

1.2. Historische Darstellungen und Allegorien

1.2.1. Historische Szenen

Szenische Darstellungen historischer Ereignisse, wie sie vor allem von Monumenten der römischen Staatskunst bekannt sind, finden sich auf Tafelsilber außerordentlich selten; mit den zusammengehörigen frühkaiserzeitlichen Scyphi aus Boscoreale (BN 22.23) ist uns nicht nur eines der wenigen, sondern das einzige wirklich eindeutige Beispiel solcher Szenen erhalten.

Der sogenannte Augustus-Becher¹⁵⁵ zeigt auf der einen Seite den Princeps, mit der Toga bekleidet, auf einer durch ein kleines Podest erhöhten *sella castrensis* sitzend, umgeben von Liktores, Soldaten und Offizieren, wie er die freiwillige *submissio* von Barbaren entgegennimmt. Von links wird von einem Offizier eine Gruppe von Barbaren mit ihren Kindern herangeführt; Ein bärtiger, älterer Mann kniet vor dem Kaiser, der die Rechte nach vorne gestreckt hält, und präsentiert ihm einen kleinen Jungen. Durch ihre Haartracht und Kleidung sind die Barbaren als Angehörige eines nördlichen Volkes gekennzeichnet¹⁵⁶. Auf der anderen Bechenseite ist Augustus inmitten von Göttern und Personifikationen thronend zu sehen: der Princeps ist fast frontal auf einer *sella curulis* wiedergegeben; zu seiner Rechten nähert sich Venus, im Begriff, ihm eine Victoria-Statuette auf die schon in seiner Hand liegende Weltkugel zu setzen, das Symbol der Weltherrschaft; hinter ihr stehen der Genius des römischen Volkes, dargestellt als junger Mann mit Füllhorn, und Roma im Amazonentypus¹⁵⁷. Zur Linken des Augustus führt Mars die Personifikationen von insgesamt sieben unterworfenen und befriedeten Provinzen heran¹⁵⁸. Durch Venus, die Stammutter der Julier, und Mars, den Stammvater des gesamten römischen Volkes, ist Augustus genealogisch eingebunden, während die durch militärische Unternehmungen gewonnenen Provinzen auf der einen Seite und die symbolischen Vertreter Roms auf der anderen den Geltungsbereich und die Grundlagen von Augustus' Weltherrschaft versinnbildlichen¹⁵⁹. T. Hölscher und E. Simon deuten diese Bechenseite als symbolische Darstellung der *iustitia*, einer der vier auf dem *clupeus virtutis* genannten Kardinaltugenden des Augustus¹⁶⁰. Dies ist jedoch etwas problematisch, da das Bild des so beispiellos hervorgehobenen Pantokrators keinem in der frühen Kaiserzeit bekannten Schema entspricht.

¹⁵⁵ Paris, Louvre MNE 955 (ehem. Sammlung Rothschild). H. 9,2 cm, Dm. des Bechers 12,5 cm, mit Henkeln 20 cm, Gew. vor der Zerstörung 964,2 g. Der Becher wurde im 2. Weltkrieg schwer beschädigt und galt lange als verloren. Héron de Villefosse Nr. 103; T. Hölscher, JdI 95, 1980, 282ff.; Gabelmann, Audienz 127ff. Nr. 41; Baratte, Boscoreale 69ff. 91; P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 229ff.; Tesoro di Boscoreale 60 Nr. 29; E. Künzl, ActaArchHung 41, 1989, 73ff.; F. Baratte, RLouvre 41, 1991, 24ff. (mit ausführlicher Bibliographie).

¹⁵⁶ Zur Identifikation der Barbaren vgl. K. Schumacher - H. Klumbach, Germanendarstellungen⁴ (1935) 36 Nr. 146; Hölscher a.O. 282; Gabelmann, Audienz 127; Künzl a.O. (1989) 73; Baratte a.O. (1991) 28.

¹⁵⁷ Simon, Augustus 143 möchte den *genius populi Romani* und Roma als Personifikationen von *honos* und *virtus* verstehen.

¹⁵⁸ Baratte a.O. (1991) 28 Anm. 13 erwähnt eine offenbar noch unpublizierte Arbeit von A. Kuttner (Dynasty and Empire in the Age of Augustus: the Case of the Boscoreale Cups), in der Benennungen für alle sieben Provinzpersonifikationen vorgeschlagen werden.

¹⁵⁹ Vgl. Hölscher a.O. 282; Gabelmann, Audienz 129; Baratte, Boscoreale 72f.; Zanker a.O. 231; Baratte a.O. (1991) 28. 34.

¹⁶⁰ Hölscher a.O. 287; Simon, Augustus 143f.

Dagegen ist die Szene der Barbarenunterwerfung eine durchaus gängige Formel zur Veranschaulichung der *clementia Augusti*¹⁶¹.

Der zweite Becher hat Triumphzug und Opfer des Tiberius zum Thema¹⁶². Auf einer Seite wird Tiberius als siegreicher Feldherr gezeigt, mit Szepter und Lorbeerzweig im Triumphwagen, dessen Wagenkorb mit dem Relief von zwei Victorien, die einen Schild zwischen sich halten, verziert ist. Hinter dem Imperator steht der Staatsklave im Wagen, der die Aufgabe hatte, den goldenen Siegeskranz über das Haupt des Triumphators zu halten. Nach dem Gefährt folgen einige ebenfalls bekränzte, nur mit Tuniken bekleidete junge Männer, vermutlich Soldaten. Weitere bekränzte Männer sind, gemeinsam mit einigen Liktores, vor dem von vier Pferden gezogenen Wagen zu sehen. Noch vor dieser Gruppe wiederum, zum rechten Bildrand hin, wird der festlich geschmückte Opferstier von zwei *victimarii*, von denen einer das Opferbeil über der Schulter trägt, im Triumphzug mitgeführt. Gemeint ist sicherlich die Prozession zum Tempel des Iuppiter Capitolinus, wo schließlich der Stier geopfert werden wird¹⁶³.

Doch nicht das an den Triumphzug anschließende Opfer ist auf der anderen Becherseite dargestellt: Da die Hauptperson (Tiberius) an dem als Altar dienenden Dreifuß in der linken Bildhälfte Militärkleidung trägt, muß das Auszugsoffer des Feldherrn vor der Kampagne gemeint sein¹⁶⁴. Es findet an dem girlandengeschmückten Tempel des Iuppiter Capitolinus statt, der rechts im Hintergrund zu sehen ist¹⁶⁵. Tiberius (dessen Kopf schon bei der Auffindung der Becher weggebrochen war), ist umgeben von einigen Liktores, Männern in Tuniken und kurzen Mänteln, möglicherweise Soldaten, sowie einem Flötenspieler. Vor der Tempelfassade wird das Stieropfer vollzogen: Der *victimarius* holt mit dem Beil zum Schlag gegen den gebeugten Nacken des Tieres aus, das von zwei kauernenden Gehilfen festgehalten wird. Die Darstellungen von Triumphzug und Opfer lassen sich als Sinnbilder für *virtus* und *pietas*, zwei weitere der Kardinaltugenden des Princeps, interpretieren¹⁶⁶. Damit sind auf jeden Fall drei der Tugenden des *clupeus virtutis* auf dem Becherpaar repräsentiert.

Zur Interpretation der beiden Stücke stellt sich zunächst die Frage, ob man die Darstellungen beider Becher auf bestimmte historische Ereignisse beziehen kann. Da mit den Hauptpersonen auf beiden Gefäßen aufgrund der Porträtähnlichkeiten, trotz der geringen Ausmaße gut zu erkennen, eindeutig Augustus und Tiberius gemeint sind¹⁶⁷, bieten sich für den Tiberius-Becher lediglich zwei historische

¹⁶¹ Hölscher a.O. 284 ff.; Gabelmann, Audienz 106. 127f. 132ff.; Baratte, Boscoreale 72; Künzl a.O. (1989) 73; Baratte a.O. (1991) 34.

¹⁶² Paris, Louvre MNE 956 (ehem. Sammlung Rothschild). H. 9,7 cm, Dm. des Bechers 12,5 cm, mit Henkeln 21 cm, Gew. 949,7 g. Auch dieser Becher wurde im letzten Krieg beschädigt, jedoch weit weniger schwer als sein Gegenstück. Héron de Villefosse Nr. 104; T. Hölscher, JdI 95, 1980, 282ff.; Gabelmann, Audienz 130f.; Baratte, Boscoreale 73ff. 91; Tesoro di Boscoreale 61 Nr. 30; E. Künzl, ActaArchHung 41, 1989, 73ff.; F. Baratte, RLouvre 41, 1991, 24ff. (mit ausführlicher Bibliographie).

¹⁶³ Künzl a.O. (1989) 77.

¹⁶⁴ Zur Begründung ausführlich Hölscher a.O. 282 mit Anm. 59; vgl. G. Koeppl, BJB 169, 1969, 148; F. Kleiner, Latomus 1983, 287ff.; Baratte, Boscoreale 73; Baratte a.O. (1991) 32.

¹⁶⁵ Zum Problem, welcher Tempel hier gemeint ist (da die Wiedergabe sich von der des capitolinischen Tempels auf Münzen unterscheidet) s. Baratte a.O. (1991) 32.

¹⁶⁶ Hölscher a.O. 286f.; Zanker a.O. 229ff.

¹⁶⁷ Die Identifikation der beiden Hauptpersonen ist in der Forschung nicht umstritten, vgl. z.B. Baratte, Boscoreale 73; Künzl a.O. (1989) 74; Baratte a.O. (1991) 27. Die These von L. Byvanck-Quarles van Ufford in: Festschrift A.N.

Ereignisse an: der Germanen-Triumph des Augustus-Nachfolgers 7 v.Chr. und sein Pannonien-Triumph 12 n.Chr. Der Augustus-Becher ist dagegen in seiner allgemeineren Aussage zeitlich weniger festgelegt; möchte man die Szene der Barbarenunterwerfung jedoch historisch fixieren und mit dem dargestellten Triumph des Tiberius in Verbindung bringen, so bleibt als einzig mögliches Datum der Germanentriumph 7 v.Chr., da sich zur Zeit der entsprechenden Kampagne Augustus selbst an der Nordfront aufhielt¹⁶⁸.

Aus stilistischen, ikonographischen und historischen Überlegungen heraus können die beiden Becher jedoch nicht in der Regierungszeit des Augustus, schon gar nicht unmittelbar nach dem Triumph des Tiberius, entstanden bzw. konzipiert worden sein. Vergleicht man den Stil der Boscoreale-Becher mit gesicherten augusteischen Silberarbeiten, wie z.B. den beiden Bechern von Hoby (BN 32.36) oder dem Calathus aus Wardt-Lüttingen (BN 77)¹⁶⁹, so sind deutliche Unterschiede wahrnehmbar. Diese betreffen vor allem die gedrängte Staffelung der Figuren sowie das starke Hervortreten einzelner Details aus dem Reliefgrund bei den Scyphi aus Boscoreale. Ähnliche Merkmale finden sich bei Silbergeschirr, das um oder nach der Mitte des 1.Jhs. n.Chr. datiert werden kann, etwa den Kentaurenbechern aus Berthouville (BN 82)¹⁷⁰. Diese werden in claudisch-neronische Zeit datiert; die beiden Boscoreale-Becher müssen zeitlich jedoch etwas früher angesetzt werden¹⁷¹. Am meisten überzeugt der Vorschlag ihrer Entstehung in der Regierungszeit des Claudius, der schließlich auch für sein historisches Interesse bekannt war¹⁷².

Des öfteren wurde in der Forschungsliteratur die Vermutung geäußert, die Darstellungen der beiden Silberbecher gingen auf Werke der großen Kunst, etwa Gemälde oder historische Staatsreliefs, aus augusteischer oder tiberischer Zeit zurück¹⁷³. Dies ist jedoch wegen der Art der dargestellten Szenen, vor allem auf dem Augustusbecher, unwahrscheinlich: Nach H. Gabelmann wurde die Darstellung der kniefälligen Unterwerfung von Barbaren vor dem Kaiser in der augusteischen Kunst wegen ihrer Anklänge an monarchische Formen vermieden¹⁷⁴. Das in der Art einer Zentralkomposition aufgebaute Bild der Becherrückseite mit dem fast frontal thronenden Kaiser im Mittelpunkt dagegen ist in ähnlicher

Zadoks-Josephus Jitta (o.J.) (1976) 201ff., die in dem Triumphator des zweiten Bechers Kaiser Claudius erkennen möchte, ist daher nicht haltbar.

¹⁶⁸ Vgl. z.B. Hölscher a.O. 282ff.; Gabelmann, Audienz 130. Erst kürzlich hat sich jedoch Künzl a.O. (1989) 73ff. für eine Deutung als Darstellung des Pannonientriumphes ausgesprochen, allerdings mit wenig überzeugenden Argumenten.

¹⁶⁹ Hoby-Becher: Kap. II 2.1.1. und 2.1.3.; Wardt-Lüttingen: Kap. II 5.3.

¹⁷⁰ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Babelon 88ff. Nr. 6-7; J. van de Grift, AJA 88, 1984, 377ff.; Baratte - Painter 82ff. Nr. 17.

¹⁷¹ Vgl. Byvanck-Quarles van Ufford a.O. 203; Künzl a.O. (1989) 76; Baratte a.O. (1991) 36f. Zur Datierung der Kentaurenbecher vgl. van de Grift a.O. 377ff.

¹⁷² Byvanck-Quarles van Ufford a.O. 201ff. datiert die Becher aufgrund von Vergleichen mit Steinreliefs in claudische Zeit; vgl. Gabelmann, Audienz 131. Baratte a.O. (1991) 36f. hält eine Datierung in die letzten Jahre des Tiberius für wahrscheinlich.

¹⁷³ Vgl. I. Scott Ryberg, MemAmAc 22, 1955, 141ff.; C.C. Vermeule, AntK 6, 1963, 35f.; Baratte, Boscoreale 76; P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 229ff.; Künzl a.O. (1989) 96ff. Dieses angenommene Vorbild könnte frühestens nach der Adoption des Tiberius 4 n.Chr. entstanden sein, sicherlich nicht unmittelbar nach dem Germanentriumph, da zu dieser Zeit Tiberius noch nicht als Nachfolger ausersehen war.

¹⁷⁴ Gabelmann, Audienz 115. 128.

Form aus dem Staatsrelief erst aus dem späteren 2.Jh.n.Chr. bekannt¹⁷⁵. Auch F. Baratte hat sich kürzlich entschieden für die Originalität der Boscoreale-Becher ausgesprochen¹⁷⁶. Er hält es für möglich, daß die Becher im Umkreis des Hofes geschaffen wurden und als Geschenke in den Silberschatz des Villenbesitzers von Boscoreale gelangten. Er meint, daß sie damit einen ganz ähnlichen Zweck erfüllten wie die spätantiken Missorien und Largitionsschalen und als Vorläufer derselben anzusehen wären¹⁷⁷. Dies ist gerade in unserem Zusammenhang eine interessante Hypothese, die sich jedoch mangels vergleichbaren Materials nicht beweisen läßt. Es ist zwar nicht auszuschließen, daß das Becherpaar von offizieller Seite in Auftrag gegeben und an einen Anhänger des Kaiserhauses verschenkt wurde, vielleicht auch aus einem konkreten Anlaß heraus, um die Kardinaltugenden des Kaisers sowie eine dynastische und monarchische Sicht des Prinzipats zu propagieren; ebenso gut ist es allerdings möglich, daß ein Privatmann die Becher für sich anfertigen ließ, möglicherweise um dem Kaiserhaus zu schmeicheln oder um sich als loyaler Bürger zu erkennen zu geben, vielleicht aber auch nur aus persönlichem Interesse an historischen Themen.

Ein recht ungewöhnliches und nur schwer zu deutendes Stück ist mit der in der Forschung bisher nur wenig beachteten, großformatigen *lanx rotunda* aus Stráže in der Slowakei erhalten, die eine ausführliche Betrachtung verdient (BN 27)¹⁷⁸. Gefunden wurde das Stück bereits 1939 in einem reich ausgestatteten germanischen Fürstengrab, das bei Lehmabgrabungen in der Ziegelei von Krakovany-Stráže zufällig entdeckt wurde. Weder das schon 1933 am gleichen Fundplatz zutage gekommene Grab I noch die Bestattung, zu der die Lanx gehörte (Grab II), wurden unter fachlicher Aufsicht freigelegt, das Inventar wurde eilig und unvollständig geborgen und teilweise verstreut. Eine Liste und Besprechung der damals sichergestellten Gegenstände darunter zwölf germanische Fibeln, vier Silbersporen, einige Bronzegefäße und mehrere Silbergefäße und -geräte römischer Herkunft, wurde von V. Ondrouch publiziert¹⁷⁹; die Lanx wird dort jedoch noch nicht erwähnt. Erst zwischen 1953 und 1957 konnten weitere Stücke aus dem Grabfund - zumeist römisches Silbergeschirr, darunter auch die Lanx - in Verstecken bei Privatleuten ausfindig gemacht und zurückerworben werden; diese "Neufunde" wurden von B. Svoboda ausführlich behandelt¹⁸⁰.

Bei der Lanx handelt es sich um einen flachen, großen Teller mit graviertem und folienvergoldetem Mittelmedaillon und reliefiertem Randfries, gesäumt von einem zierlichen Perlrand und einem darunter an der Außenkante angebrachten Eierstab. Die Reliefs des Frieses wurden durch Herausschneiden des Materials von der Vorderseite gearbeitet und sind ebenfalls teilweise vergoldet¹⁸¹. Insgesamt ist die Platte

¹⁷⁵ Ebenda 129.

¹⁷⁶ Baratte a.O. (1991) 37ff.

¹⁷⁷ Baratte, Boscoreale 80; Baratte a.O. (1991) 38.

¹⁷⁸ Bojnice (Slowakei), Bezirksmuseum. H. 3,3 cm, Dm. 45,7 cm, H. Randfries 3,7 cm, Dm. Mittelbild 11,9 cm, Gew. 3409 g. B. Svoboda, JRS 58, 1968, 124f.; Svoboda 55ff.; T. Kolník, Römische und germanische Kunst in der Slowakei (1984) Nr. 95-98; E. Thomas in: Table Ronde Paris (1988) 135ff.; C. Wölfel in: Silber Bonn 153ff.

¹⁷⁹ V. Ondrouch, Reiche römerzeitliche Gräber in der Slowakei, dt. Zusammenfassung in: V. Ondrouch, Bohaté hroby z doby rímskej na Slovensku (1957) 233ff. bes. 244ff.

¹⁸⁰ Svoboda passim.

¹⁸¹ Zur Technik s. Svoboda 55ff. 73.

sehr gut erhalten, die Oberfläche (vor allem die Vergoldung) hat jedoch durch unsachgemäße Reinigung und Aufbewahrung in ihrem Versteck gelitten.

Der reliefierte, umlaufende Randfries besteht aus insgesamt zwölf zur Mitte hin orientierten Szenen. Säulen, Hermen, Architekturangaben oder Bäume, die verschiedene Schauplätze kennzeichnen, trennen die kleinformatischen, unterschiedlich langen Szenen voneinander; neben den eben genannten Elementen umfassen sie jeweils zwei bis sechs Figuren.

Für die Beschreibung des Randfrieses wurde die von B. Svoboda vorgeschlagene Leserichtung der Bilder übernommen¹⁸², da sie sich für die zusammenhängende Interpretation der Darstellungen als sinnvoll erwies. Die Szenenfolge beginnt am oberen Rand unmittelbar rechts von der Mittelachse und setzt sich im Uhrzeigersinn fort.

Das erste Bild (1) zeigt drei bartlose junge Männer beim Opfer in einem Heiligtum des Apollo. Dieses ist durch eine unterlebensgroße Statue des Gottes auf einem niedrigen Sockel zwischen zwei mit Greifen bekrönten Pfeilern am linken Bildrand gekennzeichnet, ferner durch einen stilisierten (Lorbeer?-) Baum und einen mit Früchten beladenen Altar. Alle drei Männer stehen dem Kultbild zugewandt, aber nur die beiden vorderen sind durch ihre Gesten als aktiv am Opfer Beteiligte wiedergegeben. Der erste ist zudem durch die über das Hinterhaupt gezogene Toga (die *velatio capitis*) als der eigentlich Ausführende des Opfers ausgewiesen. Im Gegensatz dazu sind die beiden anderen Männer lediglich mit Tunica und Mantel (Hüftmantel bzw. Sagum) bekleidet. Der letzte in der Reihe schließlich, der eine eher passive Haltung einnimmt, führt zwei schmale Stäbe mit sich, von denen er einen auf den Boden aufstützt, den anderen links geschultert hat.

Unmittelbar hinter dieser Figur ist ein Torbogen in einer nach rechts anschließenden Mauer zu sehen, welche den Hintergrund für die folgende Szene (2) bildet: Durch das Tor sprengt ein Reiter mit angelegter Lanze auf zwei gerüstete Krieger zu Fuß zu. Der erste der beiden ist in die Knie gebrochen und stützt sich mit der mit einem Schild bewehrten Linken am Boden ab, während sein Gefährte ihm mit gezogenem Schwert zu Hilfe eilt und bereits seinen Schild schützend über den Gefallenen hält. Alle drei Krieger tragen Brustpanzer mit Laschen (*Pteryges*) an Hüfte und Armen, aber keine Helme. Die beiden Fußkämpfer sind zudem mit großen, annähernd rechteckigen Schilden ausgestattet, welche im Folgenden noch häufiger begegnet werden.

Rechts schließt sich eine weitere Kampfszene (3) an, die in einer sakralidyllischen Landschaft an einem Fluß angesiedelt ist. Dies wird vor allem durch die rechts auf einer Geländeerhebung sitzende Personifikation eines Flußgottes neben zwei Pfeilern verdeutlicht, auf denen kleine Figuren von Tritonen zu erkennen sind. Zwischen diesen befindet sich außerdem ein fruchtebeladener Altar, ein weiterer unter einem Baum begrenzt die Szene nach links. Im Hintergrund ist ferner ein in seiner Form allerdings unklares architektonisches Gebilde angedeutet. Davor stehen sich zwei Kämpfer im Ausfallschritt gegenüber. Der linke ist mit Brustpanzer und rechteckigem Schild ebenso ausgerüstet wie die Fußkämpfer der vorhergehenden Szene, und dringt mit dem Schwert auf seinen Gegner ein. Dieser ist offenbar bereits verwundet, denn er faßt sich mit der Rechten an die Brust, während sein Rundschild vom linken Arm herabgleitet; bekleidet ist er lediglich mit einer Tunica.

Das Ambiente der folgenden Szene (4) ist durch die Bildelemente weniger klar umrissen. Den rechten Abschluß bilden zwei mit Löwen bekrönte Pfeiler; im rechten Bilddrittel befindet sich im Hintergrund ein knorriger Baum, der von einer Herme und einem recht großen, sockelartigen Gebilde (vielleicht einem

¹⁸² Svoboda 75ff.

Brunnen?) überschritten wird. Dem Thema des Bildes (s.u.) entsprechend darf man jedoch annehmen, daß hier eine eher private Umgebung, etwa der Innenhof oder Garten eines Hauses, gemeint ist. Die Hauptfigur der Szene ist eine vor dem "Brunnen" am Boden sitzende Frau mit leicht nach vorn gebeugtem Kopf und Oberkörper; sie trägt einen ungegürteten Chiton und einen lose umgelegten Mantel und hält in der Rechten kraftlos ein zu Boden gerichtetes langes Messer oder kurzes Schwert. Im Rücken wird sie von einer alten Amme gestützt. Von links eilt eine weitere Frau in wehenden, die rechte Brust entblößenden Gewändern, mit aufgelösten Haaren und mit klagend ausgebreiteten Armen auf die Gruppe zu. Hinter ihr steht mit gesenktem Kopf ein Mann in Tunica und Sagum, der die linke Hand im Trauergestus an die Wange legt.

Auf dieses Bild folgen wiederum zwei Kampfszenen. Die erste (5) ist, wie das Ensemble aus zwei verschiedenen Bäumen, einer Herme und einem kleinen Rundaltar am linken Bildrand deutlich macht, im Gelände vor einer Stadt angesiedelt, deren Mauer den Hintergrund für das Kampfgeschehen bildet. Etwa in der Mitte der Mauer ist ein schlichter Turm mit einem kleinen Fenster zu sehen, am rechten Ende befindet sich ein über Eck dargestelltes zweibogiges Tor. Vor dieser Kulisse treten zwei ähnlich gerüstete Krieger mit Brustpanzern und großen Rechteckschilden im Ausfallschritt mit gezückten Schwertern gegeneinander an. Die zweite Szene (6) spielt ebenfalls vor einer Stadt, die hier jedoch nur durch einen Torbogen am rechten Rand angedeutet wird; Bäume und Sträucher zwischen den Figuren dienen wiederum als Geländeangaben. Durch das Tor sprengen zwei Reiter mit Brustpanzern und Rundschilden heran (der hintere mit angelegtem Speer), denen sich von links zwei gepanzerte Krieger zu Fuß mit den bereits bekannten Rechteckschilden in den Weg stellen. Der vordere hat die rechte Hand in Richtung seines Gegners erhoben (eine Waffe ist jedoch nicht zu erkennen), welcher - offenbar getroffen - rückwärts vom Pferd zu sinken droht. Der zweite der Fußkämpfer steht in breitem Ausfallschritt mit gezogenem Schwert in abwartender Haltung.

In inhaltlichem Zusammenhang mit diesen Kampfszenen sind auch die folgenden Bilder (7-9) zu betrachten. Szene 7 und 8 werden ebenfalls - zumindest teilweise - von Stadtmauern hinterfangen, sind voneinander jedoch wiederum durch die Angabe eines ländlichen Heiligtums mit Baum, bärtiger Herme und fruchtebeladenem Altar getrennt. Das erste Bild (7) zeigt die Versorgung eines gepanzerten Verwundeten: Kraftlos, mit gesenktem Kopf und an der Seite herabhängendem rechtem Arm, wird er auf einen niedrigen Felsen gelagert, sein Rücken von einem ebenfalls gepanzerten Gefährten gestützt. Von rechts beugt sich ein Mann in langem Chiton und Mantel, wohl ein Arzt, über ihn, wobei er mit der Rechten den linken Oberarm des Verwundeten faßt. In der Linken hält er eine Schale. Hinter dem Arzt nähert sich ein weiterer gepanzelter Gefährte, der in einer Geste des Entsetzens oder der Besorgnis seine linke Hand an die Stirn legt. In Szene 8 sind drei mit Brustpanzern und Rechteckschilden gerüstete Männer im Kampf dargestellt. Zwei stürmen von rechts auf einen bereits verwundeten Gegner zu, der im Begriff ist, nach rückwärts zusammenzubrechen. Sein Schwert ist seiner kraftlos herabhängenden rechten Hand entfallen, und sein Schild scheint gerade von seinem linken Arm zu gleiten. Der mittlere der Krieger hält jedoch keine erkennbare Waffe und trägt den Schild nach unten gekehrt locker am linken Arm. Er scheint dem Fallenden zu Hilfe kommen zu wollen, da er mit der Rechten an die Oberkante von dessen Schild faßt. Der hintere Krieger hingegen stürmt mit etwa in Schulterhöhe gehaltenem Schwert heran.

Die folgende Szene (9) schließlich markiert den siegreichen Abschluß der Kämpfe mit dem Bild eines Triumphzuges. Die Prozession bewegt sich nach links auf ein Jupiter-Heiligtum zu: Dieses wird bezeichnet durch die Statue des bärtigen Gottes im Innern eines kleinen Tempels mit Ecksäulen. Vor dem Tempel steht ein mit einer gravierten Girlande verzierter Rundaltar, auf dem bereits das Opferfeuer

brennt. Er wird flankiert von zwei mit Adlern bekrönten Pfeilern, zwischen denen eine Girlande aufgehängt ist. Alle Teilnehmer des Triumphzuges sind bekränzt. Im Zentrum der Darstellung fährt der Triumphator auf einer Biga; er ist mit Tunica und Toga bekleidet und hält einen Zweig in der vorgestreckten Rechten. Vor dem Gefährt gehen ein nur mit Tunica bekleideter Pferdeführer, der sich nach dem Triumphwagen umblickt, und ein Opferdiener. Dieser trägt über seiner Tunica ein Sagum, hält einen langen Stock in der linken Armbeuge und schürt mit einem Stab bereits das Opferfeuer. Dem Triumphwagen folgen zwei weitere Männer in Tunica, die beide Arme in Richtung des Triumphators erheben.

Unmittelbar hinter diesen Männern markieren Bäume und Architekturelemente offenbar wieder einen heiligen Bezirk (10): Vor einer stark stilisierten Pinie steht ein Gebilde aus drei perspektivisch angeordneten, spiralkanellierten Säulen, die durch einen Architrav miteinander verbunden und jeweils mit einem Gefäß bekrönt sind; rechts daneben befindet sich wieder ein mit Früchten beladener Altar. Die nackte, männliche Statue im rechten Interkolumnium ähnelt der des Apollo in Bild 1 und der des Jupiter in Bild 9, kann hier jedoch nicht identifiziert werden. Vor diesem architektonischen Gebilde stellt sich ein mit einer Exomis bekleideter Mann einer von rechts herannahenden Gruppe von Männern und Frauen entgegen: Die Geste seiner linken Hand und das gezückte Schwert drücken Abwehr oder die Aufforderung, nicht näherzukommen, aus. Vor ihm befindet sich ein niedriger Sockel, auf dem ein etwa dreieckig geformter Gegenstand zu liegen scheint. Die sich nähernde Gruppe wird angeführt von zwei Frauen in langen Gewändern und Mänteln, deren Haltung und Gebärden (gebeugter Gang bei der ersten, heftig bewegte Gesten bei der zweiten) Kummer und Erregung verraten. Die drei nachfolgenden Männer (ein älterer, bärtiger in Tunica und Mantel, zwei ähnlich gekleidete jüngere, die jeweils einen Stab bei sich tragen) wirken hingegen eher ruhig; lediglich der mittlere zeigt mit der in die Hand gestützten Wange wiederum ein Motiv des Trauerns, während der hintere seine Aufmerksamkeit von den Vorgängen abwendet.

Die folgende Szene (11), die von einer Architekturangabe links und einem Baum mit Herme rechts gerahmt wird, zeigt einen in trauernder Haltung auf einem profilierten Podest sitzenden, bärtigen Mann; er ist mit einem Brustpanzer und Militärstiefeln bekleidet, ein rechteckiger Schild liegt neben dem Podest am Boden. Vor ihm steht ein jüngerer Mann in Exomis; mit der Linken schultert er einen langen Stab, mit der Rechten hält er ein Pferd am Zügel, hinter dem, halb verdeckt, ein weiterer junger Mann zu sehen ist. Nach seiner nackten rechten Schulter zu urteilen, ist er vermutlich ebenfalls mit der Exomis bekleidet, was beide als Angehörige eines niedrigen Standes ausweist.

Im letzten Bild des Randfrieses (12) ist unmißverständlich die Hinrichtung zweier Gefangener dargestellt. Die beiden Verurteilten knien nackt mit auf den Rücken gefesselten Händen und leicht gebeugten Köpfen vor einem aufrecht stehenden, bärtigen Mann in Tunica und Sagum, der gerade mit der erhobenen Rechten den Befehl zur Vollstreckung des Urteils gibt. Hinter den Gefangenen holt der Henker bereits zum Schlag mit der Doppelaxt aus, wobei er den vor ihm Knieenden an der Schulter faßt. Die Szene wird von einem Architekturprospekt mit Zinnen und zwei Torbögen hinterfangen und links durch einen Baum abgeschlossen. Rechts folgen noch zwei weitere Männer in ziviler Kleidung, beide mit Stäben ausgestattet; der des vorderen Mannes zeigt im unteren Teil ein Beil, was den Stab als (recht stilisierte) *fascēs* und seinen Träger damit als Liktör ausweist. Der hintere Mann ist durch die an die Wange gelegte Hand wiederum als Trauernder charakterisiert.

Das gravierte Mittelbild schließlich zeigt drei Männer in einem ländlichen Heiligtum, das durch einen Baum mit einem darin aufgehängten Fell, einen von einer Vase bekrönten Pfeiler, einen kleinen Altar

sowie daneben liegendes Kultgerät gekennzeichnet ist, bei der Opferung eines Ferkels. Der mittlere der Männer ist in Frontalansicht wiedergegeben; er kniet mit aufgestütztem rechtem Bein und hält auf beiden Armen das Ferkel. Aufgrund seiner Exomis und seiner Haltung ist er als Opferdiener anzusprechen. Er wird flankiert von einem bärtigen Mann rechts, der mit Exomis und Mantel bekleidet ist, und einem weiteren Bärtigen in Brustpanzer und Paludamentum links, der eine stark stilisierte Lanze in der Linken hält. Beide Männer führen mit der jeweils rechten Hand ein Messer auf das Ferkel zu, sind also gerade im Begriff, gemeinsam das Opfer durchzuführen.

Die Interpretation der dreizehn Szenen auf der Platte gestaltet sich einigermaßen schwierig, da hier kein in der antiken Kunst geläufiges (mythologisches oder historisches) Thema dargestellt ist und uns folglich keine aussagefähigen ikonographischen Vergleiche zur Verfügung stehen. Wir müssen also versuchen, möglichst viele Informationen aus den Bildern selbst zu gewinnen, bevor eine Benennung vorgeschlagen werden kann.

Zunächst ist zu beachten, daß der Fries mit seinen zwölf Einzelbildern, die lediglich durch (zumeist in die Szenen integrierte) Architektur- und Landschaftsangeben voneinander getrennt sind, formal als fortlaufende Erzählung gestaltet ist. Ein solcher Aufbau ist auch von der silbernen Achilleus-Platte aus dem Schatz von Kaiseraugst sowie nordafrikanischen Tontabletts des 5. Jhs. n.Chr. bekannt¹⁸³. Analog zu diesen Beispielen kann auch hier angenommen werden, daß das Mittelbild den inhaltlichen Abschluß des Geschehens darstellt bzw. sozusagen die Quintessenz der Erzählung enthält¹⁸⁴. Aufgrund dieser Beobachtungen und Vergleiche kann aber eine mehr oder weniger zusammenhanglose Aneinanderreihung inhaltlich nicht aufeinanderfolgender Szenen, wie sie B. Svoboda vorgeschlagen hat¹⁸⁵ (s.u.), ausgeschlossen werden.

Es handelt sich also um eine fortlaufende Erzählung, die, akzeptiert man die in der Beschreibung vorgeschlagene Bildreihenfolge, mit einem Opfer an Apollo beginnt und in einem weiteren Opfer, dessen Empfänger nicht bezeichnet ist, ihren Höhepunkt findet. Der Handlungsverlauf ist gekennzeichnet durch eine Reihe von detaillierten Kampfszenen, die durch ein dramatisches Geschehen, in dem eine Frau die Hauptrolle spielt, unterbrochen und schließlich mit Sieg und Triumph beendet werden. Nach zwei inhaltlich noch nicht näher einzuordnenden Einzelszenen bildet ein weiteres dramatisches Ereignis, die Hinrichtung zweier Gefangener, den Abschluß des Randfrieses.

Weitere Hinweise auf das Thema der Darstellung sind der Kleidung und Ausstattung der Personen zu entnehmen. Die Krieger sind mit Brustpanzer und Mantel nach römischer Art gerüstet und tragen häufig große Rechteckschilde, die an das *scutum*, den typischen Schild der Legionäre, erinnern¹⁸⁶. Dies könnte bereits auf ein römisches Thema hindeuten; da allerdings in der römischen Kunst auch die Protagonisten griechischer Mythen gerne in zeitgenössischer Tracht gezeigt werden¹⁸⁷, reicht es zum Nachweis nicht aus. Daß es sich dennoch um ein römisches Thema handelt, wird jedoch durch die Gewandung des

¹⁸³ Achilleus-Platte aus Kaiseraugst: V. v.Gonzenbach in: Kaiseraugst 225ff. - Tontabletts: J.W. Salomonson, OudhMeded 43, 1962, 53ff.; ders., BABesch 44, 1969, 4ff.; zusammenfassend Raeck, Mythen 122ff.

¹⁸⁴ Vgl. Svoboda 65; zuletzt Raeck, Mythen 122ff.

¹⁸⁵ Svoboda a.O. (1968) 124f.; Svoboda 82ff. bes. 91; vgl. auch Thomas a.O. 135.

¹⁸⁶ Vg. H.R. Robinson, The Armour of Imperial Rome (1975) Taf. 1; zum Brustpanzer vgl. ebenda 147ff.

¹⁸⁷ Vgl. z.B. die Darstellungen Bewaffneter bzw. Gepanzelter auf der oben erwähnten Achilleus-Platte von Kaiseraugst: v.Gonzenbach a.O. 261f. (Schildträger und Lykomedes); 278f. (Tubabläser).

Opfernden in Bild 1, der die Toga mit *velatio capitis* trägt, ferner die stilisierten *fasces* des zweiten Mannes von rechts in der Hinrichtungsszene (12) sowie die Darstellung des Triumphzuges (9) als solche deutlich gemacht.

Bereits B. Svoboda schlug einen Bezug der Szenen auf der Lanx von Strážce zur Geschichte des Lucius Iunius Brutus, des ersten römischen Consuls, vor¹⁸⁸. Obwohl diese Idee in der Forschung gelegentlich aufgenommen wurde, fand sie keine weitere Verbreitung¹⁸⁹. Bisher wurden allerdings auch nur wenige Einzelbilder als Darstellungen aus dem Leben des Brutus interpretiert: Svoboda erkannte in Szene 12 die Hinrichtung der Söhne des Brutus auf seinen eigenen Befehl hin; T. Kolník benannte Szene 6 als die Verhinderung der Flucht der Reiter des Tarquinius Superbus durch römische Fußsoldaten und deutete das Mittelbild als Schwuropfer des Brutus¹⁹⁰. Die übrigen zehn Bilder hielt Svoboda für nicht mehr exakt deutbare und überhaupt sehr allgemein gehaltene Szenen aus der Geschichte einer römischen Familie, die möglicherweise mit Brutus eine verwandtschaftliche Verbindung hatte. Sie habe mit der Lanx die Taten ihrer Vorfahren verherrlichen und sich selbst damit in eine heroische Tradition stellen wollen, um ihre eigene Bedeutung zu steigern und ihren (wie auch immer gearteten) Anspruch zu legitimieren¹⁹¹. Dies hielt er für um so wahrscheinlicher, als die - häufig fiktive - Rückführung einer Familie auf berühmte Vorfahren aus der römischen Geschichte wohl bekannt ist: man denke etwa an die von Julius Caesar in Anspruch genommene Abstammung von der Göttin Venus über Julus-Ascanius, den Sohn des Aeneas. Die Darstellung einer heroischen Familiengeschichte auf Silbergeschirr ist zumindest literarisch überliefert: Calpurnia, die Frau des Soldatenkaisers Titus (235 n.Chr.), soll eine große, von Dichtern viel besungene Lanx mit der in Relief wiedergegebenen Geschichte ihrer Vorfahren besessen haben¹⁹².

Die Vermischung zweier unterschiedlicher Erzählstränge, deren Bilder nicht einmal in chronologisch korrekter Reihenfolge erscheinen¹⁹³, ist bei der Lanx von Strážce jedoch, wie oben bereits dargelegt, auszuschließen. Hingegen erweist es sich als durchaus lohnend, den Ansatz zur Deutung der Szenen als Geschichte des Lucius Iunius Brutus weiterzuerfolgen. Den Schlüssel zur Interpretation liefern die Szenen 1, 4 und 12, die mit Kernepisoden aus der Brutus-Geschichte in Verbindung gebracht werden können.

Die "Karriere" des Lucius Iunius Brutus, der ein Neffe des Tarquinius Superbus war und nach der Ermordung seiner nächsten männlichen Verwandten durch den König um seiner eigenen Sicherheit willen den Dummen spielte (daher der Beiname)¹⁹⁴, begann gewissermaßen in Delphi. Dorthin wurde er mit zwei Söhnen des Königs, Titus und Arruns Tarquinius, zu deren Unterhaltung geschickt. Er brachte dabei

¹⁸⁸ Svoboda a.O. (1968) 124f.; Svoboda 82ff.

¹⁸⁹ J. Dekán, *Apoteóza slobody na antickej míse zo Strážce* (1979); Kolník a.O. Nr. 96-98. - Eine andere Deutung (Aeneas) wird von S. Künzl vorbereitet: s. S. Künzl in: E. Künzl, *Die Alamannenbeute aus dem Rhein bei Neupotz* (1993) I, 133 (freundlicher Hinweis H. v.Prittwitz).

¹⁹⁰ Svoboda a.O. (1968) 124f.; Svoboda 87f.; Kolník a.O. Nr. 96-98.

¹⁹¹ Svoboda a.O. (1968) 124f.; Svoboda 102ff.

¹⁹² *Hist. Aug. Treb. trig.tyr.* 32,6; vgl. auch Svoboda a.O. (1968) 125; Svoboda 102ff.

¹⁹³ Svoboda 82ff.

¹⁹⁴ *Liv.* 1,56,7-8; *Dion. Hal.* 4,67,2; 4,69,1; *Diod.* 10,22; *Cass. Dio* 2,11,10 (vgl. *Zonaras* 7,11).

heimlich ein wertvolles, äußerlich jedoch unscheinbares Weihgeschenk für Apollo mit: einen goldenen Stab, der in einem Kirschbaumast verborgen war¹⁹⁵. Der Fortgang der Geschichte ist hinlänglich bekannt: Die Tarquinier befragen das Orakel nach der zukünftigen Herrschaft über Rom, Brutus deutet als einziger den Spruch des Gottes richtig und küßt nach seiner Heimkehr die Mutter Erde.

Nun liegt es nahe, in dem Opfer an Apollo in Bild 1 eben jene Gesandtschaft der zwei Königssöhne mit Brutus in Delphi zu erkennen, zumal, wenn man den zuhinterst stehenden Mann näher betrachtet. Durch seine passive Haltung ist er als einziger nicht in die eigentliche Opferhandlung einbezogen, sondern steht als bloßer Begleiter im Hintergrund. Vor allem aber führt er zwei Stäbe mit sich, durch die das Weihgeschenk des Brutus - der goldene Stab im Kirschbaumast - bildlich umgesetzt wurde. Nach dieser Episode war es nicht mehr notwendig, das Küssen der Mutter Erde darzustellen, das Svoboda in einem Brutus-Zyklus erwartet hätte¹⁹⁶, da diese Handlung lediglich eine Folge des Besuches beim delphischen Orakel war und als solche dem Betrachter bekannt gewesen sein dürfte.

Bei der nächsten Schlüsselszene (4), die sich schon thematisch aus den sie umgebenden Kampfbildern heraushebt, drängt sich die Deutung geradezu auf. Eine Frau, die mit einem Messer oder Kurzsword in der Hand zusammengesunken am Boden sitzt, gestützt von einer Amme und umgeben von Personen im Trauer- bzw. Klagegestus - hier kann nur das Geschehen um Lucretia, die Gattin des Brutus-Freundes Collatinus, gemeint sein. Die literarische Tradition nennt übereinstimmend die Schändung der Lucretia durch Sextus Tarquinius (den dritten Sohn des Königs) und ihren anschließenden Freitod als Auslöser für das aktive Eingreifen des Brutus zur Vertreibung der Tyrannen¹⁹⁷. Alle Autoren schildern die Episode ausführlich, differieren jedoch bezüglich des Ortes, an dem sich Lucretia tötet, und der bei ihrem Tod anwesenden Personen¹⁹⁸. Für die Deutung unserer Szene mag es genügen, in ihr den Augenblick von Lucretias Freitod zu erkennen und den trauernden Mann links im Bild - gemäß der Version des Livius - als Brutus zu benennen¹⁹⁹.

Das Thema von Szene 12 ist bereits von Svoboda richtig erkannt und dargelegt worden: hier ist die Hinrichtung der des Verrats an der neuen Republik überführten Söhne des Brutus, Titus und Tiberius, auf Befehl des Vaters hin wiedergegeben²⁰⁰. Brutus selbst ist demnach in dem bärtigen Mann etwa in der Bildmitte, der mit der Rechten das Zeichen zur Vollstreckung des Urteils gibt, zu erkennen; der Schauplatz des Geschehens ist durch die zweibogige Architekturangabe im Hintergrund gekennzeichnet. Die Haltung des Mannes rechts im Bild drückt die Trauer der Zuschauenden über das harte Urteil aus. In einem kleinen Detail ist Svoboda allerdings zu korrigieren: Er hielt den Stab des Mannes unmittelbar hinter Brutus für eine Lanze ohne erkennbare Spitze mit einer Wurfscnlinge (*amentum, amamentum*)²⁰¹.

¹⁹⁵ Liv. 1,56,9-12; Dion. Hal. 4,69,2-4; vgl. Cass. Dio 2,11,10-12.

¹⁹⁶ Svoboda 88f.

¹⁹⁷ Liv. 1,59,1; Dion. Hal. 4,63,1; Cass. Dio 2,11,13-19.

¹⁹⁸ Liv. 1,57,5-59,3; Dion. Hal. 4,64,2-67,4; Cass. Dio 2,11,13-19. Bei Livius ereignet sich Lucretias Freitod in ihrem Haus in Collatia, nachdem sie ihren Gatten und ihren Vater mit jeweils einem Freund (P. Valerius und Brutus) hat kommen lassen (ebenso bei Cassius Dio). Bei Dionysios reist sie nach Rom zu ihrem Vater, der Verwandte und Freunde zusammenruft; Brutus und Collatinus sind dabei nicht anwesend, sondern kommen erst nach ihrem Tod dazu.

¹⁹⁹ Bei Livius zieht er sogar das Messer aus der Wunde der Lucretia und schwört bei ihrem Blute die Vertreibung der Tyrannen: 1,59,1.

²⁰⁰ Liv. 2,4,1-2; 2,5,5-8; Dion. Hal. 5,6,4-8,6; vgl. Plut. Brut. 1,1; Plut. Publ. 6,3. Vgl. auch Svoboda 88f.

²⁰¹ Svoboda 84.

Viel wahrscheinlicher ist jedoch, daß es sich hier um das etwas stilisierte Rutenbündel (die *fasces*) eines Liktors handelt, ein Insignium also, mit dem die Amtsgewalt des Brutus als Consul verdeutlicht wird.

Nachdem nun also der thematische und zeitliche Rahmen der auf der Lanx erzählten Geschichte festgelegt ist, bereitet es keine allzu großen Schwierigkeiten, die verbleibenden Szenen in diese Geschichte einzufügen und zu benennen. Einige können mit den Berichten antiker Autoren, vor allem des Livius, in Einklang gebracht werden, für andere finden sich allerdings keine exakten Entsprechungen; sie können lediglich in den erzählerischen Gesamtzusammenhang eingeordnet, aber nicht im Detail interpretiert werden. Dies gilt hauptsächlich für die Kampfscenen in Bild 2 und 3 sowie 5 bis 8.

Da der Überfall auf Lucretia während der Belagerung der Rutulerstadt Ardea durch die Tarquinier stattfindet (welche wiederum auf den Besuch des delphischen Orakels folgt)²⁰², müssen zumindest in Szene 2 und 3 Kämpfe um Ardea gemeint sein. Möglicherweise setzen sich diese auch nach der Lucretia-Episode (4) fort, wahrscheinlicher ist jedoch, daß hier bereits militärische Aktivitäten im Zuge der Vertreibung der Tarquinier dargestellt sind. So könnte beispielsweise in Szene 6 mit den aus einem Tor herausstürmenden Reitern tatsächlich, wie Kolník vorschlug²⁰³, die Flucht der Tarquinier gemeint sein, und zwar aus dem Lager bei Ardea nach Caere oder Gabii²⁰⁴. Diese Flucht wird dann allerdings durch die Fußsoldaten nicht ver-, sondern allenfalls behindert. Möglicherweise muß das Bild aber auch als "Vertreibung der Tarquinier aus dem Lager bei Ardea" gelesen werden, was dann mit der Erwähnung dieser Aktion bei Livius und Dionysios übereinstimmen würde. Die vorangehende Szene (5), ein Zweikampf vor einem verhältnismäßig prächtig gestalteten Stadttor, läßt sich als etwas drastische Umsetzung eines anderen, in den Quellen erwähnten Geschehens verstehen: Nach dem beim römischen Volk durchgesetzten Beschluß zur Vertreibung der Tyrannen werden die Tore Roms gesichert, dem Tarquinius und seinen Anhängern wird der Einlaß in die Stadt verwehrt²⁰⁵. Die Verarztungsszene (7) spielt möglicherweise auf die Ermordung des Sextus Tarquinius in Gabii an²⁰⁶, für Bild 8 kann leider keine Benennung gefunden werden.

Der Triumphzug in Bild 9 findet in den schriftlichen Quellen keine Entsprechung. Da es sich dabei jedoch um ein bewährtes Bildschema handelt, um dem Betrachter die siegreiche Beendigung von Kampfhandlungen vor Augen zu führen, ist seine Darstellung in unserem Zusammenhang erklärbar, auch wenn für Brutus kein Triumph überliefert ist. Hier fällt eine dem Thema angemessene, bewußt altertümliche Gestaltung einzelner Elemente auf, vor allem die Biga des Triumphators anstelle der üblichen Quadriga sowie der Austausch des Adlerszepters mit einem einfachen Zweig²⁰⁷.

Während der Triumph den Abschluß der Auseinandersetzungen und die erfolgreiche Vertreibung der etruskischen Könige aus Rom anzeigt, wird die dauerhafte Verbannung aller Tarquinier und ihrer Freunde im nächsten Bild (10) in Szene gesetzt. Das niedrige, sockelartige Gebilde vor dem einzelnen Mann in Exomis ist dabei als Grenzstein zu interpretieren, an dessen Überschreitung die von rechts herannahende

²⁰² Liv. 1,56,13-57,11; 1,59,12-60,2; Dion. Hal. 4,64,1-67,4.

²⁰³ Kolník a.O. (Anm. 178) Nr. 96.

²⁰⁴ Liv. 1,60,2; Dion. Hal. 4,85,2-4.

²⁰⁵ Liv. 1,60,1-2; Dion. Hal. 4,85,1.

²⁰⁶ Liv. 1,60,2.

²⁰⁷ Zum Triumphwagen und den üblichen Insignien vgl. E. Künzl, Der römische Triumph (1988) 68f. 85ff.

Gruppe gehindert wird. In dieser dürfen wir wohl die Familie des Tarquinius erkennen. Der ihnen entgegentretende Mann links besitzt zwar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bärtigen Brutus der Hinrichtungsszene (12), seine Bekleidung mit der Exomis zeigt jedoch, daß dieser nicht - zumindest nicht in seiner offiziellen Funktion als Consul - gemeint sein kann. Das schlichte Kleidungsstück weist ihn vielmehr als einen Mann des Volkes, vielleicht einen Angehörigen der unteren Schichten aus. Damit wird zum Ausdruck gebracht, daß der Verbannungsbeschluß über die Tarquinier nicht allein von den neuen Magistraten, sondern vom gesamten römischen Volk gefaßt und vertreten wurde²⁰⁸.

Das noch verbleibende Bild des Randfrieses (11) erzählt die Vorgeschichte zur nachfolgenden Hinrichtungsszene (12). Aus der antiken Literatur erfahren wir, daß ein Sklave die Verschwörer gegen die Republik, zu denen auch die Söhne des Brutus zählten, heimlich belauschte und den Consuln Bericht erstattete. Er wurde daraufhin mit Freiheit, Geld und Bürgerrecht belohnt, während die Verschwörer festgenommen und verurteilt wurden²⁰⁹. Die Aufdeckung dieser Verschwörung ist nun in unserem Bild wiedergegeben: In dem trauernden Bärtigen dürfen wir Brutus erkennen, der über den Verrat seiner Söhne bekümmert ist. Vor ihm steht der Sklave, der die Botschaft überbracht hat; das Pferd, das er am Zügel hält, und der andere Sklave dahinter deuten auf seine Belohnung hin.

Für die Deutung des Mittelbildes schließlich können wir den Vorschlag Svobodas zugrunde legen, der die Szene durch Vergleich mit republikanischen Münzbildern als Schwuropfer (zur Bekräftigung eines Eides) interpretierte²¹⁰. Svoboda wollte in den beiden Opfernden einen siegreichen (links) und einen unterlegenen (rechts) Heerführer erkennen, die durch das Opfer einen Friedensvertrag oder Waffenstillstand bekräftigten. Im Zusammenhang mit der hier ausgeführten Deutung des Randfrieses ist jedoch eine andere Auslegung der Szene möglich, wenn nicht wahrscheinlicher: Der gepanzerte Mann links stellt wiederum Brutus dar, während der mit Exomis und Mantel bekleidete rechts das römische Volk repräsentiert. Das Opfer, das beide gemeinsam durchführen, dient zur Bekräftigung des Eides, den Brutus das gesamte Volk nach der Vertreibung der Tarquinier schwören ließ: Nie wieder einen König in Rom zu dulden²¹¹.

Für die zeitliche Einordnung der Platte liefert der Kontext des Grabes, zu dessen Ausstattung sie gehörte, einen *terminus ante quem*. Die Bestattung wird aufgrund der Fibeln und anderer germanischer Beifunde ins erste Viertel des 4. Jhs. n.Chr. datiert²¹². Eine ganze Reihe der römischen Importstücke aus dem Grab sind jedoch wesentlich älter, darunter z.B. ein silberner Dreifuß aus der frühen Kaiserzeit und eine Terra-Sigillata-Schale aus dem mittleren 2. Jh. n.Chr.²¹³.

Für die Lanx schlug Svoboda eine Datierung ins spätere 2. Jh.n.Chr. vor²¹⁴. Aus diesem Zeitraum sind runde Platten von entsprechender Größe und mit vergleichbarer Dekoration bekannt. Auch die Technik, in

²⁰⁸ Liv. 1,59,11; 1,60,2; Dion. Hal. 4,76,3-84,5.

²⁰⁹ Liv. 2,5,9-10; vgl. Dion. Hal. 5,7,1-5.

²¹⁰ Svoboda 65ff. mit Literatur zu Schwuropferszenen auf Münzen; vgl. auch S. Künzl in: E. Künzl, Die Alamannenbeute aus dem Rhein bei Neupotz (1993) I, 130ff.

²¹¹ Liv. 2,1,9; Dion. Hal. 5,1,2-4.

²¹² Ondrouch a.O. (Anm. 179) 244ff. bes. 249.

²¹³ Ebenda 246ff.

²¹⁴ Svoboda 98ff.; vgl. Thomas a.O. (Anm. 178) 135.

der die Reliefs des Randfrieses gearbeitet sind, ist im 2. Jh. bekannt. Die seltene Kombination von graviertem, vergoldetem Mittelbild und reliefiertem Randfries rücken die Platte in die Nähe der Lanx von Bizerta, so daß sich eine zeitliche Einordnung in ihrer Nähe, also um 150 n.Chr. ergibt²¹⁵. Damit ist die Lanx von Stráze das bisher früheste Beispiel einer großformatigen Silberplatte mit fortlaufend erzählendem Fries.

Die Darstellung eines offenkundig rein römischen Themas in dieser Form ist auf einem Silberobjekt bisher ganz einzigartig. Es stellt sich natürlich die Frage nach dem möglichen Auftraggeber bzw. Adressaten eines solchen Stückes. Akzeptiert man die vorgeschlagene Deutung der Szenen als Geschichte des Lucius Iunius Brutus, so liegt es nahe, den Benutzerkreis am ehesten innerhalb der senatorischen Aristokratie zu vermuten, die mit dem Stück an die heroischen republikanische Vergangenheit Roms erinnern wollte, in deren Tradition sie sich selbst sah. Man könnte also (mit aller Vorsicht) an einen Auftraggeber denken, der durch die Wahl dieses Themas seiner eigenen politischen Gesinntheit Ausdruck verleihen und sich bewußt von der gängigen imperialen Bildkunst absetzen wollte. Wie die Lanx schließlich in das Fürstengrab von Stráze gelangte, muß ebenfalls Gegenstand von Spekulation bleiben: Wie bei anderen, ähnlichen Grabfunden wahrscheinlich ist²¹⁶, könnte es sich auch hier um das Geschenk eines römischen Würdenträgers mit propagandistischer Intention an einen germanischen Fürsten handeln. Angesichts der Menge anderen römischen Materials im gleichen Grabfund ist es jedoch ebenso berechtigt, darin Handels- oder Beutegut zu vermuten.

1.2.2. Allegorische Herrscherporträts

Aus dem gleichen Schatz wie die beiden Becher mit historischen Szenen stammt eine flache Schale, deren Emblem die fast vollplastisch ausgearbeitete Büste einer jungen Frau zeigt, umgeben von einer großen Zahl verschiedener Attribute (BN 24)²¹⁷. Einige dieser Attribute weisen auf Afrika oder Ägypten hin, so die Elefantenexuvie auf dem Kopf der jungen Frau, die Uräus-Schlange in ihrer Rechten, das Sistrum neben ihrem rechten Arm. Daher wird die Schale allgemein als "Afrika-Schale" bezeichnet. Eine Deutung der Darstellung als Personifikation Afrikas, Ägyptens oder Alexandrias²¹⁸ bringt jedoch die Schwierigkeit mit sich, daß bei keiner dieser Möglichkeiten die Vielzahl der verschiedenen Attribute zusammenhängend und befriedigend erklärt werden kann. Zudem scheint das Gesicht der jungen Frau nicht ideal gestaltet zu sein, sondern zeigt recht individuelle Züge, so daß die Vermutung naheliegt, es handle sich hier um ein Porträt. Diese Ansicht wurde zuerst von M. Della Corte vertreten, der in der Büste ein Bildnis von

²¹⁵ Vgl. H.H. v. Prittwitz und Gaffron in: Silber Bonn 177ff., bes. 191.

²¹⁶ Vgl. z.B. die Becher aus dem Fürstengrab von Hoby (Kap. II 2.2.1.), die weiter oben behandelte Schale aus Georgien (Kap. II 1.1.4.) oder den Domitians-Spiegel in Karlsruhe (Kap. II 1.1.4.).

²¹⁷ Paris, Louvre Bj 1969. H. der Schale 6 cm, des Kopfes 5,2 cm, Dm. der Schale 22,5 cm, des Emblems 14,5 cm, Gew. 934,7 g. Héron de Villefosse Nr. 1; A. Linfert in: Alessandria e il mondo ellenistico-romano, Festschrift A. Adriani (1984) 351ff.; Baratte, Boscoreale 80f. 90; B. Barr-Sharrar, The Hellenistic and Early Imperial Decorative Bust (1987) 142 H 27; Tesoro di Boscoreale 57 Nr. 2; Argento 260 Nr. 37 Abb. 43. 99. 100.

²¹⁸ Héron de Villefosse 39ff.; vgl. Baratte, Boscoreale 80f.

Kleopatra VII. erkennen wollte²¹⁹; er sah in der Darstellung eine spöttische Anspielung auf das Abhängigkeitsverhältnis des Marcus Antonius, der durch Keule, Bogen und Köcher seines mythischen Vorfahren Herakles hinter der rechten Schulter der Frau vertreten sei, von der übermächtigen Kleopatra durch die Erinnerung an die Geschichte von Herakles und Omphale²²⁰. A. Linfert hingegen interpretiert die Büste als Porträt der Kleopatra Selene, der Tochter von Kleopatra VII.²²¹. Unglücklicherweise können reine Porträtvergleiche wenig zur Aufklärung dieser Frage beitragen, da die Münzbildnisse der Ptolemäerinnen variieren und daher keine zuverlässige Grundlage für die Identifikation bieten²²². Linferts Deutung hat den Vorteil, daß mit ihr die meisten der dargestellten Attribute erklärt werden können, die selbst bei einer Benennung der Frau als Kleopatra VII. unklar bleiben.

Die schon erwähnten Herakles-Attribute bezieht Linfert nicht auf M. Antonius, sondern auf Juba II. von Mauretanien, den Ehemann der Kleopatra Selene, der wie Antonius Abstammung von Herakles für sich in Anspruch nahm²²³. Die Herakles-Omphale-Anspielung sei, so Linfert, jedoch auch für das Verhältnis dieses Paares zutreffend²²⁴. Wird die linke Schalenseite von der Allusion auf den Gatten der Dargestellten eingenommen, so findet sich auf der rechten das Füllhorn der Ptolemäer, verziert mit dem Adler, dem Wappentier der Dynastie, und einer Reihe familiärer Anspielungen: die Büste des Sol meint den Zwillingbruder der Kleopatra Selene, Alexander Helios; Pilo und Sterne der Dioskuren im untersten Register des Füllhorns bezeichnen vielleicht den Zwillingstatus der Geschwister, oder aber die beiden Brüder der Hauptperson, Alexander und Ptolemaios (auch wenn sie keine Zwillinge waren). Die aus dem Füllhorn herausquellenden Früchte weisen auf den "Neuen Dionysos" Antonius hin, den Vater der Dargestellten, während sich die darüber angebrachte Mondsichel wiederum auf Kleopatra Selene selbst bezieht²²⁵. Die in einer Gewandfalte vor der Brust der Kleopatra Selene angehäuften Tiere und Früchte setzen sie in Beziehung zur Mondgöttin Tinnit (Tanit), die zugleich Stadtgöttin Karthagos war²²⁶. Darunter sind zum Rand hin eine Reihe von Götterattributen dargestellt (Sistrum, Zange, Schlangenstab, Schwert, Leier); diese könnten für die Hauptgötter der wichtigsten Städte Mauretaniens oder für die wichtigsten Kulte der Hauptstadt Caesarea stehen²²⁷.

Linfert datiert die Schale um 30 n.Chr. und begreift sie als Auftragswerk des Königs Ptolemaios von Mauretanien, des Sohnes von Kleopatra Selene und Juba II.²²⁸. Der Schalentypus mit dem

²¹⁹ M. Della Corte, *Cleopatra, M. Antonio e Ottaviano nelle allegorie storico-umoristiche delle argenterie del tesoro di Boscoreale* (1951) 35ff.; vgl. J. Charbonneaux, *LibycaBServAnt* 2, 1954, 49ff., bes. 61ff. mit Anm. 19.

²²⁰ Della Corte a.O. 38f. Abstammung Marc Antons von Herakles: vgl. *App. civ.* 3,16. 19; *Plut. Ant.* 4; *Omphale-Anspielung: Plut. comp. Demetr. Ant.* 90.

²²¹ Linfert a.O. 352ff.

²²² Vgl. Charbonneaux a.O. 49ff.; Linfert a.O. 356f.

²²³ Ebenda 353f.; vgl. *Plut. Sert.* 9.

²²⁴ Linfert a.O. 353f. 357.

²²⁵ Ebenda 352f.

²²⁶ Ebenda 354f.

²²⁷ Ebenda 355; aus Mangel an eindeutigem Vergleichsmaterial oder deutlichen Belegen ist diese mit Vorbehalt geäußerte Deutung Linferts jedoch nicht ganz befriedigend.

²²⁸ Linfert a.O. 357; vgl. H. Kyrieleis, *BJb* 171, 1971, 173ff. mit Anm. 52; Barr-Sharrar a.O. 142. 149 (Datierung in claudische Zeit).

hochplastischen Emblem leitet sich aus dem Hellenismus her und findet seine nächsten formalen Parallelen bei Silbergefäßen in der Athena-Schale aus dem Hildesheimer Silberschatz (BN 25)²²⁹, der noch späthellenistischen Schale mit dem schlangengewürgenden Herakles-Kind (BN 50)²³⁰ sowie zwei Schalen mit den Büsten von Kybele und Attis, ebenfalls aus Hildesheim²³¹. Darüber hinaus waren Emblemata mit erhaben gearbeiteten Reliefbüsten jedoch während der gesamten frühen und mittleren Kaiserzeit beliebt²³². Es ist allerdings nicht unbedingt notwendig, den Sohn der Kleopatra Selene als Auftraggeber der Schale anzunehmen; ebenso ist vorstellbar, daß das Stück von römischer Seite in Auftrag gegeben wurde, beispielsweise von einer historisch und dynastisch interessierten Person im Umkreis des römischen Hofes, wo Kleopatra Selene und Juba von Mauretanien erzogen worden waren²³³. Die zugrunde liegende Intention könnte durchaus eine humoristische gewesen sein, indem man die romfreundliche Kleopatra Selene mit Hilfe der Herakles-Omphale-Anspielung als eigentliche Herrin des Königreichs ihres Gatten darstellte. Mit einer solchen Deutung würde das - ausschließlich repräsentativen Zwecken dienende - Objekt auch keinen Widerspruch zu den übrigen Stücken des Boscoreale-Schatzes mit politischer Implikation, vor allem den beiden Kaiserbechern, darstellen.

Ein sehr frühes Beispiel einer ganzflächig reliefverzierten *lanx rotunda*, also eines runden Tellers bzw. einer Platte, ist uns mit der viel diskutierten Lanx von Aquileia in Wien erhalten (BN 28)²³⁴. Das Stück wurde bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einem Kloster in der Nähe von Aquileia entdeckt, die genauen Fundumstände sind allerdings nicht bekannt. Es besteht aus einem sehr dünnen Silberblech mit von der Rückseite getriebenem Reliefdekor und war ursprünglich auf einer massiven Unterlage festgelötet, deren Original jedoch nur sehr schlecht erhalten ist. Vor allem im rechten unteren Drittel weist der Reliefgrund einige größere Lücken auf, die Darstellung wird davon aber kaum berührt. Hingegen ist die gesamte Oberfläche des Stückes angegriffen und steigt stellenweise starke Korrosionsspuren.

Der flache Teller ist mit einer figürlichen Darstellung im Schema einer Zentralkomposition verziert. Im Zentrum steht ein nur mit Hüftmantel bekleideter, muskulöser, bartloser Mann in Frontalansicht an einem kleinen Rundaltar. Auf dem mit einer Girlande und mit einer Darstellung vom Raub der Persephone in flachem Relief geschmückten Altar liegen ein Pinienzapfen und verschiedene Früchte. Um den Altar

²²⁹ Berlin, Antikensammlung Misc. 3779.1. Maximale Höhe 7,6 cm, Dm. mit Henkeln 32,5 cm, Dm. des Emblems 16 cm, Gew. 1984 g. E. Pernice - F. Winter, Der Hildesheimer Silberfund (1901) 21ff. Taf. I-II; U. Gehrig, Hildesheimer Silberfund² (1980) 13 Farbtafel I; Antikenmuseum Berlin. Die ausgestellten Werke (1988) 330f., 23, II; E. Simon, Die Götter der Römer (1990) 175ff. Abb. 225; Argento 271 Nr. 91 Abb. 167.

²³⁰ s. dazu Kap. II 3.2.

²³¹ Berlin, Antikensammlung Misc. 3779.3 (Kybele) und 3779.4 (Attis). Gehrig a.O. 16f. Nr. 13-14.

²³² Vgl. zusammenfassend B. Barr-Sharrar, The Hellenistic and Early Imperial Decorative Bust (1987) 143ff.

²³³ Plut. Ant. 87; Dio Cass. 51,15,6; vgl. A. Linfert in: Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Festschrift A. Adriani (1984) 356.

²³⁴ Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. VII A 47. Dm. 28,5 cm. J. Arneth, Gold- und Silbermonumente des K.K. Münz- und Antiken-Cabinetts in Wien (1850) 62; Ch. Picard, AntCl 20, 1951, 359ff.; H. Möbius in: Festschrift F. Matz (1962) 80ff.; F. Matz, MarbWPr 1964, 23ff.; H. Möbius, AA 1965, 867ff.; F.L. Bastet, BABesch 44, 1969, 143ff.; A. Alföldi, Chiron 9, 1979, 570ff.; Argento 258 Nr. 33 Abb. 179; C. Wölfel in: Silber Bonn 149ff. - Die in der Literatur häufig benutzte Bezeichnung *paterna* ist für die Form des Tellers von Aquileia nicht zutreffend; hier wird stattdessen die korrekte Bezeichnung *lanx* verwendet. Vgl. W. Hilgers, Lateinische Gefäßnamen. Bezeichnung, Funktion und Form nach den antiken Schriftquellen (1969) 65ff. 206ff. Nr. 209.

herum sind drei etwa gleich große Kinder angeordnet, zwei Knaben und ein Mädchen; einer der Knaben ist in Dreiviertel-Rückansicht wiedergegeben und trägt als einzige Bekleidung ein Tierfell um die Schultern, vom anderen ist nur der Kopf im Hintergrund sichtbar. Beide halten Tablett mit kleinen runden Opferkuchen. Das Mädchen ist im Profil hinter bzw. neben dem Knaben mit dem Tierfell zu sehen. Sie ist mit einem Chiton bekleidet und trägt einen Calathus mit Früchten und Ähren auf dem Kopf; ein weiterer, größerer, steht hinter ihr am Boden. Der stehende Mann greift mit der Rechten in den Teller des vorderen Knaben, sein Blick ist jedoch nicht auf seine Handlung konzentriert, sondern geht zur anderen Seite hin ins Leere. Rechts neben ihm ist ein zweirädriger Wagen mit geflügelten Schlangen zu sehen, die von zwei annähernd im Profil gezeigten jungen Frauen gefüttert bzw. am Kopf gekrault werden: Eine von ihnen ist nur im Hüftmantel kniend dargestellt, die andere steht aufrecht dahinter, ist ganz in ihren Mantel gehüllt und trägt einen Schilfkranz im Haar. Bei diesen handelt es sich um die Horen des Herbstes und des Winters; die Horen des Frühlings und des Sommers sind oberhalb der Kinder auf einer Mauer oder einem Felsen sitzend und die Szene beobachtend wiedergegeben (Sommer mit Hüftmantel und Ährenkranz, Frühling mit über die Schulter herabgerutschtem Chiton und Mantel)²³⁵. Über dem Schlangewagen und zur Mitte hin gewendet thront Demeter - Ceres im durchscheinenden Chiton und Mantel, der das Haupt verhüllt, mit einer großen, dreigliedrigen, brennenden Fackel in der Rechten. Dahinter ragt am Bildrand ein etwa zur Hälfte erhaltener Baum auf. Ganz oben in der Bildmitte erscheint über einer Wolke die bärtige Büste des Zeus bzw. Jupiter mit Szepter und Blitzbündel, das Haupt ebenfalls verhüllt. Im unteren Bildabschnitt schließlich lagert Tellus, deren Körper nur von einem Hüftmantel bedeckt ist, welcher sich hinter ihrem Rücken bauscht; vor ihr ist ein Rind zu erkennen.

Allgemein wird die Szene zunächst als Opfer des Triptolemos vor seiner Aussendung gedeutet²³⁶. Dafür sprechen neben der Anwesenheit der Demeter, des Zeus und der Tellus vor allem die Jahreszeiten-Personifikationen und der Schlangewagen. Die Interpretation der Kinder stellt dabei jedoch ein Problem dar, ebenso wie die Hauptfigur, die – ganz untypisch für Triptolemos – nicht eigentlich als Jüngling, sondern als erwachsener, kräftiger Mann dargestellt ist, zudem mit recht individuell gestalteten Gesichtszügen. Daher wollte man in dieser Gestalt eine historische Person erkennen; als Benennungen wurden ein Ptolemäer, Marcus Antonius, Marcus Vipsanius Agrippa, Germanicus, Claudius, Caligula, Nero und Titus vorgeschlagen²³⁷. Hauptsächlich hat sich die Forschung dabei auf die von H. Möbius vorgebrachte Deutung als Marcus Antonius konzentriert, bei der sich auch die anderen Figuren gut im Kontext der Szene unterbringen lassen.

Demeter - Ceres wurde als Kleopatra gedeutet, mit der Antonius drei Kinder hatte. Entsprechend wurden die drei Kinder am Altar als die Zwillinge Alexander Helios und Kleopatra Selene sowie deren jüngerer Bruder Ptolemaios interpretiert²³⁸. Die Darstellung weist typisch alexandrinische Elemente auf, was auf die Herstellung des Stückes in Alexandria schließen lässt²³⁹. Dort sei beispielsweise auch die "mythologi-

²³⁵ Zur Benennung der Horen vgl. Möbius a.O. (1962) 82.

²³⁶ Andere Deutung bei G. Hafner, AA 1967, 213ff.: Plutos, der den Reichtum der Erde verteilt.

²³⁷ Zur Diskussion der verschiedenen Benennungsvorschläge vgl. zusammenfassend Alföldi a.O. 571f.

²³⁸ Möbius a.O. (1962) 90, mit dem Hinweis, daß sich Kleopatra als Isis verehren ließ (Dio Cass. 50,25,3; Plut. Ant. 54; Serv. Aen. 8,696), die hier mit Demeter gleichgesetzt wird; ders. a.O. (1965) 873 zu den Kindern. Vgl. C.C. Vermeule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor (1968) 137.

²³⁹ Picard a.O. 359ff.; Möbius a.O. (1962) 84ff.; Bastet a.O. 143ff.; Alföldi a.O. 570ff.

sche Maskerade" der Hauptpersonen verständlich²⁴⁰. Darüber hinaus wurde die Darstellung als Anspielung auf das - allseits bekannte und von der römischen Propaganda weidlich ausgenutzte - Abhängigkeitsverhältnis des Antonius von der ägyptischen Königin angesehen²⁴¹.

Die Datierung des Stückes ist in der Literatur sehr umstritten (schon deshalb, weil es unter den erhaltenen Silberarbeiten des 1. Jhs. v. bzw. n.Chr. keine vergleichbaren Objekte gibt²⁴²) und eng mit der Interpretation des Bildes verknüpft. Stilistische Vergleiche waren bisher eher unergiebig: Der häufig angeführte Verweis auf die sog. Tazza Farnese kann zur Lösung des Problems nicht beitragen, da auch über die Datierung dieses Stückes keine Einigkeit herrscht²⁴³. C. Reinsberg hat für ihre Datierung der Gipsabgüsse aus Memphis mit Darstellungen der Taten des Herakles den Teller von Aquileia zugrunde gelegt, für den sie allerdings aufgrund der Deutung auf Marcus Antonius eine Entstehungszeit kurz vor 30 v.Chr. voraussetzte²⁴⁴.

Akzeptiert man die angeführte Interpretation des Bildes mit Bezug auf Antonius, so ergeben sich aus historischen Gründen zwei Möglichkeiten für die zeitliche Einordnung des Stückes: kurz vor Actium, oder während der Regierung der Kaiser Caligula, Claudius oder Nero, da für diese ein besonderes Interesse am Andenken des Antonius, den sie als Ahnherrn ehrten, bezeugt ist²⁴⁵. Die Frage ist jedoch, inwieweit die Interpretation des Triptolemos als Marcus Antonius aufrechterhalten werden kann. Porträtvergleiche gestalten sich, wie meistens bei den kleinformatigen Darstellungen auf Tafelsilber, auch hier recht schwierig, zumal die Münzbildnisse des Antonius keine verbindliche Physiognomie erkennen lassen²⁴⁶. H.P. Laubscher und H. Kyrieleis unterstützten die Deutung der Lanx von Aquileia jedoch, indem sie mit Hilfe von Münzvergleichen und aufgrund der Ähnlichkeit mit einem kleinformatigen rundplastischen Köpfchen in Kopenhagen bzw. einer Gemme in Boston, die sie als Antoniusporträts identifizierten, diese Benennung auch für den Triptolemos auf dem Silberteller nahelegten²⁴⁷. Bei einer solchen Deutung wäre zumindest ein Anhaltspunkt für eine zeitliche Einordnung der Lanx in die Endphase des Hellenismus oder die frühe Kaiserzeit gegeben, also in die zweite Hälfte des 1. Jhs. vor oder das mittlere 1. Jh. n.Chr.

²⁴⁰ Möbius a.O. (1962) 90 verweist darauf, daß Antonius mit seinen Kindern "mythologisches Theaterspiel" getrieben habe und daß für Alexandria "Vergnügen an mythologischer Maskerade" bezeugt sei (ebenda 85). Vgl. Plut. Ant. 54.

²⁴¹ Diese Abhängigkeit wird einerseits durch die Gleichsetzung der historischen Personen Kleopatra - Antonius mit Demeter - Triptolemos vorgegeben; andererseits soll durch den "herkulischen" Körperbau des Triptolemos - Marcus Antonius auf die Abstammung des letzteren von Herakles (vgl. App. civ. 3,16. 19; Plut. Ant. 4) und damit auf die Herakles - Omphale -Geschichte (vgl. Plut. Ant. 58; comp. Demetr. Ant. 90) angespielt worden sein; vgl. Möbius a.O. (1962) 90; ders. a.O. (1965) 875. Der Vergleich des historischen Paares mit Herakles und Omphale entspringt jedoch eher der stadtrömischen Propaganda gegen Antonius und ist daher mit einer alexandrinischen Herkunft des Stückes schwer in Einklang zu bringen.

²⁴² Die Existenz ganzflächig reliefverzierter, flacher Platten in der späthellenistischen und frühkaiserzeitlichen Toreutik ist durch die Gipsabgüsse solcher Werke aus Memphis und Begram bezeugt. Vgl. C. Reinsberg, Studien zur hellenistischen Toreutik (1980) 224ff.

²⁴³ Zur Tazza Farnese vgl. F.L. Bastet, BABesch 37, 1962, 1ff; Alföldi a.O. 564ff.; zuletzt E.J. Dwyer, AJA 96, 1992, 255ff.; J. Pollini, AJA 96, 1992, 283ff. Vgl. auch Möbius a.O. (1962) 93ff.

²⁴⁴ Reinsberg a.O. 224ff.

²⁴⁵ Möbius a.O. (1962) 92; vgl. Suet. Cal. 23,1; Claud. 11,3; Cass. Dio 69,20.

²⁴⁶ Vgl. Möbius a.O. (1962) 90f.; Matz a.O. 24; Möbius a.O. (1965) 868; H. Kyrieleis, AA 1976, 85ff.

²⁴⁷ H.P. Laubscher, JdI 89, 1974, 242ff.; Kyrieleis a.O. 85ff.

Trotz der Zweifel, die hinsichtlich der Benennung der Hauptperson doch bleiben müssen, wird aufgrund der ikonographischen Details deutlich, daß mit dem Teller von Aquileia ein Beispiel einer Silberarbeit vorliegt, bei der eine Mythendarstellung im Dienste politischer Propaganda verwendet wurde: Das zugrunde liegende Mythenbild wurde in wichtigen Details so verändert, daß der Mythos zwar noch gut erkennbar ist, aber verfremdet erscheint. Mit Hilfe der Anpassung von Details an eine historische Situation wird es als Anspielung auf aktuelles Geschehen lesbar.

Aus der mittleren Kaiserzeit ist ein reliefverziertes Emblem aus dem Tempelschatz von Notre-Dame-d'Allençon erhalten²⁴⁸, das einen jugendlichen Togatus mit einer *bullā*, einem Füllhorn im linken Arm und einem Globus mit Victoriastatue auf der rechten, von sich gestreckten Hand zeigt, umgeben von drei kleinen, menschlichen Figuren und einer Palme (BN 26). Der Togatus selbst, die Palme und eine der kleinen Figuren befinden sich auf einem Podest, auf das an der Vorderseite eine fünfstufige Treppe hinaufführt. Das Gesicht des Dargestellten ist eingedrückt und damit völlig unkenntlich; er wird dennoch in der Literatur meist als Caracalla oder Geta angesprochen²⁴⁹. F. Baratte rechnet das Objekt dem Kreis kaiserlicher Propaganda zu und deutet das Bild als Darstellung Caracallas mit Symbolen der römischen Triumphkunst, als Allegorie für militärischen Erfolg und materielles Wohlergehen des römischen Reiches²⁵⁰.

R. Fleischer hingegen sieht, wegen der Nebenfiguren und der Komposition des Reliefs, Beziehungen zu Darstellungen der Tyche-Astarte von Tyros²⁵¹, deren Platz auf dem Emblem ein kaiserlicher Prinz, Caracalla oder Geta, einnimmt, der hier, ausgestattet mit dem kaiserlichen Victoria-Attribut und dem auf einen Genius hindeutenden Füllhorn, als Verkünder und Garant militärischen Erfolges und materiellen Wohlstands steht. Fleischer bezieht das Emblem zudem auf die spezielle historische Situation von Tyros, das in den Auseinandersetzungen Ende des 2.Jhs.n.Chr. zerstört, dann aber von Septimius Severus wieder aufgebaut und mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht worden war²⁵². Sowohl Fleischer als auch Baratte nehmen an, daß das Emblem ursprünglich zu einer Schale gehörte²⁵³; Fleischer vermutet außerdem, daß diese aus einem ganzen Satz von Silbergefäßen mit ähnlichen Darstellungen zur Ehrung der gesamten Kaiserfamilie stammen könnte²⁵⁴. Entsprechend dieser Deutung müßte das Stück um 200 n.Chr. gearbeitet worden sein²⁵⁵.

²⁴⁸ Paris, Louvre Bj 2063. Dm. 10,3 cm. Unmittelbar rechts neben der Figur des Togatus weist das Emblem eine große Lücke im Grund auf, das Gesicht des Dargestellten ist eingedrückt. F. Baratte, *Le trésor d'argenterie gallo-romaine de Notre-Dame-d'Allençon*, 40. Beih. Gallia (1981) 37ff. Nr. 6; E. Künzl, *JbZMusMainz* 30, 1983, 397; Baratte - Painter 100f. Nr. 30. Der Schatz von Notre-Dame-d'Allençon, dessen Stücke größtenteils zwischen der Mitte des 2.Jhs. und der Mitte des 3.Jhs.n.Chr. entstanden sein dürften, enthält mehrere Weihungen an Minerva; er wurde offenbar in einem Heiligtum in der zweiten Hälfte des 3.Jhs. niedergelegt.

²⁴⁹ R. Lantier, *MonPiot* 37, 1940, 117 wollte dagegen auf dem Emblem Commodus erkennen.

²⁵⁰ Baratte a.O. (1981) 38ff; Baratte - Painter 100f. Nr. 30.

²⁵¹ R. Fleischer, *AA* 1983, 253ff.

²⁵² Ebenda 262.

²⁵³ Baratte a.O. (1981) 25f.; Fleischer a.O. 253. 262.

²⁵⁴ Ebenda 262.

²⁵⁵ Ebenda 260.

Die Deutung von Fleischer hat zwar einiges für sich, bleibt aber letzten Endes eine Hypothese. Wie schon vor ihm Baratte, so konnte auch Fleischer weder die drei kleinen Beifiguren befriedigend deuten, noch eine Erklärung dafür finden, wie das Stück schließlich in den Tempelschatz von Notre-Dame-d' Allenton gelangt sein könnte²⁵⁶. Trotz dieser bestehenden Unsicherheiten macht jedoch die verwendete Symbolik hinreichend deutlich, daß das Emblem im Rahmen politisch-propagandistisch motivierter Kunst einen Platz haben muß.

1.2.3. Symbolische Handlungen als historische oder kultische Allegorie?

Aus dem Schatz von Boscoreale stammen zwei reliefverzierte Kannen, die jeweils zwei Victorien beim Tieropfer zeigen (BN 30)²⁵⁷: Die geflügelten, fast nackten Siegesgöttinnen sind mit ihren Opfertieren symmetrisch um ein altertümlich wirkendes Palladium auf reliefgeschmückter Basis angeordnet. Auf der einen Kanne sind es zwei Stiere, die geopfert werden, auf der anderen ein Widder und ein Hirsch. Der Widder wird als einziges Tier nicht getötet, die ihm zugeordnete Victoria hält lediglich einen Lorbeerzweig und eine Pyxis. Der enge Hals der Kannen ist jeweils mit in Ranken auslaufenden Flügelfrauen²⁵⁸, die Löwengreifen tranken, dekoriert.

Der Stil der Darstellungen weist die Kannen in augusteische Zeit²⁵⁹; die einzelnen Motive sowie die Kannenform wurden zwar von spätklassischen bis frühhellenistischen Vorbildern hergeleitet, doch ist daraus nicht zu schließen, daß es sich bei den Kannen in ihrer Gesamtheit um Kopien hellenistischer Originale handelt²⁶⁰. Vielmehr darf die Zusammenstellung und Variation der Einzelmotive als römische Schöpfung der frühen Prinzipatszeit angesprochen werden.

Die stieropfernde Victoria kann, wie A. Borbein herausgestellt hat, in der römischen Kaiserzeit als Symbol für die *victoria perpetua*, die wesenhafte Sieghaftigkeit des Kaisers, und damit für den Fortbestand des römischen Imperium verstanden werden²⁶¹. Ähnliche Bedeutung hat das Palladium, mit dem, wie E. Simon glaubt, hier ausdrücklich das palatinische gemeint sein könnte²⁶². Der Hirsch weist auf Diana, die Greifen am Hals auf Apollo, Gottheiten, mit denen Augustus eng verbunden war²⁶³. Der Widder schließlich galt, nach Simon, als Opfertier für Ianus²⁶⁴, dessen Tempel während der Regierungszeit des Augustus als äußeres Zeichen für den Frieden im ganzen Reich dreimal geschlossen

²⁵⁶ Baratte a.O. (1981) 25. 38ff.; Fleischer a.O. 262.

²⁵⁷ Paris, Louvre Bj 1898 und 1899. H. 24,8 cm, Gew. 860 bzw. 963 g. Héron de Villefosse Nr. 3-4; A.H. Borbein, Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen, 14. Erg. RM (1968) 78ff. 97ff. 110ff.; Baratte, Boscoreale 90; Simon, Augustus 140ff. Abb. 183-184; Tesoro di Boscoreale 59 Nr. 16; Argento 260f. Nr. 39-40 Abb. 38. 101-102.

²⁵⁸ Borbein a.O. 97ff.: Eroten

²⁵⁹ Vgl. ebenda 78ff.

²⁶⁰ M. Pfrommer, GettyMusJ 11, 1983, 142ff. setzt Originale des frühen 3. Jhs.v.Chr. voraus; vgl. dagegen Borbein a.O. 80.

²⁶¹ Ebenda 110ff.

²⁶² Simon, Augustus 142.

²⁶³ Ebenda 142f.

²⁶⁴ Ebenda 143.

wurde²⁶⁵. Damit werden auf den Kannen verschiedene Symbole zu einer komplexen Aussage verbunden, deren enger Bezug auf die Person des Augustus durch die Auswahl der einzelnen Motive hergestellt wird. E. Simon faßt diese Aussage in der Formel zusammen, Augustus sei "*natus ad pacem*", und schließt aus diesem Bedeutungsgehalt, die Kannen seien "ursprünglich zu einem Trinkgelage für die Feier des Geburtstages des Augustus geschaffen" worden²⁶⁶. Dies ist allerdings wohl doch etwas zu weit gegriffen. Immerhin handelt es sich bei den Bildern der Kannen, trotz der zweifellos vorhandenen Bezüge auf den Princeps, um recht geläufige Motive; gerade auf Werken der Kleinkunst konnten sie durchaus auch in einem sehr viel allgemeineren oder rein dekorativen Sinn verwendet werden²⁶⁷.

²⁶⁵ Vgl. Res gestae Divi Augusti 13.

²⁶⁶ Simon, Augustus 143.

²⁶⁷ Vgl. Borbein a.O. 115.