

Matthias Steinhart, **Bilder der virtus. Tafelsilber der Kaiserzeit und die großen Vorbilder Roms. Die Lanx von Stráže**. Collegium Beatus Rhenanus, Band 2. Verlag Franz Steiner, Stuttgart 2009. 113 Seiten mit 7 Abbildungen, 7 farbige Tafeln.

Die Lanx von Stráže, die um die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts entstanden ist, wurde im Jahr 1939 als Beigabe des jünger-kaiserzeitlichen, um 260/70 n. Chr. datierten, reichen germanischen Männergrabes II der kleinen Nekropole von Strascha (Stráže) in der heutigen Slowakei zufällig entdeckt. Sie kam zunächst in Privatbesitz (Fundvorlage und Bildabfolge von B. Svoboda, Neuerworbene römische Metallgefäße aus Stráže bei Piešťany. *Archaeologica Slovaca Fontes* 11 [Pressburg 1972], vgl. zusammenfassend RGA² XXXV [2007] 32–35 s. v. Stráže [H. Steuer]), gelangte dann in das slowakische Nationalmuseum und gehörte bei der Drucklegung des Bandes zu den Sammlungen des Museums von Obernitra (Hornonitrianske Muzeum) in Priwitz (Prievdza). Insbesondere die Motive auf dem Randfries der Silberplatte werden in der Forschung bislang unterschiedlich interpretiert.

Ziel des Verfassers ist es, in einem interdisziplinären Ansatz einen neuen Deutungsversuch für die meisten

Einzelbilder des Randfrieses und die Gesamtkomposition der Silberplatte zu finden. Die erneute Darstellung des Fundzusammenhangs, die Diskussion der Funktion von römischem Silbergeschirr in germanischem Besitz sowie technische Fragestellungen stellen daher keine zentralen Anliegen dar, sondern werden einleitend nur kurz besprochen.

Die Untersuchung der Bildinhalte beginnt mit einer knappen Diskussion des Mittelmedaillons und einer erhaltenen Handhabe. Die zwischenzeitlich in die Sammlung Malcolm Wiener gelangte Griffplatte, die, wie neue Erkenntnisse zeigen, an die Platte anpasst (S. 17), zeigt die Versöhnung von Römern und Sabinern. Das verlorene Gegenstück hatte vielleicht den Raub der Sabinerinnen zum Thema. In der Eidszene des Mittelmedaillons sieht Steinhart mit Claudia Wölfel (in: H. von Pritwitz und Gaffron / H. Mielsch [Hrsg.], *Das Haus lacht vor Silber. Die Prunkplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr* [Köln und Bonn 1997] 153–167) und Erika Simon (in: G. Brands u. a. [Hrsg.], *Rom und die Provinzen. Gedenkschrift für Hanns Gabelmann* [Mainz 2001] 189–196) den Schwur des Marcus Junius Brutus auf die Republik, wobei der dort gezeigte Begleiter durch Simon (a. a. O. 194 f.) als Publius Valerius Poplicola erkannt wird.

Einen breiten Raum (S. 21–64) nimmt die Vorstellung und Interpretation des Randfrieses ein. Der Autor stellt hier zunächst eine kurze Beschreibung der Einzelszenen voran, auf welche eine knappe Darstellung der Deutungen vor allem von Simon und Wölfel folgt. Dabei sieht Wölfel das Gesamtprogramm in Zusammenhang mit dem Leben des Brutus. Sie geht von einer chronologischen Anordnung der Einzelszenen aus, wobei der Besuch des Brutus in Delphi am Anfang stehen und die Hinrichtung von dessen Söhnen den Abschluss bilden soll. Diesem Ansatz hat bereits Simon ausführlich widersprochen (a. a. O. 190–195); sie interpretiert die Bilder des Frieses als Darstellungen aus dem ersten Jahr der römischen Republik und kommt demzufolge bei mehreren Feldern zu anderen Deutungen.

Dem stellt Steinhart nun einen neuen Erklärungsansatz gegenüber. Er geht in seiner Grundthese davon aus, dass auf der Lanx Beispiele besonders vorbildhafter Taten aus der frühen Geschichte Roms dargestellt sind, wie sie in der literarischen Überlieferung vor allem bei Dionys von Halikarnass, Livius, Plutarch und Cassius Dio beschrieben werden. Zum Verständnis dieses Ansatzes werden einige methodische Erläuterungen vorangestellt. Der Verfasser betont ausdrücklich, dass die Bilder keine Illustration der Textüberlieferung eines oder mehrerer Autoren sind, von denen sich nämlich durchaus Abweichungen feststellen lassen. Die Überlieferung einzelner Geschichten aus der frühen Republik kann sich weiterhin bei antiken Schriftstellern durchaus unterscheiden. Herausgestellt wird auch, dass diese Schilderungen als Teil einer konstituierenden Tradition zu verstehen sind, also nicht als historische Fakten. Davon ausgehend bringt er Motive, deren Deutung in der Forschung nur relativ allgemein geblieben ist (so

etwa S. 25 zu den als »Kämpfe um Ardea« gedeuteten Szenen 2 und 3, vgl. unten) in einen konkreten narrativen Zusammenhang mit bekannten Geschichten aus Roms mythischer Vergangenheit.

Für den folgenden Vergleich mit der bisherigen Forschung ist die Gegenüberstellung der Umzeichnungen der zwölf Einzelszenen des Randfrieses mit den Interpretationen der jeweiligen Vorgänger sowie jenen des Autors sehr hilfreich (S. 28 f., Abb. 1–2). Die Umzeichnungen sind auch eine willkommene Ergänzung zu den Farbtafeln, die manchmal störende Lichtreflexe aufweisen und einen größeren Maßstab vertragen hätten. Am Beginn der anschließenden Deutung der Bildmotive steht jeweils eine beschreibende Erklärung. Die zur Begründung herangezogenen antiken Quellen sind benutzerfreundlich jeweils im lateinischen beziehungsweise griechischen Original und in deutscher Übersetzung angegeben.

Die der Nummerierung bei Svoboda (Svoboda a. a. O. 74) folgenden Motive 1 und 12 stehen im Zusammenhang mit dem Leben des Brutus. In Szene 1 besuchen die Söhne des Tarquinius Superbus mit dem sich dumm stellenden Brutus das Orakel von Delphi. Der Orakelspruch, nach dem derjenige in Rom herrschen würde, der zuerst die Mutter küsst, wird nur vom zukünftigen Konsul Brutus richtig ausgelegt (Wölfel a. a. O. 163 f.). Die Szene weist somit bereits auf die Einrichtung der Republik hin. Schon Svoboda legt dar, dass Szene 12 die Hinrichtung der Söhne des Brutus thematisiert; diese hatten sich an der Verschwörung gegen die junge Republik beteiligt.

Einen herausragenden Moment der römischen Frühgeschichte zeigt auch Szene 4, bei der es sich nach der Forschung (Wölfel a. a. O. 164; Simon a. a. O. 193) um den Selbstmord der Lucretia handelt. Führte doch der Freitod der Lucretia nach ihrer Schändung durch Sextus Tarquinius, einen Sohn des Tarquinius Superbus, schließlich zur Vertreibung der Königsfamilie. Gerade bei diesem Bild werden die oben bereits skizzierten Herausforderungen der methodischen Vorüberlegungen deutlich. Wie der Verfasser auch mittels einer Tabelle (S. 40) vor Augen führt, unterscheiden sich in den schriftlichen Überlieferungen bei Livius, Dionys und Ovid sowohl der Ort der Handlung als auch die anwesenden Personen und die Körperhaltung der Lucretia voneinander; und diese weichen in den Details wiederum mehr oder weniger stark von der Darstellung auf der Lanx ab.

In der Folge schlägt Steinhart für acht Szenen neue Deutungen vor, lediglich der Zweikampf in Szene 5 wird wegen der hohen Zahl der in den Quellen vorkommenden Monomachien nicht auf ein konkretes Ereignis bezogen. Dabei sieht er Szenen 2 bis 3, 6 bis 9 und 10 bis 11 jeweils in einem inneren Zusammenhang. Diese kurzen Zyklen sind nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet, was jedoch – nach dem Vergleich mit anderen Silberplatten – auch nicht zwingend angestrebt war (vgl. S. 57–64).

In Szenen 6 bis 9 sind demnach vier Episoden aus den Kämpfen der Römer gegen die Latiner am See Regillus

dargestellt. Der in Szene 6 von Fußsoldaten getroffene Reiter wird als Marcus Valerius Poplicola interpretiert, der bei einem Angriff auf den Sohn des Tarquinius Superbus unbesonnen in die Reihen der Feinde vorstößt und dabei getötet wird.

In Szene 7 wird ein offenbar am Arm verwundeter Soldat von einem Arzt behandelt, eine solche Verletzung erleidet der Magister equitum Titus Aebutius.

Bei der Kampfszene 8 hat der mittlere Soldat seinen Kontrahenten auf der linken Seite überwunden, während er selbst von hinten einen Schwertstich erhält. Eine vergleichbare Situation überliefern Livius und Dionys von Halikarnass: Der Legat Titus Herminius überwand Octavius Mamilius, den Schwiegersohn des Tarquinius Superbus. Während er dessen Waffen an sich nahm, wurde er selbst – nach Dionys durch ein Schwert – verwundet und starb.

Die Triumphdarstellung mit einem einzelnen Mann in der Biga sowie einer Opferszene in Szene 9 möchte der Autor als Fortsetzung von Szenen 6 bis 8 sehen. Er deutet sie mit der Schilderung bei Livius als den Triumph des römischen Diktators Aulus Postumius nach dem Ende der Kämpfe am See Regillus (S. 49 zu Liv. 2, 20, 13). Allerdings wäre hier eine ausführlichere Diskussion der Bildelemente und Personen wünschenswert gewesen. Livius betont an der zitierten Stelle, dass sowohl der Diktator als auch der Magister equitum im Triumph in die Stadt zurückkehrten. Interessiert hätte insbesondere eine tiefergehende Begründung für den Umstand, dass das Bild um eine Hauptperson reduziert sein soll.

Den beiden in Szenen 2 und 3 gezeigten Kämpfen werden Schilderungen der Auseinandersetzungen von Römern und Latinern an der Vesperis zugeordnet. In Szene 2 greift ein Reiter einen in die Knie gesunkenen Fußkämpfer an. Hier möchte der Verfasser trotz eines von ihm angesprochenen Unterschiedes zur Überlieferung bei Livius den Zweikampf zwischen Titus Manlius und Geminus Maecius sehen. So weist er zur Erklärung des auf der Lanx abgebildeten zweiten Fußkämpfers, welcher bei Livius nicht erwähnt ist, exemplarisch darauf hin, dass auch in Details von Szene 4 mit der Darstellung der Lucretia Abweichungen von den bekannten Textüberlieferungen feststellbar sind.

Bei Szene 3 stehen einander zwei Fußkämpfer gegenüber. Einer der beiden beugt seine Knie; er ist lediglich mit einer Tunika bekleidet und hält seinen Rundschild wirkungslos vom Gegner abgewandt. Er besitzt keine Angriffswaffe, sondern hat die rechte Hand auf die Brust gelegt. Ein Flussgott beobachtet das Zusammentreffen. Zur Erklärung zieht Steinhart die *Devotio* des Publius Decius Mus heran, der sich nach einem Traumgesicht opferte, um einen römischen Sieg in den Kämpfen zu erwirken. Er stützt diese Erklärung mit der Darstellung eines »Zivilgewandes«, bei welchem es sich nach Livius um eine auf gabinische Art gegürtete Toga handelt, während etwa Zonares nur von einem Gewand mit Purpurelementen spricht. Zudem dient die Darstellung eines Flussgottes zur Lokalisierung, wobei der Gewährsmann für die Identifikation der Vesperis als Fluss nicht,

wie beim Verfasser angegeben, Valerius Maximus ist (vgl. Anm. 140 zu Val. Max. 6, 4, 1), sondern das bei Aurelius Victor überlieferte »Liber de viris illustribus urbis Romae« (Aur. Vict. 26, 4; 28, 4). Angemerkt sei noch, dass Publius Decius Mus nach den vom Verfasser (S. 53–56) zusammengestellten Schriftquellen offenbar in die Schlacht ritt, worauf es in der Bilddarstellung keinen Hinweis gibt.

Die Szenen 10 und 11 werden ebenfalls als zusammengehörig betrachtet; nach den Ausführungen des Autors führen sie in die Zeit der Ständekämpfe. In Szene 10 tritt ein vor einem Tempel stehender Mann in Tunica exomis mit einem Messer oder Schwert einer vornüber gebeugten Frau gegenüber, dahinter greift sich eine heraneilende Frau entsetzt an den Kopf. Drei weitere Männer in unterschiedlichen Posen sind Zeugen des Geschehens, wobei der hintere durch seinen rückwärts gewandten Blick mutmaßlich eine Beziehung zu Szene 11 herstellt. Dort nähern sich zwei ebenfalls mit Tunica exomis bekleidete Männer, von denen einer ein Pferd führt, und zwar zu einem unter einem Baum sitzenden Soldaten, der den Kopf in eine Hand stützt. Der Autor schlägt für Szene 11 eine Deutung als Benachrichtigung des Verginius vor, der – nach Livius vom Bruder des Verlobten seiner Tochter Verginia sowie vom Sohn des Numitorius – im Feldlager darüber informiert wird, dass sich der Decemvir Appius Claudius mittels eines parteiischen Prozesses der Verginia bemächtigen möchte. Demnach stellt Szene 10 den dramatischen Fortgang dar. Verginius führt seine Tochter und deren Amme nach dem verlorenen Prozess zur Seite und tötet das Mädchen, um dessen Tugend zu schützen. Leider wird nicht weiter erörtert, warum auf der Lanx nur in diesen beiden Szenen handelnde Personen in die Tunica exomis, also ein normalerweise von Handwerkern getragenes Gewand gekleidet sind. So denkt Wölfel ausdrücklich mit Hinweis auf die Kleidung bei Szene 10 an einen »Mann aus dem Volk« (Wölfel a. a. O. 165). Sollte es sich etwa um einen Hinweis auf den Stand der Plebejer handeln, dem Verginius und der Verlobte seiner Tochter angehören?

Ein weiteres zentrales Kapitel (S. 65–87) widmet sich dem Bildprogramm und der Geschichtsauffassung der Lanx. Über die inhaltliche Deutung der Einzelbilder und der Rekonstruktion zusammenhängender Motivsequenzen hinausgehend werden dabei mögliche Metaebenen vorgestellt. Ein kulturgeschichtlicher Hintergrund, nämlich dass Bildmotive als Anlass und Anregung der antiken Tafelunterhaltung genutzt werden konnten (S. 57 und S. 70), hätte in diesem Zusammenhang vielleicht etwas ausführlicher dargestellt werden können. Eine gebildete römische Tischgesellschaft sollte nach den oben dargestellten methodischen Vorgaben schließlich ebenfalls in der Lage gewesen sein, die Bilder zu interpretieren und Sinnzusammenhänge herzustellen.

Die Motive werden einerseits als vorbildhafte Taten und damit als *Exempla virtutis* dargestellt. Der Selbstmord der Lucretia, die nach ihrer Vergewaltigung nicht weiterleben mag, galt als moralisch vorbildhaft

und damit als besonderes Beispiel der *Pudicitia*. Ein berühmtes Exempel der römischen *Virtus* ist die *Devotio* des Publius Decius Mus.

Steinhart weist außerdem darauf hin, dass bereits in den antiken Quellen Zusammenhänge zwischen herausragenden Taten durch Rückverweise hergestellt werden können. In der Schilderung des Livius etwa konfrontiert Titus Manlius bei der Schlacht an der Vesperis seinen Kontrahenten mit einem Vergleich zu den vergangenen, für die Römer siegreichen Kämpfen am See Regillus (S. 67 zu Liv. 8, 7, 5). Solche aus den Quellen ersichtlichen Rückbezüge unterstützen in Kombination mit dem Bildaufbau – gewissermaßen in einem hermeneutischen Zirkel – die inhaltliche Interpretation des Verfassers. So liegen die entsprechend gedeuteten Felder 2 bis 3 mit der Schlacht an der Vesperis einerseits und 6 bis 9 mit den Kämpfen am See Regillus andererseits auf dem Randfries einander gegenüber.

Die Selbsttötung der Lucretia und die als Verginius und Verginia gedeuteten Szenen als Beispiel der über dem Leben stehenden Tugend der *Pudicitia* sind ebenfalls einander gegenüberliegend in der Achse der Handhaben angeordnet (S. 69). Diese Motive werden bei Livius (S. 69 zu Liv. 3, 44, 1) zusätzlich noch mit einer politischen Analogie verknüpft. Während die Geschichte der Lucretia ursächlich für die Vertreibung der tyrannischen Familie der Tarquinier war (wodurch auch eine Verbindung zu den Darstellungen des Brutus gegeben ist), leiteten die Geschehnisse um Verginia das Ende der Schreckensherrschaft der Decemvirn ein (vgl. RE III [1897] 2698–2702 s. v. Claudius 123).

Verfolgt man diesen Gedanken weiter, lässt sich über das Gesagte hinaus noch der erhaltene Griff mit der von den Sabinerinnen herbeigeführten Versöhnung zwischen Römern und Sabinern zur Bewertung der Gesamtkonzeption der Platte hinzuziehen. Kam doch der identitätsstiftenden Wirkung von Frauenschicksalen für das römische Selbstverständnis sowie dem Anteil von Frauen an den Gründungsmythen beim programmatischen Aufbau der Querachse auf Höhe der Griffe eine zusätzliche Bedeutung zu.

Ein mögliches indirektes Moment der vergleichenden Betrachtung sieht der Verfasser im Nebeneinander der Szene 12 mit der Hinrichtung der an der Verschwörung gegen die Republik beteiligten Söhne des Brutus und Szene 2 mit Titus Manlius, wurde jener doch auf Veranlassung seines Vaters wegen Befehlsverweigerung hingerichtet. Die beiden Szenen werden auch in der antiken Literatur miteinander verglichen, wobei dort die Unähnlichkeit der Motive für die Bestrafungen betont wird (S. 70 f.).

Die auf der Lanx gezeigten Vorbilder aus der römischen Geschichte als Anleitung zum richtigen Handeln stellt der Autor in die Tradition der *Stoa* (S. 75–78). Gezeigt werden meist Personen, die ihre ruhmreiche Tat nicht überlebten oder die durch diese besonders belastet wurden. Das tapfere Ertragen von Schicksalschlägen gilt als Voraussetzung für ein vorbildhaftes Verhalten. Die Silberplatte konnte demnach bei Bedarf

auch Anknüpfungspunkte zu einer Tischunterhaltung mit philosophischen Themen bieten.

In der antiken Literatur finden sich zahlreiche Hinweise, dass Silbergefäße als Medium der Memoria fungierten (S. 78–87). Dies gilt für die Gefäße selbst, mit deren Herkunft, Erwerb oder Besitz unterschiedlichste Erinnerungen und Assoziationen verbunden gewesen konnten. Falls die Objekte verziert waren, boten auch die verschiedenen Dekorationen Möglichkeiten und Anlässe zur Interpretation. Auch wenn historische Darstellungen auf Silbergefäßen selten sind, kommen sie bei anderen archäologischen Fundgattungen, auf Medaillons und Sarkophagen nachweislich vor. Insofern kann Steinhart abschließend die Lanx von Stráze im kulturgeschichtlichen Zusammenhang mit dem Rückgriff auf Schlüsselszenen der mythischen Frühgeschichte deuten, die nicht nur ein fester Bestandteil der antiken Literatur und der in ihr transportierten Wertvorstellungen sind, sondern im zweiten nachchristlichen Jahrhundert auch in unterschiedliche Bereiche der Sachkultur einfließen.

Mit seinen neuen Interpretationen vertritt der Verfasser einen anregenden Ansatz. Er bringt Szenen des Randfrieses, deren Deutung in der älteren Literatur nur relativ allgemein bleibt (vgl. oben zu Szenen 2 und 3) oder strittig ist, in einen narrativen Zusammenhang. Die einzelnen Szenen wie auch die jeweils zusammengehörigen Ausschnitte aus der römischen Frühgeschichte stehen demnach unter dem Oberthema besonders vorbildhafter Taten römischer Tugend, also von Exempla der Virtus. Die Bildinterpretationen und weitergehende Erörterungen tragen im Sinne der methodischen Vorgaben des Autors so weit, wie die Einzelszenen vor dem Hintergrund der Quellen schlüssig gedeutet sind. Bei der Darstellung der Lucretia (Szene 4) zeigt er exemplarisch, dass die jeweiligen Beschreibungen des Themas bei unterschiedlichen antiken Autoren nicht identisch sind und daher auch keine exakte Übereinstimmung des Bildfeldes mit bekannten Quellen gefordert werden muss. Natürlich lässt sich eine solche Begründung für Abweichungen nicht beliebig ausweiten. Für eine bei Livius nicht vorkommende zusätzliche Person in Szene 2 ist der Ansatz etwas weiter ausgeführt. An einigen weiteren Stellen (vgl. oben zu den Szenen 3, 9, 10 und 11) hätte ich mir aber ebenfalls noch eine ausführlichere Beschreibung und Begründung für wichtige Unterschiede zwischen Bilddetails und Textüberlieferung im Sinne der Beweisführung gewünscht. Zusätzlich zur Betrachtung und Entschlüsselung der Bilder und Bildfolgen können der mögliche Bezug zu Wertvorstellungen der Stoa, historische Erörterungen oder sogar die Umstände des Erwerbs der Lanx auf unterschiedliche Weise zur Bereicherung einer antiken Tischunterhaltung beigetragen haben. Die wichtige Arbeit von Matthias Steinhart unterstreicht somit nachdrücklich die herausragende kulturgeschichtliche Bedeutung der Silberplatte.