jahre, Padua, Museo Civico; D. Creti, 1720er Jahre, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte; P.G. Batoni, 1746, Florenz, Uffizien) und ›Entdeckung auf Skyros‹ beliebt, die v. a. A.' knabenhaft-androgyne (bei Cheiron) bzw. barock-weibliche (auf Skyros) Züge unterstreichen. Unter den zahlreichen Bearbeitungen des Skyrosthemas (z. B. A. van Dyck, 1618, Madrid, Prado; C. Cignani, 1685, Kassel, Gemäldegalerie; G. de Laresse, vor 1690, Den Hague, Mauritshuis sowie Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum; P.G. Batoni, 1745, Florenz, Uffizien) seien zwei Gemälde N. Poussins hervorgehoben (1650, Boston, Museum of Fine Arts; 1656, Richmond, Virginia Museum): A. ist auf dem früheren Gemälde abseits der übrigen Personen in den Anblick seines Schwertes versunken, während er sich auf dem späteren in der neuen Rüstung selbstverliebt in einem Handspiegel betrachtet, wodurch eine gezielte Überblendung von männlicher und weiblicher Rolle vorgenommen wird.

Die erste bekannte Serie reiner *Ilias*-Darstellungen fertigt A. Coypl an, der A.' Zorn (bereits als Fronti-





Abb. 1: Peter Paul Rubens, Achill unter den Töchtern des Lykomedes, aus dem Zyklus *Die Geschichte Achills*, Ölskizze für einen Wandteppich, um 1630. Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen. Achilleus verrät sich, als er, der bisher als Mädchen verkleidet auf Skyros lebte, zu der von Odysseus mitgebrachten Rüstung greift.

spiz der *Ilias*-Übersetzung von A. Dacier, 1711), Hektors Abschied sowie A.' Rache für eine 1721–1725 realisierte Teppichfolge malt (Tours, Musée des Beaux-Arts). Das sich hier ankündigende Interesse an der Charakterzeichnung und an den großen Emotionen der homerischen Helden zeigt sich insbes. in drei Wandfresken von G.B. Tiepolo (1757, Vicenza, Villa Valmarana): Originell ist v.a. der trauernde A. des dritten Freskos; die in Trompe-l'œil-Manier den Bildrahmen durchstoßende Sitzposition unterstreicht seine Einsamkeit. Die Flut von *Ilias*-Themen in der Kunst der folgenden Jahrzehnte wird gewiß durch das 1757 publizierte Handbuch des Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée* [...], beeinflusst, das u. a. den Akademien Anlaß gab, die jährlichen Preisaufgaben mit Homerthemen auszuschreiben.

Doch neben dem akademischen Neoklassizismus findet die künstlerische Auseinandersetzung mit Homer nun auch im Zeichen des Sturm-und-Drang sowie einer an E. Burke orientierten Erhabenheitsästhetik statt. Diese Strömung zeigt sich bes. deutlich in den sechs zwischen 1760 und 1775 zu *Ilias*-Themen gefertigten Gemälden des Engländers G. Hamilton, von denen sich vier A. widmen. Trauer und Zorn stehen im Zentrum dieser Auffassung des A., der in der Nachfolge Testas durch häufige Unteransicht zu bedrohlicher Erhabenheit monumentalisiert wird, was in Hamiltons Umsetzung der Schleifung Hektors bes. augenfällig ist (Stich von Domenico Cunego, 1766, Wien, Albertina [39. Abb. 25]; zu A.' Trauer um Patroklos [40. Kat. 2,3]). Unter den Künstlern, die Hamilton in Rom begegnen und seine Deutung des

A. aufgreifen und weiterentwickeln, sind v.a. der Schweizer J. H. Füssli (u.a. *Thetis beklagt den Leichnam des Achill*, Zeichnung, 1780, Art Institute of Chicago; *Achill greift nach dem Schatten des Patroklos*, Gemälde, 1803, Zürich, Kunsthau) und der Schwede J. T. Sergel zu nennen (*Zorn und Abschied von Briseis* [39. Abb. 2; 3]; *Achill mit tröstender Jungfrau*, Federzeichnung um 1774; *Achilles am Gestade*, Terrakotta um 1774/75, alle Stockholm, Nationalmuseum [40. Kat. 2,12; 13]), die vorrangig den trauernden oder toten Helden und nicht den im Kampf triumphierenden als Bildmotiv wählen (Ausnahme: P.O. Runge, *Achills Kampf mit dem Fluß*, 1801, Hamburg, Kunsthalle).

Parallel zur Sturm-und-Drang-Phase der Homerikonographie begegnet A. in der neoklassizistischen Historienmalerei der Franzosen J.-M. Vien (*Zorn und Abschied von Briseis*, Wandteppich, vor 1781, Angers [40. Abb. 9 und Anm. 62]), J.-L. David (*Les Funérailles de Patrocle*, Gemälde, 1778, Dublin [40. Kat. 2,14]) und J.-A.-D. Ingres (*Die Boten des Agamemnon vor Achill*, 1801 [40. Abb. 19]). Von der deklamatorischen Deutung der Figur in diesen Arbeiten ist der strenge, durch archäologische Umrißzeichnung ant. Denkmäler inspirierte Klassizismus v.a. dt., engl. und skandinavischer Künstler abzugrenzen: J. H. Tischbein (z. B. *Kopf des Achilles* [40. Kat. 4,9]), A. Kauffmann, Th. Banks, J. G. Schadow, B. Thorwaldsen, A. J. Carstens und mit besonderer Breitenwirkung J. Flaxman (Illustrationen zur *Ilias*, 1793) prägen, parallel zur Homerbegeisterung in der Literatur der Jahrhundertwende (s. u. B.4.1.), ein neues A.bild. Heroische und pathetische Gesten (wie noch in A. Canovas Relief von 1790

[39. Abb. 8]) werden zunehmend auf den sentimental und nach innen gekehrten Gefühlsausdruck reduziert, wofür bes. häufig die Bildthemen ›A.' Zorn und Abschied von Briseis‹ (jetzt häufig kombiniert, z. B. auf Thorwaldsens Relief von 1805 [39. Abb. 10]) sowie ›Priamos vor A.‹ (erst seit Caylus' Themenatlas von 1757 überhaupt in der modernen Kunst bezeugt) gewählt werden. Carstens zeigt die Begegnung von A. und Priamos nun als eine »in sich völlig geschlossene Gruppe von Leidensgefährten« [40. Kat. 3,21] und verzichtet auf jede Andeutung eines Konfliktes [40. Kat 3,22–27 und Abb. 27–33]. Schadows Tonstatuette eines melancholisch in die Ferne schauenden Achilles von 1786/87 (Berlin, Alte Nationalgalerie) und Thorwaldsens die ant. Stützgruppe aufgreifender Bozzetto *Achill und Penthesilea* (um 1801, Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum) stellen die wenigen rundplastischen A.bearbeitungen des Klassizismus dar (s.o. zu Sergel).

### B.3.3. Musik

Wenn auch keine der zahlreichen Opern des 17. und 18. Jh. zum A.stoff Einzug in moderne Spielpläne gehalten hat, so markiert die Figur gleichwohl gewisse für die Frühgeschichte der Oper bedeutende Schnittstellen. Deutlicher als die Bildende Kunst der Zeit widmet sich das Musiktheater fast ausschließlich der Episode von A.' Entdeckung auf Skyros. Die einzige nennenswerte Ausnahme ist die von J.-B. Lully begonnene und von P. Colasse vollendete Oper *Achille et Polyxène* (Paris 1687) nach einem Libretto von J.-G. de Campistron, das wiederum I. de Benserades *La mort d'Achille* folgt. A.' musikalische Rolle ist hier durch eine bewegende Arie charakterisiert, die seinem Abschied von dem in den Kampf mit  $\gamma$ Hektor aufgebrochenen Patroklos gilt. Die Skyrosbearbeitungen setzen mit der lange verschollenen und erst 1984 wieder aufgefundenen Oper *La finta pazza* von F. Saccati (Venedig 1641) ein, die als erste ital. Oper 1645 nach Paris exportiert wird. In G. Strozzi's Libretto steht weniger A.' Entdeckung durch die List des Ulisse ( $\gamma$ Odysseus) im Vordergrund als vielmehr das beliebte Bühnenmotiv des Liebeswahnsinns, den hier Deidamia fingiert, um A.' Aufbruch nach Troja zu verhindern. A.' unbesümmerte Reflexion seiner ›Doppelgeschlechtlichkeit‹ im Moment der Entdeckung ist charakteristisch für die Behandlung des Themas im 17. Jh. [13.575]. Die Feminisierung des A., dessen Androgynität bei Saccati durch die Besetzung mit einem Kastraten noch unterstützt und der später häufig von Sopranistinnen verkörpert wird, führt in G. Legrenzi's *L'Achille in Sciro* (Ferrara 1663; Libretto wird I. Bentivoglio zugeschrieben) dazu, daß nicht nur Deidamia, sondern auch ihr Vater Lycomedes sich von A.' Schönheit angezogen

fühlen. Mit unterschiedlichen Variationen (zusätzliche Liebschaften, Doppelhochzeit) wird das Thema u. a. von Komponisten wie D. Scarlatti (*Tetide in Sciro*, Rom 1712; Libretto: C. S. Capece) und A. Campra (*Achille et Déidamie*, Paris 1735; Libretto: A. Danchet) bearbeitet, von denen letzterer die A.figur ebenfalls in seinem Kantatenwerk aufgreift (*Achille oisif*, 1714; *La cholère d'Achille*, 1728).

Die wirkmächtigste Auseinandersetzung mit der Figur auf dem Musiktheater wird jedoch durch P. Metastasio's Drama per musica *Achille in Sciro* initiiert, das 1736 in der Vertonung von A. Caldara anlässlich der Hochzeit Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen in Wien uraufgeführt wird. Metastasio's Libretto, das A. im Zuge der zeitgenössischen Reformbemühungen als männlichen Heros zu rekonstituieren sucht [13], wurde bis 1785 von mindestens zwanzig weiteren Komponisten vertont, darunter N. Jommelli (Wien 1749), J. A. Hasse (Neapel 1759) und J. F. Agricola (Potsdam 1765). Wie in fast allen Opern zu dieser Episode wird auch in diesem Libretto der Konflikt zwischen Krieg und Liebe durch ein Hochzeitsfinale gelöst, das Deidamia vor A.' Aufbruch nach Troja versöhnt und A. in Übereinkunft mit den Pflichten gegenüber Vaterland und Familie zeigt, ohne daß der prophezeite Tod die Festesfreude trübt. In derselben Weise endet auch G. F. Händels letzte und wenig erfolgreiche Oper *Deidamia* (London 1741; Libretto: P. A. Rolli).

## B.4. Moderne

### B.4.1. Literatur, Kunsttheorie und Philosophie

Gegen Ende des 18. Jh. findet die Auseinandersetzung mit A., insbes. in Deutschland, im Kontext einer programmatischen Homerlektüre statt. Homer, und mit ihm A., werden nun in den ästhetischen und anthropologischen Überlegungen J. G. Herders, F. Schillers und F. Schlegels zur Chiffre für Einheit bzw. Einfachheit, Natur und Humanität – Insignien der Antike gegenüber einer synthetischen, sentimentalischen Moderne. Wird A. in B. Hederich's *Gründliche[m] mythologische[n] Lexikon* (3. überarb. Auflage 1770) noch Grausamkeit gegen  $\gamma$ Hektor und Habsucht bei der Herausgabe seiner Leiche angelastet, so preist Herder 1795 Homers »moralische Zartheit« und entwirft ein komplett idealisiertes Bild von A.: »Achilles [...] besitzt den Kern dessen, was die Griechen Tugend nannten, Großherzigkeit (*megalopsychia*) und edlen Stolz, hohes Selbstgefühl und die äußerste Wahrheitsliebe. [...] Der wärmste Freund seines Freundes, an Stärke, Tapferkeit, Schönheit und Ruhmliebe über alle Griechen erhaben« (*Briefe zur Beförderung der Humanität*, 34. Stück). A.' Disposition zu ungezügelter Leidenschaft wird nun nicht mehr kausal mit seinem Un-

tergang verknüpft, sondern seine Emotionen, zumal seine Tränen, sind Ausweis seiner Menschlichkeit und bürgen, so Schlegel, für Homers »Ansicht der ganzen menschlichen Natur« [43. 168].

Vor diesem Hintergrund entstehen die dichterischen Bearbeitungen der Figur durch Goethe, Schiller und Hölderlin, die A. als Subjekt oder als Objekt der Klage um Tod und Verlust zeigen und so nicht zuletzt die Antike als verlorene ausweisen. Goethe plant 1798/99 eine *Achilleis* in acht Gesängen, die die Ereignisse zwischen *Ilias* und *Odyssee*, insbes. A.' Tod, behandeln soll, jedoch unvollendet bleibt. Im Mittelpunkt des Fragments steht ein Gespräch zwischen Athena und A. am Rande seines bereits ausgehobenen Grabes; sein Gegenstand ist A.' künftiger Ruhm, der sich in dem fernhin sichtbaren Grabmal manifestiert. Dabei wird A.' Todesmut, seine, so Athena, »treffende Wahl des kurzen rühmlichen Lebens« (v. 516), nicht zuletzt angesichts der darin verewigten Jugend, zur einzigen Gewähr für Ruhm und Glück (vv. 609–611). Wenige Jahre später preist Goethe im Bild des früh gestorbenen A., »der uns als ewig strebender Jüngling gegenwärtig bleibt«, J.J. Winckelmann (*Winckelmann*, 1805). In einem verwandten Gestus hebt Schillers 1799 verfaßte Elegie *Nanie* mit den Worten »Auch das Schöne muß sterben« an, um am Beispiel dreier myth. Trauerfälle – Eurydike, Adonis und A. – die poetische Klage als Kompensation des Verlustes auszuweisen. Komplementär dazu wird A. in Hölderlins 1799 entstandenem Gedicht *Achill* zum Protagonisten der elegischen Klage um den Verlust der Geliebten (Briseis), die sich – anders als das um Susette Gontard trauernde Dichter-Ich – an eine göttliche Adressatin (Thetis) richten kann. Die Ode *Mnemosyne* von 1803 zitiert den A.mythos emphatisch in der Zeile »Am Feigenbaum ist mein Achilles mir gestorben« und positioniert diese Anspielung im Spannungsfeld von Erinnerung und (fehlender) Trauer. Intensive Auseinandersetzung mit A. zeigen auch Hölderlins Journalaufsätze im Kontext eines Plans zu *Briefen über Homer* (1799), in denen er den »genialischen, allgewaltigen, melancholischzärtlichen« A. als »enfant gâté der Natur« und als Inbegriff des idealischen Charakters preist, der nicht durch alltägliches Erscheinen »profaniert« werden darf [42. 64f.]. Dreißig Jahre später wird G.W.F. Hegel in seiner *Ästhetik* mit Blick auf den homerischen A. das Paradigma des »großen, freien, menschlich schönen Charakters« entwickeln, dessen »totale Individualität« geeignet ist, den Nationalcharakter in sich zusammenzufassen (*Ästhetik*, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap., C.I.2.b).

Die klassisch-romantische Überhöhung und Verklärung von A.' Menschlichkeit und der in seinem Tod aufgehobenen Schönheit wird aufs radikalste in H. von Kleists Tragödie *Penthesilea* von 1808 destruiert

(?Penthesilea, s. dort B.4.1.). Während im Polyxena-motiv der spätantiken und ma. Tradition Liebe und Kampf miteinander konkurrierten, werden sie nun deckungsgleich, wobei es Penthesilea ist, die dieses Gesetz als das der Amazonen-Staats vorgibt. Anders als in den bisherigen A.tragödien wird A. hier zum Spielball und Opfer eines fremden Liebesbegehrens, das sein eigenes aus der Tradition bekanntes spiegelt und überbietet. In der Tragödie *Polyxena* des österr. Dramatikers H.J. von Collin (1803/04) ist A. ebenfalls der Fluchtpunkt eines Gewalt szenarios: Das von ihm geforderte Opfer der Polyxena treibt Neoptolemos, der die Trojanerin liebt und das Opfer ausführen muß, in den Wahnsinn, wodurch die abschließende Apotheose des A. zu einem grotesk-düsteren Szenario gerät. Die gezielte Auseinandersetzung mit A. als dem Repräsentanten überbordender Gewalt wird erst wieder das 20. Jh. prägen. Im Zuge der Romantik bleibt zunächst die Beschäftigung mit seinem Tod bzw. seinem Schicksal im Jenseits prominent – so etwa in Gedichten von L. Uhland (*Achill*, 1812), F. Schlegel (*Achilles*, 1829), H. Heine (*Epilog* 1853/54) und später von K.F. Meyer (*Der tote Achill*, 14 Fassungen, 1864–1882). F. Nietzsche hingegen hebt die Klage des »kurzlebigen« A. der *Odyssee*, dessen Wille in der Umkehr der silenischen Weisheit nach Dasein verlange, als charakteristisch für den homerischen Menschen hervor und eliminiert so den tragischen Aspekt der Figur (*Die Geburt der Tragödie*, § 3 und 5; vgl. *Menschliches Allzumenschliches* Nr. 211).

Seit der Mitte des 19. Jh. läßt sich ein besonderes Interesse an A.' Begegnung mit Helena beobachten, des schönsten Mannes mit der schönsten Frau – ein Motiv, das seit den kyklischen Epen und v.a. durch Philostrat tradiert ist, jedoch zuvor nicht zum Thema einer eigenen literarischen Bearbeitung geworden ist. Prominent wird es vermutlich durch den Helenaakt aus J.W. von Goethes *Faust II* (1827): Hier beruft Faust sich bei seiner Suche nach Helena auf A. (vv. 7435–7437), dem Helena, so ihre Worte, »als Idol [...] dem Idol« verbunden war (v. 8879). An Goethe selbst, möglicherweise aber auch an die Vorgabe dieses Motivs in Ch. Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592), mögen die episch-heroischen Idyllen viktorianischer Lyriker wie W.S. Landor (*Achilles and Helena*, Prosafassung in: *Imaginary Conversations of Greeks and Romans*, 1853; Versfassung 1858), E.B. Lytton (*Bridals in the Spirit Land*, in: *The Lost Tales of Miletus*, 1866), J.A. Symonds (*Leuké*, 1880), E. Gosse (*The Island of the Blest*, 1885) oder R. Bridges (*The Isle of Achilles*, 1899) anknüpfen. Die Begegnung von Helena und A. findet in diesen Texten häufig in einer entrückten und traumähnlichen Naturszene (auf dem Berg Ida oder auf der Insel Leuke) statt, in der die Leiden oder Sünden der Figuren in reine Schönheit und

Ruhm transformiert sind. A.' spiritualisiertes Dasein auf der weißen Insel zusammen mit Helena wird auch im 20. Jh. noch gelegentlich aufgegriffen, und zwar v. a. im Medium der Lyrik (H. Read, *The White Isle of Leuce*, 1926; G. Benn, *V. Jahrhundert*, Teil 3, 1943/44) oder des lyrischen Dramas (I. Kurz, *Leuke. Ein Geisterspiel*, 1925; H. Doolittle [H.D.], *Helen in Egypt*, Part 2: *Leuké*, 1966), wobei die Insel gegenüber den viktorianischen Naturidyllen nun stärker Züge eines Schattenreiches trägt. Dabei wird Leuke auch zu einem Reflexionsort für den zurückliegenden Trojanischen Krieg, was in besonderer Deutlichkeit in den an A. adressierten Monologen der Helena bei H. Doolittle, aber auch in R. Duncans Gedicht *Achilles' Song* von 1969 geschieht.

Ein weiteres Motiv, das die Moderne zunehmend fasziniert, ist der als Mädchen verkleidete A. auf Skyros. Th. de Banville läßt A. in seiner 1876 in Paris aufgeführten Komödie *Deidamia* von Thetis unter dem von Ovid entlehnten Namen Iphis (Ov. met. 9, 666–797) in Skyros einführen und spielt so auf das Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe an; doch besteht der komische Einfall v. a. darin, daß die Töchter des Lykomedes in der Entdeckungsszene A.' männliches Verhalten imitieren, indem sie allesamt zu den Waffen greifen, so daß 7Odysseus den richtigen A. nicht erkennen kann. Auch R. Bridges experimentiert mit dem Geschlechterwechsel, indem er in seinem Drama *Achilles in Scyros* (1887) eine Deidamia auftreten läßt, die den unter dem Namen Pyrrha eingeführten A. als Frau liebt, ohne seine wahre Identität zu kennen, weshalb ihr die Errichtung eines Amazonenstaates unter Verzicht auf Männer erstrebenswert erscheint. Etwa zwanzig Jahre später greift H. von Hofmannsthal die Skyrosepisode in einem Ballettszenario (*Achilles auf Skyros*, 1914–1918) auf, das von E. Wellesz vertont und zusammen mit seiner *Alkestis* 1926 uraufgeführt wird. Die Interferenz der Geschlechterrollen wird nun im Medium des als »streng und sakral« konnotierten Tanzes umgesetzt, wobei A.' Weiblichkeit bzw. Androgynität zunächst in überzeichneter Weise dargestellt wird (»doppelt weibisch«; »A. am reizendsten«), bevor er einen Schwerttanz »bis zum Ausdruck der Selbsttötung als des sublimiertesten Mordes« vollzieht. Die Themen Androgynität, Maskerade und Entdeckung der Männlichkeit werden im Anschluß an die Skyrosepisode auch von A. Suarès (*Allégorie d'Achille*, 1910) und M. Yourcenar (*Achille et le mensonge*, Teil 2 des Prosagedichts *Feux*, 1936) behandelt.

Schließlich findet die Auseinandersetzung des 20. Jh. mit A. zunehmend als eine mit der Erfahrung der beiden Weltkriege statt. Noch vor dem Ersten Weltkrieg wird die Figur von Dramatikern unterschiedlichsten Rangs im Konfinium symbolistischer und neoklassizistischer Programmatik als Inbegriff ei-

nes ungebrochenen Heroentums ästhetisiert und in einer von Pathos strotzenden Sprache verklärt: so etwa in St. Zweigs Trauerspiel *Tersites* (1907), in W. Schmidtbonns Tragödie *Zorn des Achill* (1909) oder in der unter dem Pseudonym E. Rosmer 1910 publizierten Tragödie *Achill* von E. Bernstein. Der letzte Zeuge einer ideologischen Aneignung der Figur ist E. Jünger, der A. in seinem Essay *Der gordische Knoten* 1953 als »solarischen Helden« identifiziert, der bestimmt ist, die Lichtwelt zu bestätigen, und der allein vom Westen, nicht aber von den Trojanern hervorgebracht werden konnte. Nahezu alle weiteren Adaptionen der Figur sind entweder durch die menschliche Fragilität angesichts der Kriegserfahrung (v. a. in der Lyrik) oder durch die distanzierende Zeichnung von A.' Grausamkeit oder Arroganz (in Prosa und Dramatik) bestimmt. Die Lyrik des 20. Jh. behandelt A.' Sterblichkeit (K. Kavafis, *Diakopé/Unterbrechung*, 1901; *Apistia/Untreu*, 1903; I. Ritsos, *Prōtē hēdonē/Erste Lust*), den Kontrast zwischen real erlebter und ästhetisch distanzierter kriegerischer Gewalt (R. Jarrell, *When Achilles Fought and Fell*, 1937; W.H. Auden, *The Shield of Achilles*, 1955) oder die Diskrepanz zwischen A.' Grausamkeit und seiner eigenen Verletzbarkeit (M. van Doren, *Achilles*, 1948; *And So It Was*, 1960; R. Lowell, *Achilles to the Dying Lykaon*, 1973; L. Glück, *The Triumph of Achilles*, 1985). Noch während des Kriegs entwirft G. Hauptmann in seiner Atridentetralogie einen A., der alles andere als heroisch auftritt (*Iphigenie in Aulis*, 1940–1944).

Die kritische und z. T. satirische Zeichnung ist v. a. für die dt. Literatur nach 1945 charakteristisch: So präsentiert W. Koeppen in seinem Reisebericht *Die Erben von Salamis oder die ersten Griechen* (1961) A. als Playboy am Strand mit rotem Sportwagen und Caesarenfrisur, und auch in P. Hacks' *Schöner Helena* (1964) ist Arroganz A.' vorherrschender Charakterzug. F. Fühmann folgt dagegen in seiner Bearbeitung des Trojanischen Kriegs (*Das Hölzerne Pferd*, 1968) Homer in der Kontrastierung von Grausamkeit gegenüber 7Hektor und Milde gegenüber Priamos und rückt im Hörspiel *Die Schatten* (1986) A.' Klage um den frühen Verlust seines Lebens in den Vordergrund. Wenig Disposition zur Milde und Klage zeichnet die Figur in H. Müllers Dramatik sowie in der wohl berühmtesten modernen Adaption, Ch. Wolfs Roman *Kassandra* (1983), aus. Bei beiden Autoren wird A. zum Repräsentanten eines inhumanen Gewaltapparates. So zeigt eines der drei als Chiffren für Müllers fatalistisches Geschichtsbild fungierenden mythol. Tableaux im Drama *Zement* (1972) die Tötung und Schleifung Hektors, bei der A. den Leichnam so lange schändet, bis das Fleisch »zerriß« und die Knochen »splitterten«. Ch. Wolfs *Kassandra* bringt ihren Haß auf den Krieg und seine Männerwelt auf die Formel »Achill, das Vieh« und weist – im