

Claudia Wölfel

Die Lanx von Stráže

Mit dem Teller von Stráže (Taf. 3; Abb. 1) hat sich uns ein ebenso qualitätvolles wie ikonographisch einzigartiges Beispiel einer großformatigen *lanx rotunda* erhalten, das eine ausführliche Betrachtung verdient¹. 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 publiziert²; die Lanx wird dort jedoch noch nicht erwähnt. Erst zwischen 1953 und 1957 konnten weitere Stücke aus dem Grabfund – zu meist römisches Silbergeschirr, darunter auch die Lanx – in Verstecken bei Privatleuten aufgefunden gemacht und zurückerworben werden; diese „Neufunde“ wurden von B. Svoboda ausführlich behandelt³.

Bei der Lanx handelt es sich um einen flachen, großen Teller mit graviertem und folienvergoldetem Mittelmedaillon und reliefiertem Randfries, gesäumt von einem zierlichen Perstrand 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 vergoldet⁴. Insgesamt ist die Platte 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 Sze-

nen. Säulen, Hermen, Architekturangaben oder Bäume, die verschiedene Schauplätze kennzeichnen, trennen die kleinformatigen, 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 übernommen⁵, 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 (Abb. 2). 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 (Abb. 2): 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



1 Lanx von Stráže. Bratislava, Nationalmuseum.

Schild bewehrten Linken am Boden ab, während sein Gefährte ihm mit gezogenem Schwert zu Hilfe eilt und bereits seinen Schild schützend über ihn 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 begegnen werden.

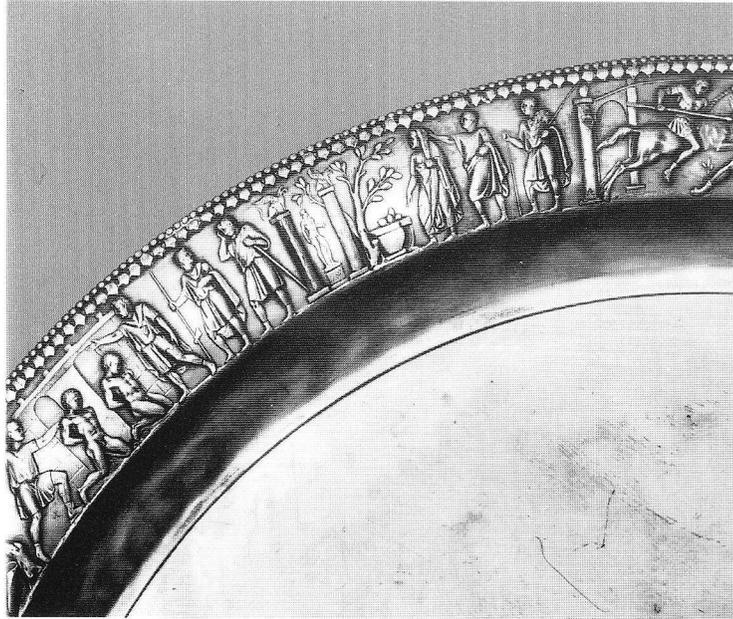
Rechts schließt sich eine weitere Kampfszene (3) an, die in einer sakralidyllischen Landschaft an einem Fluß angesiedelt ist (Abb. 2). Dies wird vor allem durch die rechts auf einer Geländeerhebung sitzende Personifikation eines Flußgottes neben zwei Pfeilern verdeutlicht, auf denen kleine Figuren von Tritonen zu erkennen sind. Zwischen diesen befindet sich 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 Tunika.

Das Ambiente der folgenden Szene (4, Abb. 3) 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 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.

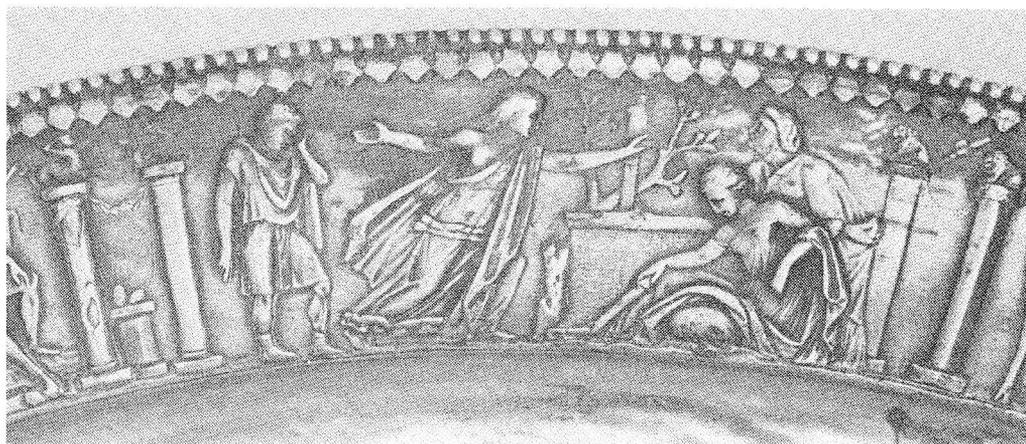
Auf dieses Bild folgen wiederum zwei Kampfszenen (Abb. 4). Die erste (5) ist, wie das Ensemble aus zwei verschiedenen Bäumen, einer Herme und einem kleinen Rundaltar am linken Bildrand deutlich macht, im Gelände vor einer Stadt angesiedelt, deren Mauer den Hintergrund für das Kampfgeschehen bildet. Etwa 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, Abb. 5) 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 (Abb. 5-6). 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 Al-

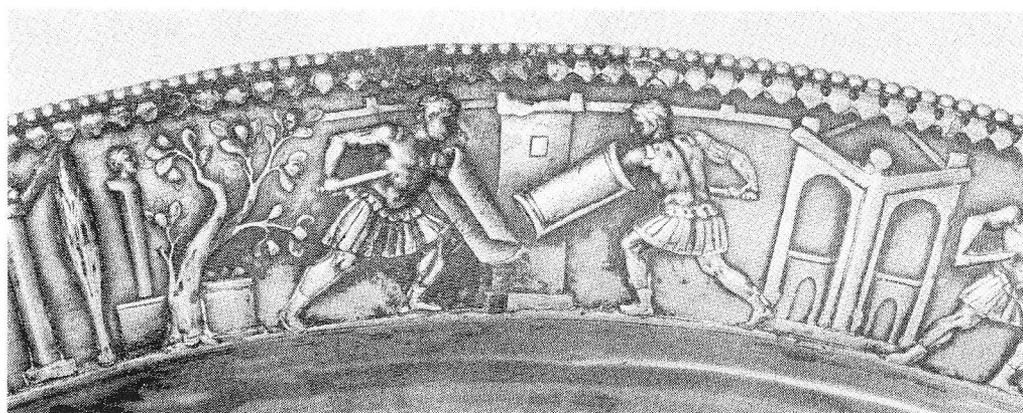


2 Friesausschnitt, Szenen 1-3 und 12.

Die Lanx von Stráze



3 Friesausschnitt, Szene 4.



4 Friesausschnitt, Szene 5.

tar getrennt. Das erste Bild (7) zeigt die Versorgung eines gepanzerten Verwundeten: Kraftlos, mit gesenktem Kopf und an der Seite herabhängendem rechten 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 gepanzertes 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.

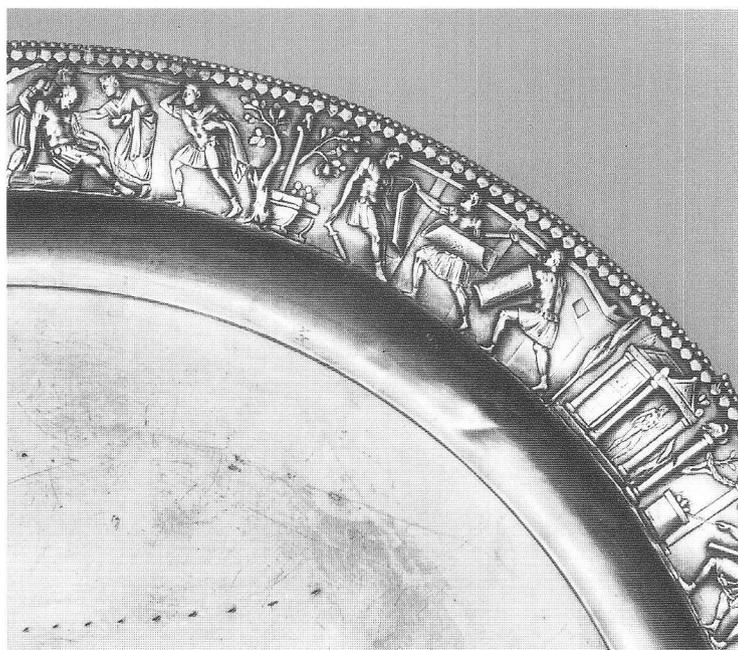
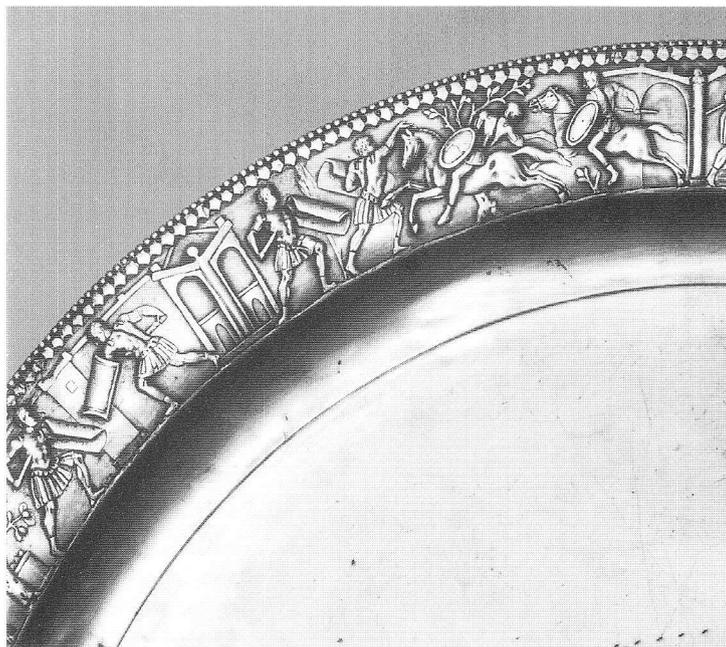
Die folgende Szene (9, Abb. 6) schließlich markiert den siegreichen Abschluß der Kämpfe mit dem Bild eines Triumphzuges. Die Prozession bewegt sich nach links auf ein Jupiter-Heiligtum zu: Dieses wird bezeichnet durch die Statue des bärtigen Gottes im Innern eines kleinen Tempels mit Ecksäulen. Vor dem 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 in Tunica und Toga auf einer Biga; er 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, Abb. 6): 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, Abb. 7), 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 Exo-

Die Lanx von Stráze



5 Friesausschnitt, Szenen 6, 7 und 8.

mis; 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 (Abb. 2). 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 Knienden 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) *fasces* und seinen Träger damit als Lektor ausweist. Der hintere Mann ist durch die an die Wange gelegte Hand wiederum als Trauernder charakterisiert.

Das gravierte Mittelbild schließlich (Abb. 8) 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 Frontalan-sicht 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 gera-

de im Begriff, gemeinsam das Opfer durchzuführen.

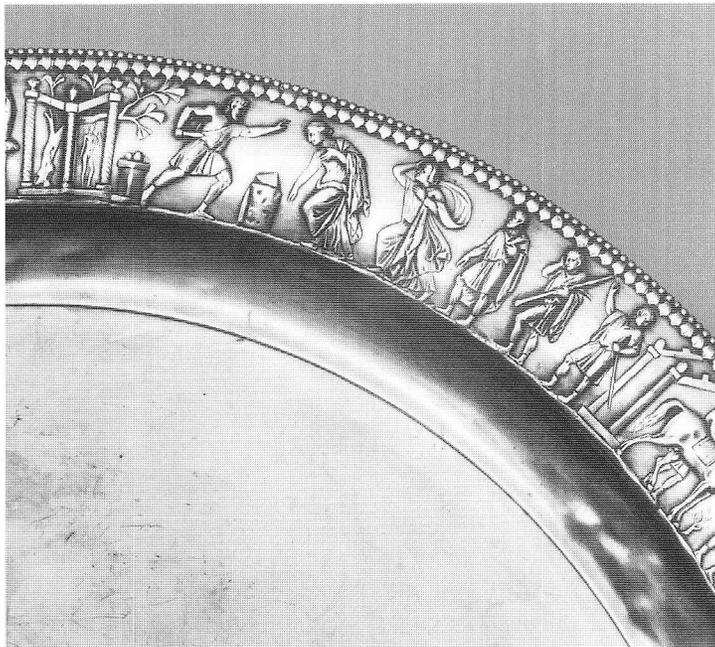
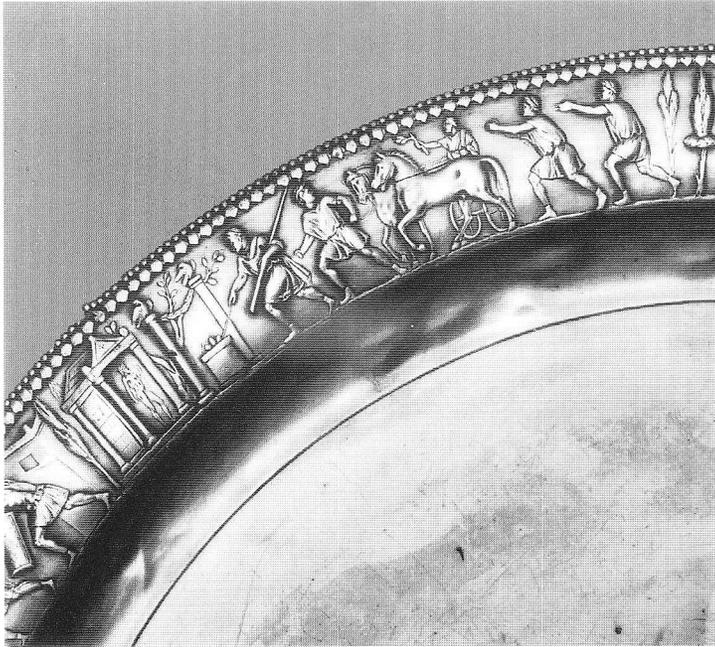
Die Interpretation der dreizehn Szenen auf der Platte gestaltet sich einigermaßen schwierig, da hier kein in der antiken Kunst geläufiges (mythologisches oder historisches) Thema dargestellt ist und uns folglich keine aussagefähigen ikonographischen Vergleiche zur Verfügung stehen. Wir müssen also versuchen, 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 Landschaftsangaben voneinander getrennt sind, formal als fortlaufende Erzählung gestaltet ist. Ein solcher Aufbau ist auch von der silbernen Achilles-Platte aus dem Schatz von Kaiseraugst sowie nordafrikanischen Tontabletts des 5. Jahrhunderts n. Chr. bekannt⁶. Analog zu diesen Beispielen kann auch hier angenommen werden, daß das Mittelbild den inhaltlichen Abschluß des Geschehens darstellt bzw. sozusagen die Quintessenz der Erzählung enthält⁷. Aufgrund dieser Beobachtungen und Vergleiche kann aber eine mehr oder weniger zusammenhanglose Aneinanderreihung inhaltlich nicht aufeinanderfolgender Szenen, wie sie B. Svoboda vorgeschlagen hat⁸ (s. u.), ausgeschlossen werden.

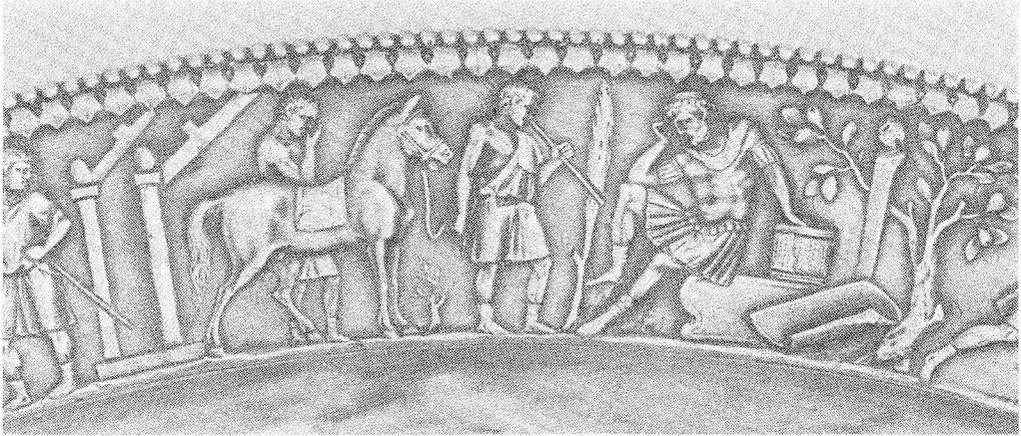
Es handelt sich also um eine fortlaufende Erzählung, die, akzeptiert man die in der Beschreibung vorgeschlagene Bildreihenfolge, mit einem Opfer an Apollo beginnt und in einem weiteren Opfer, dessen Empfänger nicht bezeichnet ist, ihren Höhepunkt findet. Der Handlungsverlauf ist gekennzeichnet durch 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 Per-

Die Lanx von Stráze



6 Friesausschnitt, Szenen 9 und 10.



7 Friesausschnitt, Szene 11.



8 Mittelbild.

sonen 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, erinnern⁹. Dies könnte bereits auf ein römisches Thema hindeuten; da allerdings in der römischen Kunst auch die Protagonisten griechischer Mythen gerne in zeitgenössischer Tracht gezeigt werden¹⁰, reicht es zum Nachweis nicht aus. Daß es sich dennoch um ein römisches Thema handelt, wird durch die Gewandung des 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 Stráze zur Geschichte des L. Iunius Brutus, des ersten römischen Consuls, vor¹¹. Obwohl diese Idee in der Forschung gelegentlich aufgenommen wurde, fand sie keine weitere Verbreitung¹². 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 Brutus¹³. 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 legitimieren¹⁴. 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 Famili-

engeschichte 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 haben¹⁵.

Die Vermischung zweier unterschiedlicher Erzählstränge, deren Bilder nicht einmal in chronologisch korrekter Reihenfolge erscheinen¹⁶, ist bei der Lanx von Stráze jedoch, wie oben bereits dargelegt, auszuschließen. Hingegen erweist es sich als durchaus lohnend, den Ansatz zur Deutung der Szenen als Geschichte des L. Iunius Brutus weiterzuverfolgen. 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 L. 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)¹⁷, begann gewissermaßen in Delphi. Dorthin wurde er mit zwei Söhnen des Königs, Titus und Arruns Tarquinius, zu deren Unterhaltung geschickt. Er brachte dabei heimlich ein wertvolles, äußerlich jedoch unscheinbares Weihgeschenk für Apollo mit: einen goldenen Stab, der in einem Kirschbaumast verborgen war¹⁸. Der Fortgang der Geschichte ist hinlänglich bekannt: Die Tarquinier befragten 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 (Abb. 2) 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 hätte¹⁹, 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 Kampf-bildern heraushebt, drängt sich die Deutung geradezu auf (Abb. 2). 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 Tyrannen²⁰. Alle Autoren schildern die Episode ausführlich, differieren jedoch bezüglich des Ortes, an dem sich Lucretia tötet, und der bei ihrem Tod anwesenden Personen²¹. 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 benennen²².

Das Thema von Szene 12 (Abb. 3) 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 wiedergegeben²³. 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 Wurf-schlinge (*amentum*, *amammentum*)²⁴. Viel wahr-

scheinlicher ist jedoch, daß es sich hier um das etwas stilisierte Rutenbündel (*fascēs*) 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 Kampfszenen 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)²⁵, müssen zumindest in Szene 2 und 3 (Abb. 2) 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 (Abb. 5) tatsächlich, wie T. Kolník vorschlug²⁶, die Flucht der Tarquinier gemeint sein, und zwar aus dem Lager bei Ardea nach Caere oder Gabii²⁷. 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 (Abb. 5), 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 sei-

nen Anhängern wird der Einlaß in die Stadt verwehrt²⁸. Die Verarztungsszene (7) spielt möglicherweise auf die Ermordung des Sextus Tarquinius in Gabii an²⁹, für Bild 8 kann leider keine Benennung gefunden werden (Abb. 5).

Der Triumphzug in Bild 9 (Abb. 5) 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 Zweig³⁰.

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 (Abb. 4). Das niedrige, sockelartige Gebilde vor dem einzelnen Mann in Exomis ist dabei als Grenzstein zu interpretieren, an dessen Überschreitung die von rechts herannahende 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 wurde³¹.

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 wurden³². Die Aufdeckung dieser Verschwörung ist nun in unserem Bild wiedergegeben (Abb. 3): 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 (Taf. 4) schließlich können wir den Vorschlag Svobodas zugrunde legen, der die Szene durch Vergleich mit republikanischen Münzbildern als Schwuropfer (zur Bekräftigung eines Eides) interpretierte³³. Svoboda wollte in den beiden Opfernden einen siegreichen (links) und einen unterlegenen Heerführer (rechts) 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 dulden³⁴.

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. Jahrhunderts n. Chr. datiert³⁵. 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. Jahrhundert n. Chr.³⁶.

Für die Lanx schlug Svoboda eine Datierung ins spätere 2. Jahrhundert n. Chr. vor³⁷. Aus diesem

Zeitraum sind runde Platten von entsprechender Größe und mit vergleichbarer Dekoration bekannt. Auch die Technik, in der die Reliefs des Randfrieses gearbeitet sind, ist im 2. Jahrhundert bekannt. Die seltene Kombination von graviertem, vergoldeten 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. ergibt³⁸. Damit ist die Lanx von Strážce das bisher früheste Beispiel einer großformatigen Silberplatte mit fortlaufend erzählendem Fries.

Anmerkungen

¹ Bojnice (Slowakei), Bezirksmuseum. H 3,3 cm, Dm 45,7 cm, H Randfries 3,7 cm, Dm Mittelbild 11,9 cm, Gew. 3409 gr. – Svoboda 1968, 124f.; Svoboda 1972, 55ff.; T. Kolník, Römische und germanische Kunst in der Slowakei (1984) Nr. 95–98; E.B. Thomas in: F. Baratte (Hrsg.), *Argentérie romaine et byzantine. Actes de la Table Ronde Paris 1983* (1988) 135ff.

² V. Ondrouch, Reiche römerzeitliche Gräber in der Slowakei, dt. Zusammenfassung in: V. Ondrouch, *Bohaté hroby z doby rímskej na Slovensku* (1957) 233ff. bes. 244ff.

³ Svoboda 1972, passim.

⁴ Zur Technik s. Svoboda 1972, 55ff. 73.

⁵ Svoboda 1972, 75ff.

⁶ Achilleus-Platte aus Kaiseraugst: V. v. Gonzenbach in: Cahn u. Kaufmann-Heinimann 1984, 225ff. – Tontabletts: J.W. Salomonson, *OudhMeded* 43, 1962, 53ff.; ders., *BABesch* 44, 1969, 4ff.; zusammenfassend W. Raeck, *Modernisierte Mythen* (1992) 122ff.

⁷ Vgl. Svoboda 1972, 65; zuletzt Raeck a.O. 122ff.

⁸ Svoboda 1968, 124f.; Svoboda 1972, 82ff. bes. 91; vgl. auch Thomas a.O. 135.

⁹ Vg. H.R. Robinson, *The Armour of Imperial Rome* (1975) Taf. 1; zum Brustpanzer vgl. ebd. 147ff.

¹⁰ Vgl. z.B. die Darstellungen Bewaffneter bzw. Gepanzelter auf der oben erwähnten Achilleus-Platte von Kaiseraugst: v. Gonzenbach a.O. (Anm. 6) 261f. (Schildträger und Lykomedes); 278f. (Tubabläser).

¹¹ Svoboda 1968, 124f.; Svoboda 1972, 82ff.

¹² J. Dekan, *Apoteóza slobody na antickej mise zo Strážce* (1979); Kolník a.O. (Anm. 1) Nr. 96–98. – Eine andere Deutung (Aeneas) wird von S. Künzl vorbereitet: s. Künzl 1993b, 133 (freundlicher Hinweis H. v. Pritt-witz).

¹³ Svoboda 1968, 124f.; Svoboda 1972, 87f.; Kolník a.O. (Anm. 1) Nr. 96–98.

¹⁴ Svoboda 1968, 124f.; Svoboda 1972, 102ff.

¹⁵ *Hist. Aug. Treb. trig.tyr.* 32,6; vgl. auch Svoboda 1968, 125; Svoboda 1972, 102ff.

¹⁶ Svoboda 1972, 82ff.

¹⁷ *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).

¹⁸ *Liv.* 1,56,9–12; *Dion. Hal.* 4,69,2–4; vgl. *Cass. Dio* 2,11,10–12.

¹⁹ Svoboda 1972, 88f.

²⁰ *Liv.* 1,59,1; *Dion. Hal.* 4,63,1; *Cass. Dio* 2,11,13–19.

²¹ *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.

²² Bei Livius zieht er sogar das Messer aus der Wunde der Lucretia und schwört bei ihrem Blute die Vertreibung der Tyrannen: 1,59,1.

²³ *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 1972, 88f.

²⁴ Svoboda 1972, 84.

²⁵ *Liv.* 1,56,13–57,11; 1,59,12–60,2; *Dion. Hal.* 4,64,1–67,4.

²⁶ Kolník a.O. (Anm. 1) Nr. 96.

²⁷ *Liv.* 1,60,2; *Dion. Hal.* 4,85,2–4.

²⁸ *Liv.* 1,60,1–2; *Dion. Hal.* 4,85,1.

²⁹ *Liv.* 1,60,2.

³⁰ Zum Triumphwagen und den üblichen Insignien vgl. E. Künzl, *Der römische Triumph* (1988) 68f. 85ff.

³¹ *Liv.* 1,59,11; 1,60,2; *Dion. Hal.* 4,76,3–84,5.

Die Lanx von Stráže

³² Liv. 2,5,9–10; vgl. Dion. Hal. 5,7,1–5.

³³ Svoboda 1972, 65ff. mit Literatur zu Schwuopferszenen auf Münzen; vgl. auch Künzl 1993b, 130ff.

³⁴ Liv. 2,1,9; Dion. Hal. 5,1,2–4.

³⁵ Ondrouch a.O. (Anm. 2) 244ff. bes. 249.

³⁶ Ebd. 246ff.

³⁷ Svoboda 1972, 98ff.; vgl. Thomas a.O. (Anm. 1) 135.

³⁸ Vgl. Beitrag H.-H. v. Prittwitz und Gaffron.

Abbildungsnachweis

1. 2. 5. 6. 8 Slowakisches Nationalmuseum Bratislava (M. Cervenansky); 3. 4. 7 nach J. Dekan, Apoteoza slobody na antickej mise zo Stráži (1979) Abb. S. 25, 4; 26, 5; 28, 10.