

Hord

Inv. Nr. 202,01

Die Maastrichter Akten

des 5. Internationalen Kolloquiums
über das provinzialrömische Kunstschaffen
– im Rahmen des CSIR –

Typologie, Ikonographie und soziale Hintergründe
der provinzialen Grabdenkmäler und Wege der
ikonographischen Einwirkung – Maastricht 29. Mai bis 1. Juni 1997

herausgegeben von Titus A.S.M. Panhuysen

2001

Stichting Willem Goossens, Maastricht

Vom Staatsmythos zum Privatbild Aeneas und Creusa auf der Grabädikula eines ritterlichen Offiziers in Solva / Steiermark

Tamás Gesztelyi und Ortolf Harl

An der einzigartigen Römersteinwand des Schlosses Seggau bei Leibnitz / Steiermark sind 105 Steindenkmäler eingemauert¹, unter denen sich neben einer nicht geringen Zahl von mythologischen Einzelfiguren nur sieben Steine mit einer mythologischen Szene befinden: Viermal eine Darstellung aus dem Sagenkreis um Herakles², einmal eine Darstellung der Hippolytossage³ und schließlich zwei Reliefplatten mit den Resten einer Szene, die offensichtlich mythologischen Charakter hat.⁴ Da die beiden Reliefs links bzw. rechts verbrochen sind und da jeweils links bzw. rechts des unvollständigen Mittelfeldes eine Kriegerfigur dargestellt ist, drängt sich fast zwingend die Vermutung auf, daß sie Bestandteile eines einzigen Reliefbildes sind (Abb. 1 und 2). Dennoch wurde diese naheliegende Vermutung nicht von E. Diez, der großen Kennerin der provinzialrömischen Steindenkmäler und ihrer mythologischen Darstellungen, veröffentlicht, sondern erst ein Vierteljahrhundert später von E. Hudeczek. Dessen Arbeit hat zwar ihre Wirkung nicht verfehlt, leidet jedoch bis auf den heutigen Tag darunter, daß gerade der entscheidende Beweis für die Zusammengehörigkeit der beiden Plattenbruchstücke nicht vorgelegt wurde, eine maßstabgetreue Wiedergabe der Profilleisten nämlich. Daß dies nicht möglich sei, weil "fast alle Umrahmungen und Profile abgeschlagen sind", trifft nicht zu, wie man unschwer vom Boden aus bzw. auf den Photographien sieht.⁵ Zudem hat Hudeczek beim linken Krieger einige Details übergangen, sodaß man nicht den Eindruck gewinnt, er hätte die linke Platte, deren Unterkante 2.70 m hoch über dem Boden liegt, in Augenhöhe studiert und gezeichnet. Daher hat vor allem die auffallend verschiedene Breite des Steges zwischen dem Mittelbild und dem jeweiligen Seitenrelief Kritiker nie von der Zusammengehörigkeit der Platten überzeugen können.⁶ Dies wird auch der Grund gewesen sein, warum sich E. Diez in ihrer überaus vorsichtigen Art nie über die Zusammengehörigkeit der beiden Reliefs geäußert hat, obwohl sie in den beiden Auflagen ihres Führers zu den Steindenkmälern von Schloß Seggau beste Gelegenheit dazu gehabt hätte. Da jedoch nichts mehr herausfordert als ein ehrliches *nescio*, wie es Hudeczek über das Thema des Reliefs gesagt hat, fanden sich schon recht bald Deutungshazardeure, die sich nur auf das Mittelbild konzentrierten und die beiden Seitenbilder übergingen. Damit vernachlässigten sie die Tatsache, daß sich die Bilder auf den römischen Grabmälern gegenseitig ergänzen und daß sich erst aus deren Zusammenfügung die eigentliche Aussage des Kunstwerkes ergibt. Da der jüngste Deutungsversuch sogar ein wichtiges und von Hudeczek außer Zweifel gestelltes Detail nicht zur Kenntnis nehmen will, haben sich die beiden Autoren zu einer gründlichen Bestandsaufnahme entschlossen, aus der sich eine gewaltfreie Deutung ergeben hat.⁷

Als wichtigstes Ergebnis der zeichnerischen Aufnahme beider Plattenbruchstücke durch Chr. Ertel liegen nun die Randprofile vor (Abb. 5). Jene der rechten Platte waren problemlos abzunehmen, da die Leiste zwischen dem Mittel- und dem rechten Seitenbild fast unbeschädigt erhalten ist. Anders dagegen die linke Platte, wo die Leiste zwischen dem Mittel- und dem linken Seitenbild zwar stark beschädigt ist, aber auf einer zwischen der Stirn des Soldaten und der Schulter der 'Fensterfigur' gedachten Linie gut erhalten ist. Ein Vergleich ergibt, daß zwar der Reliefgrund der unterschiedlichen Darstellung entsprechend auch unterschiedlich schnell in die Tiefe geführt ist, daß beide Profile aber im Aufbau identisch sind. Beide bestehen zum Mittelbild hin aus einer breiten Trennleiste, einer schmäleren Leiste, einem Kyma, das wohl mit Blättern bemalt war, und wiederum einer schmalen Leiste. Kein Zweifel also – Hudeczek hatte Recht – die Bruchstücke gehören zusammen.

Da beide Reliefs über eine Bodenlinie verfügen, sind sie unschwer auf der Horizontalen auszurichten, auf der der Abstand der Bruchstellen voneinander fast millimetergenau durch den Radius des sich bauschenden Gewandes der stehenden Frau festgelegt wird. Hierin gibt es daher keine Unterschiede zwischen den Zeichnungen von Hudeczek, Dolenz und Ertel (Abb. 3). Dagegen haben sich Hudeczek und Dolenz einer Rekonstruktion der Rahmung um die einzelnen Bildfelder enthalten. Unsere Rekonstruktion geht davon aus, daß die Leiste zwischen den Seitenbildern und dem Mittelbild das Maß für die äußerste Rahmenleiste vorgibt. Dadurch wird die Platte 2.13 m breit und 1.085 m hoch.⁸

In der Frage des oberen Abschlusses hat Hudeczek zu Recht auf die Mittelplatte vom Urnenkasten der Grabädikula des Q. Ennius Liberalis aus Šempeter verwiesen (Abb. 11)⁹, die ebenfalls links und rechts oben rechteckige Felder mit Füllfiguren (Adler) besitzt. Ferner hat Hudeczek richtig gesehen, daß der Oberkörper des Eros zwischen diesen beiden Rechteckfeldern nur dann unterzubringen ist, wenn man das Bildfeld nach oben öffnet, und über dem Eros einen kleinen Giebel ergänzt. Ohne daß daraus eine Glaubensfrage gemacht werden soll, scheint uns doch die Parallele zum schon erwähnten Hippolytosrelief, das ebenfalls an der Römersteinwand des Schlosses Seggau eingemauert ist, überzeugender.¹⁰ Auch dort ist Eros die Hauptfigur der Szene. Symbolisch füllt er den Raum zwischen Hippolytos, Phaidra und der knienden Amme und sprengt das Bildfeld nach oben auf, doch bildet die Profilleiste keinen spitzigen, sondern einen runden, gedrückten Giebel.¹¹ Für unser Relief möchte man dem Rundgiebel auch deshalb den Vorzug geben, weil der Eros mehr Platz hat als im Dreieckgiebel.

Das Mittelbild

Am linken Bildrand sitzt eine große, langgewandete Frau, die Unterschenkel in der sog. Tanzschritthaltung, den Oberkörper leicht nach vorn geneigt und mit den ausgestreckten Armen die vor ihr stehende Frau berührend. Die Oberfläche der Figur ist weitgehend zerstört, doch erkennt man, daß ihr rechter Oberschenkel unorganisch an der Hüfte ansetzt und daß der Sitz keine Rückenlehne hat.¹²

Hinter dem Kopf der Sitzenden wölbt sich eine Art Brüstung leicht aus dem Bildfeld

heraus. In dem Bildfeld darüber eine weibliche Büste, die mit leicht gesenktem Kopf (stark beschädigt) auf die Mittelszene blickt und die Linke an das Kinn führt. Neigung des Kopfes und Handhaltung verleihen der Figur einen nachdenklichen Charakter. Ihr rechter Arm ist zu klein, ihre linke Hand zu groß geraten.

Vor der Sitzenden steht jene in ein faltenreiches Gewand gehüllte Frau, deren stark geblähter Mantelbausch die Zusammenführung der beiden Platten ermöglicht hat. Leider wird die Figur von oben nach unten von einer breiten Fehlstelle durchzogen, der der Kopf, die Haltung der Hände und vor allem die kleine vor ihr befindliche Gestalt zum Opfer gefallen sind. Die Autopsie bestätigt, daß der Heros mit seiner Rechten nicht das Gehörn eines Tieres hält, mit dem H. Dolenz seine Odysseedeutung begründet, sondern eine Kinderhand, deren Finger in der Draufsicht deutlich zu sehen sind, und daß der zugehörige Kinderkopf eine phrygische Mütze trägt (Abb. 4). Demnach muß man in der Lücke zwischen den beiden Erwachsenen eine Kinderfigur ergänzen. Darüber schwebt ein Eros, von dem nur mehr die Beine erhalten sind.

Angesichts der fast vollständigen Erhaltung des Heros (lediglich die Schädelkalotte fehlt) erübrigt sich seine Beschreibung, festgehalten sei nur, daß sein Mantel zurückgeschlagen ist, im Rücken schwer herabhängt und nichts von dem Sturmwind ahnen läßt, der den Mantel der gegenüberstehenden Frau wie einen Windsack aufbläht. Nicht überzeugend ist die Perspektive von Schild und Schildfessel gelungen.

Hinter dem Heros ein mit Aufbauten versehenes Schiff, dessen Sporn vom rechten Bildrand beschnitten wird. Daß die Aufbauten einen Giebel besitzen, sei schon hier hervorgehoben, und wird für die Deutung der Szene eine wichtige Rolle spielen.

Über dem Schild des Heros muß ein Pendant zur Erweiterung des Bildfeldes in der linken Ecke angenommen werden, doch sind die Beschädigungen zu stark, um eines der dargestellten Objekte zu identifizieren zu können. Zieht man die Profilleisten konsequent weiter, so fehlt der nötige Platz für die spiegelbildliche Ergänzung einer Brüstung und die einer Lunabüste.¹³ Solange nicht zu klären ist, ob mit der geschwungenen Linie über dem Schild wirklich eine 'Art Torbogen' angedeutet sein soll¹⁴, sollte man allenfalls beim 'Architekturzitat' bleiben.¹⁵

Die Deutungen des Mittelbildes

E. Diez hat die Interpretation der für sie noch nicht zusammengehörenden Szenen nicht versucht, zur linken Reliefplatte bemerkt sie: "Vom anschließenden Hauptbild ist der größte Teil weggebrochen, sodaß die Szene nicht mehr gedeutet werden kann" und zur rechten: "... ungedeutete Szene aus dem griechisch-römischen Mythos".¹⁶

Paris am Hofe des Menelaos in Sparta

Nach H. Antonitsch soll der junge Krieger Paris sein, der versuche, Helena an der Hand wegzuführen; der schwebende Eros weise auf die Liebesbeziehung, das Schiff im Hintergrund auf die Flucht.¹⁷ Die Fehldeutung beruht auf der Beschreibung von E. Diez, in der die Kinderhand nicht erwähnt ist.

Begrüßung oder Abschied

Die auf den ersten Blick plausible Deutung durch H. Antonitsch verliert ihre Grundlage, seit Hudeczek festgestellt hat, daß der Krieger nicht die Hand einer ihm gegenüberstehenden Frauengestalt hält, sondern die eines Kindes.¹⁸ Wie Diez gibt auch Hudeczek keine Deutung der dargestellten Szene, doch hat er ihre Art bestimmt: "Dargestellt könnte sowohl eine Begrüßung als auch ein Abschied sein. Der Verwendung an einem Grabdenkmal entsprechender wäre eine Abschiedsszene, auch die Richtung des Schiffes zum Bildrand, also von den dargestellten Personen weg, würde dafür sprechen. Die Bedeutung des Kindes für den Inhalt der Darstellung ist nicht zu erkennen, da seine Haltung nicht genau rekonstruierbar ist. Die Bedeutung des Eros in der Bildmitte wäre dagegen klar: Er symbolisiert die liebende Verbundenheit der zwei (abschiednehmenden?) Hauptpersonen".¹⁹

Tod des Astyanax

Peter Scherrer war der erste, der eine Deutung der Szene publizierte. Seine bloße Beschreibung ist bereits Interpretation: "Der Schlüssel zum Verständnis der Szene liegt ... in der zentralen Kindergestalt, die auf Kriegers Abschied nicht passen will, schon gar nicht durch die Art, wie der junge Heros das Kind packt. Eine inhaltliche Bildbeschreibung könnte folgendermaßen aussehen: Ein junger Krieger ist soeben dabei, ein kleines Kind gegen dessen Willen von zwei Frauen wegzubringen. Das Kind sucht bei der stehenden Frau – wohl der Mutter – vergeblich Schutz, diese läßt ohnmächtig das Geschehen zu und verhüllt ihr Haupt. Die andere Frau will eingreifen, offensichtlich ist sie aber zu schwach, etwas Wirksames zu unternehmen, ihr bleibt nur ein kraftloses Vorstrecken der Arme".²⁰ Die Beschreibung zielt auf eine Szene aus dem Drama 'Troades' des Euripides (710 ff., aufgeführt 415 v. Chr.), in der nach der Eroberung Trojas Talthybios, der Herold Agamemnons, den grausamen Auftrag der Heeresversammlung ausführt. Er soll Astyanax, den Sohn des Hektor, seiner Mutter Andromache und seiner Großmutter Hekuba entreißen, um ihn von Trojas Mauern in die Tiefe zu schleudern.²¹

Der Eros, der in der Mitte des Reliefs schwebt und bildhaft den eigentlichen Inhalt der Szene vertritt, will jedoch gar nicht zu Raub und Tod eines unschuldigen Kindes passen. Deshalb versucht Scherrer ihn in einen Graberos bzw. Todesgenius umzudeuten.²² Aber auch damit sind die Troades nicht zu retten, weil nun kein Zusammenhang zwischen dem vermeintlichen Graberos und dem Torbogen und schon gar nicht mit dem Schiff hergestellt werden kann. Und gerade diese beiden Ortsangaben sind es, die den Vorschlag Scherrers völlig unwahrscheinlich werden lassen. Denn bei Euripides spielt die Szene, in der die Dramatik ihren grausamen Höhepunkt erreicht, im griechischen Lager und im Hintergrund qualmen die Trümmer von Troja. Was soll da ein prominent ins Bild gerücktes Schiff? Zu diesen Ungereimtheiten im Detail kommt noch, daß die Themen der Grabreliefs geradezu die entgegengesetzte Tendenz aufweisen, nämlich nicht von Plünderung und Mord berichten, sondern von einer vagen Hoffnung auf Wiederkehr, Wiedersehen, vielleicht sogar Erlösung künden wollen. Daher wird es wohl kein Zufall sein, daß auf den Grabsteinen von Norikum und Pannonien die beliebteste Szene aus den Dramen des Euripides jene ist, in der Herakles aus der Unterwelt die Alkestis ihrem Gatten zurückführt, und daß der Mord an Astyanax bis jetzt noch nicht auf einem

einziges Grabrelief belegt ist.²³

Scherrer hält die Frauengestalt, die in der linken oberen Ecke die Szene beobachtet, für Athene, in der fehlenden rechten Ecke soll Poseidon in einer ähnlichen Haltung dargestellt gewesen sein. Beide beobachten das Geschehen vom Olymp aus, der im Theater von der Bühnenwand vertreten werde, womit der Hintergrund des Seggauberger Reliefs als Wiedergabe eines Bühnenbildes zu verstehen wäre.

Odysseus vor dem Abstieg in die Unterwelt

Der jüngst vorgenommene Interpretationsversuch von Heimo Dolenz, der den Anlaß für die vorliegende Arbeit geliefert hat, sucht das Vorbild für die Szene in der griechischen Epik, und zwar am Schluß des 10. Gesanges der Odyssee: "Der ... dargestellte mythische Held würde demnach Odysseus zeigen, wie er gerade die für das Opfer in der Unterwelt bestimmten Tiere von der verschleierte Kirke entgegennimmt".²⁴ Er hält also in seiner Rechten nicht das Handgelenk eines Kindes, sondern das geschmückte Gehörn eines Ziegenbockes. Nach Dolenz wäre in der auf der linken Reliefplatte stehenden Frau die verschleierte Kirke und in der sitzenden Frau die goldthronende Eos zu sehen.

Doch nimmt Eos an der Szene gar nicht teil, weil sie in der homerischen Beschreibung nur metonymisch vorkommt (X 541). Der mythische Held läßt die für Odysseus charakteristische Kopfbedeckung vermissen und ist mit einem Soldatenmantel, statt wie bei Homer 'mit wollichtem Mantel und Leibrock' bekleidet (X 542). Soll man fragen, was die Armbewegung der sitzenden Frau zum Opfer des Odysseus beitragen soll, oder wo die Vergleichsbeispiele für die Darstellung des 'Hadestores' zu finden sind? Nicht nötig. Denn hätte sich Dolenz auf die Zehenspitzen gestellt, dann hätte er die Kinderhand und die phrygische Mütze des Kindes erkannt (Abb. 4) und Homer nicht strapazieren müssen.²⁵

Der neue Deutungsvorschlag: Aeneas und Creusa

Was schon Hudeczek und Scherrer gesehen haben, bestätigt sich durch die zeichnerische Aufnahme der beiden Reliefplatten, nämlich daß im Zentrum der Komposition ein Kind steht. Leider ist die Platte an dieser Stelle beschädigt, sodaß man die Bewegungen der Mittelfiguren nur äußerst vage erkennen kann. So läßt sich nicht feststellen, ob das Kind bei der stehenden Frauenfigur Zuflucht sucht oder nicht. Die senkrechte Führung des Kinderarms spricht jedenfalls dagegen, daß es dem Krieger entfliehen will, dessen kräftiger Handgriff wiederum nicht bedeuten muß, daß er dem Kind gegenüber Gewalt anwendet. Daraus ergibt sich, daß der Heros mit dem Kind an der Hand vor die stehende Frauenfigur hintritt. Was wäre da natürlicher, als daß diese ihrerseits eine Hand oder gar die Arme nach dem Kind ausstrecken würde? Aber das ist wiederum der Beschädigung zum Opfer gefallen. Immerhin hilft die Gestik der am linken Rand des Bildfeldes sitzenden Frauengestalt ein bißchen weiter, denn sie hält zweifelsohne die vor ihr stehende Frauenfigur zurück. Ob sie das aber kraftlos, liebevoll oder entschlossen macht, hängt vom Einfühlungsvermögen des Betrachters ab. Beendet sei die Beschreibung mit der Feststellung, daß die Figur, die oben von der linken Ecke aus die Szene beobachtet, kein Attribut besitzt, das auf Athene (Scherrer) oder auf Helios (Dolenz) hinweisen würde.

Aus der Art, wie die Figuren miteinander verknüpft sind, läßt sich mit gewisser Sicherheit ablesen, daß es nicht primär um ein Kind geht, das die eine beschützt, während es die andere in einen gewaltsamen Tod bringen will, sondern daß hier ein Abschied vorliegt. Ein Abschied, der sich in der Welt des Mythos abspielt, paßt natürlich gut auf ein Grabmonument, das ja selbst Ausdruck eines harten und endgültigen Schicksals ist.

Die Schilderung des Abschieds und seiner Schmerzen in Bild und Wort sind ein ewiges Thema in Literatur und Kunst. Noch größer wird der Schmerz, wenn zusätzlich zu einem Ehepartner auch ein Kind von einem Elternteil Abschied nehmen muß. Es ist also verständlich, wenn in nicht wenigen Abschiedsszenen der antiken Literatur das gemeinsam gezeugte Kind anwesend ist, das die in eine glückliche Zukunft gerichtete Liebe der Eltern symbolisiert und die Bitterkeit der endgültigen Trennung noch erhöht. So beschreibt z.B. Homer Hektors Abschied von Andromache in der Anwesenheit des kleinen Astyanax (Il. VI 399-502), so stellt Euripides den Abschied von Alkestis und Admetos in der Anwesenheit ihrer beiden Kinder dar (Alkestis 244-434) und genau so stellt sich Properz den letzten Abschied von Cornelia und Paulus (IV 63-96) vor.

Mit dem Tod hört ja alles auf, nur die Sorge der Eltern um die Kinder nicht:

Nunc tibi commendo communia pignora, natos:

haec cura et cineri spirat inusta meo.

(Prop. IV 73-74)

Das Kind ist also ein wichtiger Teilnehmer am Abschied der Eltern. Aus seiner Anwesenheit folgt aber nicht automatisch, daß es die tragische Hauptfigur ist. Das Kind in der Bildmitte macht die beiden sich gegenüberstehenden Erwachsenen zu Eheleuten, die für immer voneinander Abschied nehmen müssen. Nur so bekommt auch die Anwesenheit des Eros ihren Sinn, indem er eine Liebe symbolisiert, die selbst durch den Tod nicht endet. Wer aber ist in dieser Szene der Hingeschiedene, wer der Überlebende? Wenn man von der Art, wie die stehende Frau vom Gewand umhüllt wird, ausgeht, die nach B. Andreae für die Darstellung bereits Verstorbener üblich ist, dann ist es die Frau, die bereits ein 'Schattendasein' führt.²⁶ Damit steht außer Zweifel, daß Vater und Kind am Leben bleiben. Die Trennung scheint doppelter Art zu sein: Die Mutter trennt sich vom Leben und von ihren Lieben, der Vater will mit seinem Kind die Heimat, seine Vaterstadt verlassen. Anders können wir wohl den 'Torbogen' und das Schiff am rechten Rand der Szene kaum interpretieren. Wenn es aber um diese Trennung geht, fällt uns gleich der Held Aeneas ein, der mit seinem Kind Ascanius fortziehen will. Die Frauenfigur, die sich für immer von ihm trennt, ist die Gattin und Mutter Creusa, der Schauplatz ist Troja. Diese Geschichte ist aus der Aeneis gut bekannt (II 768-794), für die Darstellung dieser Szene kennen wir aber kein weiteres Beispiel.

Trojas Zerstörung und die Flucht der noch am Leben gebliebenen Trojaner wurde von Stesichoros, der in der ersten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. in Sizilien Chorlyrik dichtete, in dem Epos 'Iliupersis' beschrieben.²⁷ Dieses kennt man allerdings nur aus gelegentlichen Zitaten der antiken Literatur, hat aber offensichtlich Vergil als Quelle für die Schilderung der Zerstörung Trojas gedient. Die *Tabula Iliaca*, die die Ereignisse nach Stesichoros narrativ vorträgt, zeigt die Familie, wie sie noch gemeinsam durch das skäische Tor flieht, neben dem Torbogen erscheint ein Frauenkopf, der wohl Creusas Kopf ist. Beim Bestei-

gen des Schiffes fehlt jedoch die Gattin des Aeneas.²⁸ Vergil hat die Frage nach dem Schicksal der Creusa nicht offengelassen, sondern eine Szene des Abschieds von Aeneas geschaffen: Als Aeneas nach dem Verlassen der Stadt Creusa vermißte, kehrte er allein in das zerstörte Troja zurück, um sie zu suchen. Dort ist sie ihm erschienen, aber schon als Schatten:

*infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae
visa mihi ante oculos et nota maior imago*

(Aen. II 772-773)

Die Beschreibung betont dreifach, daß diese Gestalt nicht mehr die lebendige Creusa ist, sondern nur *simulacrum*, *umbra*, *imago* und gerade das setzt das Relief durch die charakteristische Umhüllung mit dem Gewand wortgetreu ins Bild.²⁹ Unser Relief scheint aber nicht das einzige Denkmal der für den Abschied aus der Unterwelt zurückgekehrten Creusa gewesen zu sein, da der Dichter der Anthologia Palatina eine Statue der Creusa beschreibt, die zur Zeit des Septimius Severus in Byzantium in einem Gymnasium errichtet wurde und deren Kopf und Körper mit ihrem Gewand zur Gänze verhüllt gewesen seien.³⁰ Dazu kommt noch ein Gladiatorenhelm aus Pompeji, auf dessen *crista* neben der bekannten Szene, in der Aeneas seinen Vater auf den Schultern trägt, auch der Abschied des Aeneas von Creusa dargestellt ist.³¹ Im weiteren erfahren wir von Creusa selbst den Grund, warum sie ihrer Familie nicht folgen konnte:

sed me magna deum genetrix his detinet oris

(Aen. II 788)

Diese Zeile liefert gleichzeitig auch eine Erklärung für die Deutung der sitzenden Frauenfigur des Seggauberger Reliefs: Sie muß die Mutter der Götter sein – *genetrix* als unverhüllte Anspielung auf die Ahnherrin der *gens Iulia* – die Creusa zurückhält. Beim Abschied fehlt Ascanius, den Aeneas in die zerstörte Stadt nicht mitnehmen konnte. Creusa aber gedenkt seiner mit ihren letzten Worten:

iamque vale et nati serva communis amorem

(Aen. II 789)

In der Aeneis hat diese Szene eine wichtige Funktion, weil sie dem Aeneas die Möglichkeit gibt, von seiner Frau Abschied zu nehmen, und der Creusa, ihren Mann für die Flucht aus der Heimat und für eine neue Ehe freizugeben.³²

Wer ist bzw. was bedeutet die Frauenbüste in der linken Ecke oben, die über oder hinter einer Brüstung sichtbar wird, ihr Kinn in die linke Hand stützt und die Szene zu beobachten scheint? Ähnliche Figuren, die man in der griechischen wie römischen Kunst findet, werden von der Wissenschaft als 'Zuschauerfigur' bezeichnet, über ihre Funktion sind die Ansichten geteilt. Eine Hypothese ist, daß die Figuren den Bildern eine größere Tiefe verleihen und so deren Räumlichkeit erhöhen³³, eine andere, daß sie einen Mitleidseffekt hervorrufen sollen.³⁴ Bei dem Relief im Schloß Seggau wäre beides möglich, denn in der Tradition der Geschichte der Flucht aus Troja erscheint neben Magna Mater auch eine andere Göttin, mit der wir die Zuschauerin identifizieren können. Es ist Aphrodite, die Mutter des Aeneas (Pausanias X 26,1), die auf einigen schwarzfigurigen Vasen begegnet, und möglicherweise ist die Frau, die auf der Tabula Iliaca den Fliehenden zuschaut, ebenfalls Aphrodite.³⁵

Das Problem löst sich wahrscheinlich, wenn man die Komposition des Reliefs unter formalen Aspekten betrachtet. Der Steinmetz schaffte es, auf der Platte alle Personen und Attribute unterzubringen, die er für die Aussage benötigte. Die einzige Schwierigkeit

bereitete ihm die Figur des Eros. Da dieser sinngemäß und bildhaft über den Personen schweben mußte, konnte der Steinmetz nicht umhin, die Bildfläche nach oben aufzubrechen, was zu der Einfügung eines Giebels führte. Wenn aber die Relieffläche in der Mitte durch einen Giebel erweitert wurde, dann durften auch die dabei entstehenden oberen Ecken nicht leer bleiben. Wie wir sehen, besteht die Lösung aus den beiden fast quadratischen Protuberanzen, die einer Füllung bedurften und daher nichts anderes sind als ein kleiner Trick, um dem Relief nach der Einfügung des Giebels wieder einen einheitlichen oberen Abschluß zu verleihen. Da also diese Felder formal und nicht inhaltlich zu erklären sind, wird man der links oben sichtbaren Figur nicht allzugroßes Gewicht beimessen. Daß der Mythos dem Steinmetz in Gestalt der Aphrodite eine Füllfigur bereithält, die im übrigen Bild noch nicht dargestellt ist, hat dieser gerne akzeptiert.³⁶

Fast wortgetreu folgt das Relief vom Seggauberg dem Ablauf der Ereignisse in der Aeneis, verdichtet sie aber in ein einziges Bild. Dieses zeigt, wie die Familie des Aeneas für einen letzten Moment vereint ist, aber bereits durch das Eingreifen der göttlichen Macht getrennt wird. Die oberste Göttin hält Creusa zurück, während Vater und Sohn gleich das Schiff besteigen werden, um in eine große Zukunft zu gehen. Hier endet die trojanische Geschichte und beginnt die römische.

Das Penatentempelchen

So weit – so gut. Aber ist das Thema nicht zu groß ist für einen – in jedem Sinne des Wortes – provinziellen Grabbau? Ist die vorliegende Arbeit eben auch nichts anderes als ein für Festschriften oder Tagungsberichte benötigter Schnellschuß, zu dem das Seggauburger Relief bisher herausgefordert hat?

Wir glauben das verneinen zu müssen, weil es ein Detail enthält, das jeden Zweifel an der Richtigkeit der vorgeschlagenen Deutung beseitigt. Aus unverständlichen Gründen haben nämlich alle Bearbeiter über den eigenartigen Aufbau im Bug des Schiffes hinweggesehen (Abb. 6). Unverständlich deshalb, weil er einen Giebel besitzt, der nur Sakralgebäuden zusteht, der der Deutlichkeit halber sogar nach vorne geklappt ist, und bei Belagerungstürmen, wie sie auf Schiffen errichtet werden konnten, keinen Sinn hat. Dazu ist die Fläche unterhalb des Giebels unterschritten, wodurch sich ganz zwanglos die Identifizierung des Aufbaus ergibt: Es ist die Front eines säulenlosen Naiskos. Ein Naiskos als Teil der Aeneassage führt direkt zur Ara Pacis Augustae auf dem Marsfeld in Rom (Abb. 7). Dort finden wir rechts vom Eingang den durch viele Prüfungen gereiften Aeneas beim ersten Opfer auf italischem Boden, den inzwischen zum Jüngling herangewachsenen Ascanius und im linken oberen Eck das Heiligtum der Penaten, die Aeneas aus Troja mitgebracht hat.³⁷ Diesem Penatennaikos gleicht der Aufbau auf dem Seggauburger Schiff von der Perspektive über die Proportionen bis zur Charakterisierung der aus Quadern errichteten Längswand.³⁸

Bis jetzt kommt weder auf Sarkophagen noch ganz allgemein auf Grabreliefs ein Aeneas vor, der von Creusa Abschied nimmt.³⁹ Zwar wird in der Sepulkralkunst seine Flucht gelegentlich dargestellt, doch erscheint dann Aeneas fast immer in Soldatentracht, d.h. im Muskelpanzer. Lediglich auf Münzen von Cäsar und Octavian begegnet er in der heroischen Nacktheit unseres Reliefs. Da er dort seinen Vater auf der Schulter trägt, führt

von den spätrepublikanischen Münzen keine Verbindungslinie zu unserem mindestens severischen Relief vom Seggauberg.⁴⁰

Wie konnte ein Bild des Penatentempelchens von der Ara Pacis auf ein rund zweihundert Jahre später entstandenes Grabmal des norischen Provinzstädtchens Solva gelangen und wie konnte dort die singuläre Szene entstanden sein? In welcher Richtung die Antwort auf diese Fragen gesucht werden muß, erfahren wir aus den beiden Seitenbildern des Reliefs, die von den Bearbeitern bisher vernachlässigt worden sind.

Die militaria

Links und rechts des Mittelbildes steht in einem gerahmten, mit Knickgiebel versehenen Bildfeld auf einem Sockel jeweils ein Soldat (im Folgenden: rechter – linker Soldat), von denen der rechte besser erhalten ist. Dieser trägt eine Tunika, die ihm bis auf die Knie reicht, darüber einen Muskelpanzer mit einer Binde (Heraklesknoten, Enden aufgesteckt) und einen fransenlosen Soldatenmantel mit Scheibenfibel, der weit in den Rücken fällt und auf der linken Schulter hochgeschlagen ist. Er ist im Begriff, mit seiner Rechten das Schwert herauszuziehen, und hält deshalb mit der ausgestreckten Linken die Schwertscheide fest. Auf dem Kopf trägt er einen Helm mit Helmbusch und Wangenklappen, die man von der Seite recht gut sieht, zu seinen Füßen lehnt (?) ein Schild, hinter seiner rechten Schulter ein *pilum*.⁴¹ Erwähnt sei, daß der Heros des Mittelbildes den gleichen Mantel und den gleichen Schwerttyp trägt wie der rechte Soldat. Der linke, fast nur mehr im Umriß erhaltene Soldat ähnelt seinem Pendant hinsichtlich Panzer, Mantel, Helm (wohl auch mit Wangenklappen), Schild (beim rechten Fuß in Resten sichtbar) und Handbewegung. Im Gegensatz zum rechten Soldaten besitzt er keine Binde, trägt er das *pilum* schräg über dem Rücken und dreht er den Kopf zum Mittelbild hin, wodurch der Helmbusch von der Seite her zu sehen ist. Der Helm ist kleiner und die Pteryges haben eine andere Form.

Die beiden Soldaten – Offiziere aus dem Ritterstand

Für E. Pochmarski, der sich als einziger mit den Seitenbildern beschäftigte, handelt es sich um römische Legionäre – wohl nicht ganz zu Recht, unterscheiden sich doch die Ausrüstungsgegenstände der einfachen Krieger von jenen, die wir an unseren Soldaten sehen und denen wir uns nun widmen müssen.⁴²

Ein Versuch, ihren Rang herauszufinden, muß beim Muskelpanzer beginnen, und zwar bei der Feststellung, daß im Bereich der Donauarmee keine Darstellung eines Soldaten im Muskelpanzer existiert, dessen Rang durch eine Inschrift gesichert ist. Um ein solches Stück zu finden, muß man ins südliche Rätien blicken. Dort wurde vor etwas mehr als zehn Jahren das Grabrelief des mit 22 Jahren verstorbenen Kommandanten der 2. Hispanierkohorte T. Exomnius Mansuetus gefunden, dessen Inschrift den Verstorbenen als Ritter bezeichnet und dessen Reliefbild ihn mit Muskelpanzer und über der rechten Schulter geheftetem Mantel zeigt.⁴³ Die Indizienkette schließt sich, wenn man sieht, daß im Bereich der Donauarmee kein einziger der bildlich und inschriftlich bezeugten Zenturionen einen Muskelpanzer trägt⁴⁴ und daß Legions- bzw. Auxiliarsoldaten im Mus-

kelpanzer schon gar nicht dargestellt sind.⁴⁵ Damit deutet sich an, daß Muskelpanzer nur von Offiziersrängen getragen wurden, die über dem Zenturio standen. Daß dies richtig sein dürfte, bestätigt ein Blick nach Italien, wo in einer etwas früheren Zeit Muskelpanzer von den Rittern als standesgemäßer Körperschutz verwendet wurde.⁴⁶

Auf einen Ritter deutet auch die Binde, die der rechte Soldat um den Muskelpanzer trägt. Diese wird als Feldherrnbinde⁴⁷, Feldbinde⁴⁸ oder Schärpe⁴⁹ bezeichnet und ist wahrscheinlich mit dem bei Pomponius Mela genannten *cinctorium* identisch.⁵⁰ Sie taucht erstmals um 100 v. Chr. auf der sog. Ara des Domitius Ahenobarbus auf⁵¹, begegnet auf Grabsteinen der späten Republik ebenso wie auf historischen Reliefs der Kaiserzeit, wo sie vom Imperator und den Offizieren seines Stabes getragen wird, und ist seit Trajan auch bei den Truppenführern zu finden.⁵² Wenn sie auf provinzialrömischen Denkmälern vorkommt, ist sie ebenfalls an den Muskelpanzer gebunden, und so entspricht auch die Art, wie der Soldat vom Seggauberg das *cinctorium* trägt, den erwähnten Beispielen.⁵³ Daß das *cinctorium* tatsächlich ein Kennzeichen höherer, d.h. ritterlicher Offiziere war, läßt ein Relief aus Perinth vermuten, auf dem offensichtlich die Beförderung eines Ritters von der zweiten zur dritten *militia equestris*, d.h. von einem *tribunus militum* zu einem *praefectus alae* dargestellt ist⁵⁴: Der Beförderte trägt einen Muskelpanzer und die bewußte Binde.

Wir haben also zwei Soldaten vor uns, die durch den Muskelpanzer als Ritter ausgewiesen werden. Während sich der rechte durch das *cinctorium* als Kommandeur einer selbständig operierenden Einheit zu erkennen gibt, ist die Funktion des linken an den noch sichtbaren Ausrüstungsgegenständen nicht abzulesen. Sollten bei letzterem der kleinere Helm und das Fehlen des *cinctorium* etwas aussagen, dann müßte man ihn auf einer tieferen Karrierestufe ansetzen.

Vielleicht hilft das *pilum* weiter, die bis ins dritte Jahrhundert für die Legionen charakteristische Waffe, die ebenfalls auf dem Seggauberg gemeinsam mit einem Brustpanzer vorkommt.⁵⁵ Da einige Zenturionenränge das *pilum* in ihrem Namen führen, wäre denkbar, daß sie es auch als Rangabzeichen verwendeten – zumindest auf den Grabsteinen.⁵⁶ Würde diese Vermutung zutreffen, dann hätten wir im linken Soldaten einen *primuspilus* vor uns, der die oberste und am besten besoldete Rangstufe der Zenturionen bekleidete, bei dem ein Muskelpanzer keinen Widerspruch darstellen würde, weil die Zenturionenlaufbahn auch von Rittern beschritten wurde.⁵⁷ Der rechte Soldat könnte ein *primipilaris*, ein ritterlicher Offizier gewesen sein, der z.B. eine *vexillatio* kommandieren und daher das *cinctorium* tragen konnte.⁵⁸ Zum hohen Rang der beiden paßt, daß ihre Helme von der Typologie der Infanteriehelme abweichen (siehe nächstes Kapitel).

Sehr im Gegensatz zu sonstigen Grabsteinen, auf denen die Soldaten wie zu einer Parade herausgeputzt sind, zieht der rechte Soldat sein Schwert als würde er seine Einheit in den Kampf führen. Was auf den geläufigen Soldatengrabsteinen als 'Dienst an Kaiser und Imperium' zu verstehen ist, ist hier zu 'Einsatz des Lebens für Kaiser und Imperium an vorderster Stelle' gesteigert. Dabei wird im Sinne einer bildlichen *narratio* sorgfältig darauf geachtet, daß kein Objekt ein anderes verdeckt und daß vom *cinctorium* bis zum Helmbusch alles sichtbar ist, denn jedes Stück unterstreicht die *virtus* des Dargestellten. Daß dem ohnedies mehr routiniert als künstlerisch arbeitenden Steinmetzen dabei die anatomisch richtige Wiedergabe mißglückt ist, fiel weniger ins Gewicht.⁵⁹

Von den beiden Helmen läßt sich nur der rechte einigermaßen beurteilen (Abb. 8), aber gerade dieser ist kaum in das gängige Schema der Helmtypen einzufügen.⁶⁰ Die Schwierigkeiten beginnen damit, daß er streng von vorn dargestellt und dazu noch oben verbrochen ist, sodaß man weder den oberen Abschluß, noch den Nackenschutz beurteilen kann. Jedenfalls ist bei ihm die Kalotte wesentlich höher als bei den generell weniger aufgewölbten römischen Helmtypen. Allein das spricht schon gegen seine Zuweisung zum Typ Niederbieber, zu der wohl auch die einer Erweiterung bedürftige Datierung des Reliefs in die mittel- bis späteverische Zeit verführt hat.⁶¹ Dazu besitzt der Typ Niederbieber wesentlich größere Wangenklappen, die das ganze Gesicht schützen, und ist gegen Hiebe von oben (Reiter) durch ein massives Spangenkreuz verstärkt, das die Befestigung eines Helmbusches verhindert.⁶² Vor allem aber beruht die römische Helmtypologie auf den von den gemeinen Infanteristen verwendeten Kampfhelmen, während das Relief einen Offiziershelm wiedergibt, für den gesicherte Parallelen im Fundbestand fehlen. Die Wangenklappen, die auch die Ohren schützen, sind so geformt, daß sie den kurz geschnittenen Vollbart des Soldaten nicht verdecken.⁶³ Der Helm des linken Soldaten (Abb. 9) hat eine kleinere Kalotte, ebenfalls keinen Nackenschutz und paßt ebenfalls nicht zu den von den Infanteristen getragenen Helmtypen.

Bei den Helmbüschen sind die Probleme, die eine Darstellung dieses wichtigen Helmzierats stets bereitet, auf eine für die provinzialrömische Kunst typische Weise gelöst. Im Falle einer naturalistischen Darstellung wären sie, weil beide Offiziere in strenger Frontalansicht wiedergegeben sind, nur als schmaler Strich zu sehen. Um ihnen mehr Wirkung zu verleihen, ist beim rechten Soldaten der Busch seitlich neben den Helm gezogen⁶⁴, während für die Kopfdrehung des linken Soldaten keine andere Erklärung zu finden ist, als der Wunsch nach optimaler Wiedergabe des Helmbusches.⁶⁵

Ungewöhnlich ist, daß der rechte Soldat gerade in dem Augenblick dargestellt ist, wie er mit hochgeschlagenem Mantel sein Schwert zieht (Abb. 10).⁶⁶ Mit der Rechten faßt er – wohl mit dem Daumen nach unten – den Schwertgriff, mit der Linken hält er oberhalb des Dosen(?)ortbandes die Scheide fest, die nur dort unbeschädigt erhalten ist und als ungewöhnliches Detail, optisch wie haptisch eindeutig den Scheidenrahmen erkennen läßt. Wie man beim Scheidenmund sieht, ist das Schwert bereits ein Stück herausgezogen.⁶⁷ Daß er die Scheide nicht oben, sondern an ihrem unteren Ende festhält und geziert nach vorne dreht, widerspricht zwar einem sinnvollen Bewegungsablauf, verdeckt aber am wenigsten von der Ausrüstung und läßt diese in der Vorderansicht am leichtesten darstellen. Sollte damit eine Angriffsposition gemeint sein, dann müßte der Schild zur Körperdeckung aufgenommen sein, doch lehnt dieser funktionslos auf der Seite und hat offensichtlich nur die Aufgabe, die untere Außenecke des Bildfeldes zu füllen. Daß die Schilde zur Herstellung einer Symmetrie verwendet werden, sieht man beim linken Soldaten, der seinen Schild ebenfalls in die Außenecke gelehnt hat. Der linke Soldat trägt an seiner rechten Hüfte kein Schwert. Da es folglich an seiner linken Seite befestigt war, ist es dort der Beschädigung zum Opfer gefallen.

Im Mittelbild schafft der Schild Gestaltungsprobleme. Üblicherweise befände er sich zu Füßen des Heros, doch da dort das Miniaturschiff mit dem Penatennaiskos unterge-

bracht werden mußte, war für den Schild nur mehr am Arm des Aeneas Platz. Dort ist er, um zu vermeiden, daß er einen Teil des Körpers verdeckt, nach außen geklappt.

Führt Aeneas eine Hieblanze?

Eine der bemerkenswertesten Besonderheiten des Reliefs ist die Stangenwaffe des Aeneas mit ihren markant gearbeiteten Spitzen an beiden Enden. Nimmt man die Darstellungen auf dem Relief ernst, und das ist unsere Absicht, dann kann der gefährlich aussehende Lanzenschuh nicht als Lapsus eines unbedarften Steinmetzen abgetan werden, sondern den Blick schärfen für ein bisher nicht beachtetes Ausrüstungsdetail aus der Entstehungszeit des Reliefs. Allerdings berichtet die Reliefskulptur der Donauprovinzen kaum etwas über Lanzenschuhe, weil auf den ohnedies wenig häufigen ganzfigurigen Darstellung von Soldaten mit Lanzen solche Details meist wohl nur aufgemalt waren.⁶⁸ Gelegentlich sind am unteren Ende von in Relief dargestellten Lanzen bzw. *pila* Ringe eingekerbt bzw. Tüllen angedeutet, denen im Fundbestand ein tüllenartiger Lanzenschuh gegenübersteht⁶⁹, der bisher lediglich als Schutz des Holzes beim Aufsetzen auf dem Boden verstanden wurde. Indes hat eine Untersuchung von Kampfspuren an Lanzen und Speeren aus skandinavischen Moorfunden der römischen Kaiserzeit die Erkenntnis verstärkt, daß im Fußkampf beidhändig geführte Lanzen auch zum Schlagen verwendet wurden.⁷⁰ Dabei wurde auch der Lanzenfuß eingesetzt, und zwar zum Stoß gegen den Unterleib oder die Oberschenkel des Gegners. Daß man einen Gegner leichter ausschalten konnte, wenn der Lanzenfuß mit einer eisernen Armierung verstärkt oder gar als Spitze ausgebildet war, liegt auf der Hand. Da, wie schon angedeutet, auch die Füße der römischen *pila* armiert gewesen sind, ist auch mit diesen möglicherweise ein Stoß ausgeführt worden. Daher sollte die Lanze des Aeneas als Anlaß für eine Sichtung des einschlägigen Materials verwendet werden, ob in der römischen Armee Lanzen nicht mit einem Schuh armiert gewesen sind, der auf ihren Einsatz zum Stoß nach unten hinweist, aber wegen seiner Ähnlichkeit mit einer Lanzenspitze nicht erkannt worden ist.

Datierung

Wegen des *sagum*, das der rechte Soldat über der Schulter trägt, datiert E. Pochmarski das Relief in die mittel- bis spätseverische Zeit.⁷¹ Indes, wir haben einen Soldaten aus dem Ritterstand vor uns, zu deren standesgemäßer Ausrüstung seit der Ara des Domitius Ahenobarbus ein Muskelpanzer und ein auf der rechten Schulter gefibelter Mantel gehört, sodaß dieses für die gemeinen Infanteristen und allenfalls für Chargin gültige Datierungskriterium wegfällt. Da weder über das *pilum*, das im dritten Jahrhundert noch verwendet wird⁷², noch über den atypischen Helm ein Datum zu gewinnen ist, bleiben als Datierungsbehelfe nur die Aufhängung des Schwertes an einem Scheidenbeschlag und die Verwendung eines Dosen(?)ortbandes, die beide am Ende des 2. Jh. einsetzen.⁷³

Noch ein weiteres Mal wird ein *pilum* schräg über dem Rücken getragen und vielleicht nicht ohne Zufall auch auf einem Relief des 3. Jh.⁷⁴ Weil ihre Ausrüstung anders ist als die der gemeinen Soldaten, auf der unsere Datierungskriterien beruhen, sind die beiden Offiziere also nur mit äußerster Vorsicht in die severische oder nachseverische Zeit zu datie-

ren. Daß die Offiziere bei der Gestaltung ihrer Ausrüstung freier waren, wird aber nicht nur durch ihre vergleichsweise geringen Bilddarstellungen belegt, sondern auch durch eine Äußerung des jüngeren Plinius, der seinem Landsmann Metilius Crispus 10.000 Denare *ad instruendum se ornandumque* gab, um sich als Zenturio offensichtlich nach eigenem Geschmack ausstatten zu können.⁷⁵ Mit dieser Feststellung wollen wir die beiden Seitenbilder für eine Weile verlassen und uns dem architektonischen Aspekt der Platte zuwenden.

Die Frontplatte eines 'Urnenkastens'

Da im folgenden die Aeneasplatte mit ihrer Breite von 2.13 m und ihrer Höhe von 1.08 m, sowie mit ihrem zurückgesetzten Mittelbild in einen architektonischen Zusammenhang gestellt werden soll, muß zuvor ein herstellungstechnisches Detail erklärt werden: Die Platte besteht aus einem Mittelbild und zwei Seitenbildern, die optisch durch eine schwere Profilierung voneinander getrennt sind. Was hier zu einer Einheit geworden ist, sind häufig drei gesondert gearbeitete Teile eines Grabbaues, eine Mittelplatte und zwei Eckblöcke, die miteinander oft durch einen Falz, jedenfalls aber immer durch Klammern verbunden waren. Nach dem System Eckblock – Platte – Eckblock waren auch die drei anderen Seiten des Grabbaues ausgeführt, wodurch ein Hohlraum entstand, in dem die Aschenurnen beigesetzt wurden. Das anschaulichste Beispiel dafür ist die Priscianerädikula von Šempeter. Bei einer verkleinerten Ausführung dieses Grabtypus war die Herstellung des Urnenkastens aus einzelnen Teilen in arbeitstechnischer und sicher auch in statischer Hinsicht nicht mehr erforderlich. Das heißt, daß man unter Beibehaltung des Gliederungssystems Seitenfeld – Mittelfeld – Seitenfeld solche Teile, die bei einem großen Grabbau getrennt gearbeitet werden mußten, aus einem Block herstellen konnte (Abb. 11).⁷⁶ Eines von vielen Beispielen für diese Vorgangsweise ist unsere Platte, auf der das Mittelfeld und die beiden Seitenfelder aus einem Stück bestehen.⁷⁷

Das Problem muß deshalb gestreift werden, weil die von P. Petru schon vor langem dargestellte Doppelfunktion der Grabbauten als Denkmal für den/die Verstorbenen und als Behälter für die Aschenurnen bisher zuwenig beachtet worden ist.⁷⁸ Im technischen Sinne sind diese Unterbauten nichts anderes als Kästen, die durch die Verklammerung von Steinplatten so zusammengefügt wurden, daß für die nachträgliche 'Beisetzung' der Urne eines später Verstorbenen auf der Rückseite eine Steinplatte herausgenommen werden konnte.⁷⁹ Da diese Art der Aschenverwahrung bisher noch nicht richtig verstanden worden ist, fehlt noch immer ein bautechnischer Terminus für derartige Unterbauten.⁸⁰ Die Suche danach sollte von der dreifachen Funktion dieses Bauteiles – aus Platten zusammengefügtes Behältnis für Urnen, Unterbau eines Antentempelchens o.ä., eigenständiger Bildträger – ausgehen. Als einprägsamer und bildhafter Begriff scheint sich am ehesten der anderweitig noch nicht festgelegte 'Urnenkasten' zu eignen. Damit wird einerseits eine klare Unterscheidung zu den Aschenkisten gezogen, und andererseits nichts über die Art des Aufbaues ausgesagt, der aber anscheinend fast immer eine Ädikula gewesen ist. Nach der nun vorgeschlagenen Terminologie ist das Aeneasrelief die Frontplatte eines Urnenkastens, auf dem wahrscheinlich eine Grabädikula errichtet war.

Um das Aeneasrelief ins richtige Umfeld zu setzen, werden in Tabelle 1 Teile von

Grabädikulen über 1.80 m Breite, soweit sie erreichbar sind, zusammengestellt.⁸¹ Zu den eindeutig zuweisbaren Exemplaren Nr. 1, 8, 9 kommen noch folgende, mit großer Wahrscheinlichkeit von Grabädikulen stammenden Stücke:

- Platten mit einer Gliederung in ein breites Mittelfeld und zwei schmalere Seitenfelder (Nr. 3 und 12);
- Platten, die im Format der zum Urnenkasten der Priscianerädikula gehörenden Orestieplatte entsprechen (Nr. 5, 7, 11);
- Reliefs und Inschriften von großer Breite, aber geringer Höhe, die dem mit der Grabinschrift versehenen Stylobat der Ennierädikula von Šempeter entsprechen (Nr. 2, 4, 6, 10).

Tabelle 1: Architekturstücke, die sicher bzw. mit großer Wahrscheinlichkeit von Grabädikulen stammen und über 1.80 m breit sind.

NR.	ARCHITEKTURSTÜCK	FO	DARSTELLUNG	BR.	H.	LITERATUR
1	Decke einer Grabädikula	Lebmach, BH (= Bezirkshauptmannschaft) St.Veit/Glan	Kassetten, Medailon (ergänzbar)	3.00 x 3.00 (Maß nach Piccottini ergänzt)	-	CSIR Österreich II 585.
2	Stylobat einer Grabädikula (?)	Dunaujváros	Jagende Raubtiere	2.60	0.57	Erdélyi (Anm. 77) Nr. 153.
3	Reliefverzierte Mittelplatte aus dem Urnenkasten einer Grabädikula	Seggauberg	Aeneas und Creusa, in den angearbeiteten Seitenfeldern Offiziere	2.13 (= 1.20 + 2 x 0.46)	1.08	-
4	Mit Inschrift versehener Stylobat (?) einer Grabädikula	Geistthal, BH Voitsberg	Gerahmte Inschrift des Avitus	2.06	0.34	E. Weber, Die römerzeitl. Inschr. der Steiermark (Graz 1969) Nr. 301.
5	Reliefverzierte Mittelplatte aus dem Urnenkasten einer Grabädikula	Bad Waltersdorf, BH Fürstenfeld	Beamtenrelief, Seitenfelder getrennt gearbeitet	2.04 + 2 x 0.51	1.16	Harl (Anm. 82) 187 ff.
6	Mit Inschrift versehener Stylobat (?) einer Grabädikula	Muthmannsdorf, BH Wiener Neustadt	Inschrift des M. Ulpius Verus, Decurio von Carnuntum, in tabula ansata	1.98	0.74	CSIR Ungarn II (Budapest 1994) Nr. 28.
7	Reliefverzierte Mittelplatte aus dem Urnenkasten einer Grabädikula	Budapest, Obuda	Mars mit Rhea Silvia, Seitenfelder getrennt gearbeitet	1.95 + 2 x ?	1.00	Erdélyi (Anm. 77) Nr. 190.
8	Reliefverzierter Stylobat einer Grabädikula	St. Johann bei Herberstein	Kentauren kämpfen mit Löwen	1.94	0.35	W.v.Semetkowski, Österr. Jahresh. 17, 1914, Beibl., Nr. 6.
9	Bogen einer Grabädikula	Landscha, BH Leibnitz	Inschrift in tabula ansata, in den Zwickeln Delphine	1.89	0.57	Weber a.a.O. Nr. 126.

NR.	ARCHITEKTURSTÜCK	FO	DARSTELLUNG	BR.	H.	LITERATUR
10	Mit Inschrift versehener Stylobat der Ennierädikula	Šempeter	Inschrift (Maße ohne das unten angearbeitete Gesims)	1.82	0.28	Siehe Anm. 76.
11	Reliefverzierte Mittelplatte aus dem Urnenkasten der Priscianerädikula	Šempeter	Szene aus der Iphigeniensage, Seitenfelder getrennt gearbeitet	1.81 + 2 x 0.54	1.04	Klemenc u.a. (Anm. 76) 43 Inv. Nr. 68 + 117.
12	Inschriftplatte aus dem Urnenkasten einer Grabädikula	Maria Saal, BH Klagenfurt	Gerahmte Inschrift des C. Tertinius Statutus, in den Seitenfeldern Librarius, Dienerin	1.80 (= 0.94 + 2 x 0.43)	0.60	CSIR Österreich II 3 (Wien 1977) 22 Nr. 190 = 57-58 Nr. 269; CIL III 4867.

Die in Tabelle 1 vorgenommene Zusammenstellung macht deutlich, daß die Aeneasplatte zu den breitesten Denkmälern in Norikum und Pannonien gehört. Wollen wir eine Vorstellung von der Größe des zugehörigen Urnenkastens gewinnen, dann müssen wir das Mittelbild von den beiden Seitenbildern getrennt betrachten und mit den Mittelbildern aus den Urnenkästen von gesicherten Grabädikulen wie Šempeter (Spectatii, Ennii) und Bad Waltersdorf vergleichen.⁸²

Tabelle 2: Die Höhe von rekonstruierten bzw. rekonstruierbaren Grabädikulen.

ARCHITEKTURSTÜCK	BREITE (HÖHE)			
	Bad Waltersdorf Beamtenädikula	Šempeter Spectatierädikula	Solva Aeneasädikula	Šempeter Ennierädikula
Mittelplatte des Urnenkastens ohne Eckblöcke, bzw. seitliche Bildfelder	2.04 (1.16)	1.81 (1.04)	1.20 (1.08)	1.08 (1.18)
Frontbreite des Urnenkastens (= Mittelplatte mit Eckblöcken, bzw. seidl. Bildfeldern)	2.89	3.06	2.13	1.82
Höhe der Grabädikula	10.17	8.29	?	5.62

Wie man dieser Aufstellung entnimmt, unterscheiden sich die Mittelplatten zwar kaum in ihrer Höhe, aber sehr stark in der Breite. Da dazu noch sehr verschieden breite Seitenfelder treten, ergeben sich beträchtliche Unterschiede in der Breite der Urnenkästen. Wie unser Relief ist auch die Mittelplatte des Enniermonuments mit den Seitenfeldern aus einem Stück gearbeitet (Abb. 11), im Gegensatz zu Bad Waltersdorf und dem Priscianermonument, bei denen die Seitenblöcke getrennt gearbeitet und verklammert sind. Daraus wird man wohl den Schluß ziehen dürfen, daß unser Relief zu einem Urnenkasten gehörte, der wie jener des Enniermonuments aus einer einzigen Bildzone bestand, während Bad Waltersdorf und das Priscianermonument zwei Bildzonen besitzen. Wie beim Enniermonument wird auch über unserem Relief eine jener wenig hohen, aber die ganze Sockelfläche einnehmenden Platten gelegen haben, die an der Vorderseite eine Inschrift oder

Jagdszenen u. dgl. trugen. Für diese gibt es in unserem Denkmälerbestand etliche Beispiele von vergleichbarer Größe (siehe Nr. 4, 6, 9 in Tabelle 1), die, anders als bei der Ennierädikula, mit der darunterliegenden Gesimsplatte nicht in einem Stück gearbeitet sein müssen.

Was auf dem Urnenkasten, von dem unsere Platte stammt, stand, ist nicht zu erschließen. Nehmen wir wie bei der Ennierädikula einen Naikos an und setzen wir ähnliche Proportionen voraus (Ennierädikula: Höhe der Frontplatte : Gesamthöhe = 1.18 m : 5.62 m), so käme man für die Aeneasädikula wegen ihrer leicht geringeren Plattenhöhe von 1.08 m auf eine Gesamthöhe von 5.14 m.⁸³ Auch wenn der Wert lediglich fiktiv ist, so zeigt er doch, welch imponierende Dimensionen der Grabbau mit dem Aeneasrelief erreicht haben kann.

Dieser Einordnungsversuch sei mit einem Blick in den Boden, und zwar auf das Fundament eines vergleichbaren Grabbaues sowie seines Grabbezirkes abgeschlossen. Im Jahre 1995 kam in Virunum im Zuge der Feldbestellung die Mittelplatte eines Urnenkastens vom Typus Priscianerädikula (die getrennt gearbeiteten Eckblöcke wurden nicht gefunden) ans Tageslicht, auf der ein Offizier mit zwei Dienern dargestellt ist.⁸⁴ Eine flüchtige Untersuchung der Fundstelle, die an der Fortsetzung des nördlichen Dekumanus von Virunum liegt, erbrachte einen Grabbezirk mit trapezoidem Umriß (21.5 m x 13.5 bzw. 16 m, Mauerbreite 60-70 cm), der rund 3 m vom Straßenkörper des Dekumanus entfernt lag und drei verschieden große Fundamente für Grabbauten enthielt. Wegen ihrer Größe von 1.52 x 1.16 m kann die Platte nur zu Fundament 1, dem größten der drei (4.6 x 3.85 m, Oberkante abgepflügt, noch 1.6 m tief erhalten) gehört haben, die Beifunde beweisen zweifellos die Existenz einer Grabädikula.⁸⁵ Da hier eine Verknüpfung von Mittelplatte und Fundamentierung von Urnenkästen möglich ist, können wir unter Einbeziehung der Priscianerädikula von Šempeter eine Vorstellung von der Fundamentierung der Aeneasädikula gewinnen.

Tabelle 3: Mittelplatten und Fundamentierung von Grabädikulen.

	ŠEMPETER SPECTATIERÄDIKULA	VIRUNUM SOLDATENÄDIKULA	SOLVA AENEASÄDIKULA
Mittelplatte des Urnenkastens ohne Eckblöcke, bzw. seitliche Bildfelder (Br. x H.)	1.81 x 1.04	1.52 x 1.16	1.20 x 1.08
Fundamentierung (L. x Br. x [erh.] T.)	4.10 x 3.75 x > 1.00	4.60 x 3.85 x > 1.60	?

Musterbuch und Figurenschablonen

Gleich von drei Seiten haben wir uns dem Relief vom Seggauberg nähern können: Wir konnten wahrscheinlich machen, daß es sich um die Mittelplatte aus dem Urnenkasten einer Grabädikula handelt, die unschwer fünf Meter hoch war, daß die Grabädikula von einem ritterlichen Offizier anläßlich des Todes seiner Ehefrau errichtet wurde und daß das Relief Aeneas darstellt, wie er mit seinem Sohn von Creusa Abschied nimmt, um die

rauchenden Trümmer Trojas zu verlassen und in Italien eine neue Heimat zu gründen. Überraschend der Mythos, der nur punktuell Eingang in die Sepulkralkunst der Donau-provinzen gefunden hat, überraschend vor allem die Szene, die sonst nur auf einem Gladiatorenhelm aus Pompeji begegnet.⁸⁶ Die Wahl des ausgefallenen Themas erfordert also eine Erklärung, deren Ausgangspunkt nur in Rom liegen kann, wo der Mythos gleich an zwei der prominentesten Stellen präsent war: Auf dem Augustusforum war er in der Mittelnische einer der beiden Exedren als oft kopierte Statuengruppe zu sehen – Aeneas mit Vater und Sohn beim Verlassen der alten Heimat⁸⁷ – und auf der Westfront der Ara Pacis sah man die Flüchtlinge beim ersten Opfer in der neuen Heimat.⁸⁸

Das Bindeglied zwischen den stadtrömischen Darstellungen des Aeneasmythos und unserem provinzialrömischen Grabrelief bildet jenes Detail, das maßgeblich zur Identifizierung des Inhalts der Solvenser Platte beigetragen hat, nämlich das kleine Penatentempelchen auf dem Schiffsbug. Als Vorbilder dafür kommen entweder das reale Penatentempelchen selbst, das in der Velia stand, oder dessen Abbildung auf der Ara Pacis in Frage, eine weitere Darstellung dieses kleinen Schreines ist bisher nicht bekannt geworden.⁸⁹ Nur in Kenntnis dieser beiden Objekte konnte man auf den Gedanken kommen, eine Übertragung des Penatenkultes durch den Transport des ganzen Tempelchens zu 'versinnbildlichen' und nicht durch die augusteische Version mit der Aeneasgruppe, in der Anchises das Penatenidol auf der Schulter trägt. Das bedeutet, daß die Bildformel 'Penatentempelchen' aus Rom direkt nach Solva gelangt ist und daß die Berufung auf ein Musterbuch, dem die Szene entnommen sein soll, einer Überprüfung bedarf.⁹⁰

Wer aber hat die Bildformel 'Penatentempelchen' von Rom nach Solva gebracht, der Steinmetz oder sein Auftraggeber? Wie sich aus dem folgenden ergeben wird, besteht kaum ein Zweifel, daß es der Auftraggeber gewesen sein dürfte. Er ist einer der in den Seitenfeldern dargestellten Offiziere, die beide dem Ritterstand angehören, einer äußerst mobilen Aufsteigerschicht also, die seit Septimius Severus besonders gefördert wurde und deren Karriere auf der Verschränkung von militärischer und ziviler Verwendung beruhte.⁹¹ Unschwer hat sich für einen Ritter ein dienstlicher Anlaß zu einem Aufenthalt in Rom ergeben.⁹² Wenn man einmal davon absieht, daß ein in Norikum tätiger oder aus Norikum stammender Ritter im Laufe seiner Karriere auch ein stadtrömisches Amt bekleidet haben konnte⁹³ oder im Zuge einer Versetzung über Rom reisen mußte, dann ist ein Romaufenthalt nur ausnahmsweise nachweisbar, wie z.B. bei jenem Dekurio von Virunum, der während einer *legatio* in der Hauptstadt starb und in seinem Heimatvicus ein Kenotaph erhielt.⁹⁴ Angesichts der Fülle an Bildwerken, die allerorten in der Hauptstadt zu sehen waren, ist es wahrlich kein Wunder, wenn nach solch' dienstlichen Aufenthalten auch ausgefallene Bildwünsche und Bildvorstellungen in die Provinzen gelangt sind.

Neben einer direkten und persönlichen Auseinandersetzung mit Kunstwerken und Bildmotiven hat sicher die militärische Traditionspflege eine wichtige Rolle gespielt. Als Schöpfer des römischen Staatswesens und seiner einzigartigen Heeresorganisation hat Augustus weit über seine Zeit hinaus gewirkt, was allein schon daran zu erkennen ist, daß alle späteren Kaiser den Ehrentitel *augustus* zur Legitimation ihrer eigenen Herrschaft verwendeten. Daher ist nicht auszuschließen, daß im Rahmen von militärischen Traditionsfeiern, zu denen auch Offiziere aus den Provinzen nach Rom kamen, der Mythos von

Aeneas eine Rolle spielte. So ist z.B. bei den Säkularspielen des Jahres 204, mit denen Septimius Severus die Säkularspiele des Augustus vom Jahre 17 v. Chr. imitierte, bewußt an die augusteischen Traditionen und an die trojanische 'Vorgeschichte' (von Kindern aus senatorischen Familien ausgeführter Trojaritt) angeknüpft worden.⁹⁵

Die politisch-militärische Bedeutung des Aeneasmythos hat der Offizier wohl in Rom kennengelernt. Im fernen Solva hat er Vergil, der in den Provinzen die am meisten verbreitete Lektüre war, dazu verwendet, eine passende Episode auszuwählen.⁹⁶ Doch was am Tiber für den Anfang der römischen Weltherrschaft stand, wurde an der Sulm zu einer Parabel, mit der der Auftraggeber den Schmerz über den Tod seiner Frau und der Mutter seines Sohnes sowie gleichzeitig seine Identifizierung mit dem Staat ins Bild setzte. Obwohl Aeneas nach wie vor *exemplum virtutis* und *exemplum pietatis* ist, wurde er in Solva zur Folie für privates Schicksal, um den Anlaß für die Errichtung des Grabmals kundzutun.

Aber nicht nur das, denn wie wir beispielhaft sehen, kann ein Mythos, der auf einen aktuellen Anlaß bezogen wird, anlaßbezogen verändert werden: Da sich kaum ein Motiv besser für die Tröstung Hinterbliebener eignet als das Eingreifen göttlicher Macht, ist auf dem Aeneasrelief die bei Vergil (Aen. II 788) nur am Rande erwähnte *magna deum genetrix* prominent ins Bild gerückt⁹⁷, und während bei Vergil Ascanius am Abschied gar nicht teilnimmt, steht er mit seiner phrygischen Mütze in der Bildmitte. Daß gerade über ihm die ebenfalls kindliche Erosfigur dargestellt ist, bringt eine sentimentale Note ins Bild und weist vielleicht bewußt auf das bedauernswerte Kind hin, das seine Mutter verloren hat. Gerade weil im erweiterten Mythos Vater und Sohn von Frau und Mutter Abschied nehmen, bedauert man das Fehlen der Grabinschrift, die darüber Aufklärung geben könnte, ob die beiden unterschiedlich ausgestatteten Offiziere nicht gar als Vater und Sohn zu verstehen sind.⁹⁸

Weil sich auf provinzialrömischen Denkmälern die Mythen auch auf die Privatsphäre der Auftraggeber beziehen, so müssen Abweichungen von der literarischen Überlieferung nicht immer auf eine verschollene Version zurückgehen, sondern können von einer individuellen, auf einen bestimmten Anlaß bezogenen Bestellung abhängen. Gerade in unserem Fall kann man sich unschwer vorstellen, daß der Offizier gleichsam den Vergiltex in der Hand haltend seinen Steinmetzen mit der Szene beauftragt hat. Wie dieser bei der Komposition einer Szene, für die es anscheinend kein *Vor-Bild* gegeben hat, vorgegangen ist, kann man an einer Paralleldarstellung, einem stadtrömischen Protesilaossarkophag, erkennen.⁹⁹ Die dort dargestellte Szene, die so oder ähnlich im Bilderkatalog (Musterbuch) des solvenser Steinmetzen vorhanden gewesen sein mußte, brauchte lediglich um ein Kind und um eine stehende Frauengestalt erweitert zu werden, um den Abschied des Aeneas von Creusa zu komponieren. Auf diese Weise dürfte Aeneas zu der sonst unüblichen heroischen Nacktheit gekommen sein. Zur Umsetzung des *Vor-Bildes* benötigte der Steinmetz lediglich ein Sortiment von gliederpuppenartigen Holzschablonen in verschiedenen Größen, mit denen umrißhaft die Größe und Haltung der einzelnen Figuren angelegt werden konnten, während die Zutaten wie Kleidung und/oder Ausrüstung wohl überhaupt mit freier Hand gestaltet wurden.¹⁰⁰ Für Eros und Ascanius wurde ein kleines Schablonenformat verwendet, für die stehenden Figuren ein mittleres und für die Sitzende ein großes. Mit diesem einfachen System ließen sich die Kinder von den Menschen

und die Menschen von der schicksalbringenden Göttin unterscheiden. Da alle Figuren wie bei einem Scherenschnitt auf einer Ebene aufgereiht sind, fehlen Überschneidungen und in die Tiefe führende Linien. Der optimalen Wirkung aller Details wegen sind bei den wichtigen Objekten die Haupt- und Nebenseiten nach vorne gedreht, wie z.B. die der Schilde, der Schwertscheiden, der Helmbüsche oder des Tempelchens, während Unwichtiges, wie z.B. das Schiff oder die trojanische Architektur stark verkleinert bzw. höchstens angedeutet sind.

Farbe muß eine große Bedeutung besessen haben. In den Seitenbildern hat sie die nicht als Relief ausgeführten Details überhaupt erst ins Bild gebracht (Beinschienen, Schuhe, beim rechten Soldaten das untere Ende des *pilum*) und hat die Wirkung jener Ausrüstungsgegenstände verstärkt, die die soziale und militärische Stellung der Soldaten dokumentierten (die Muskelpanzer, die Helme mit ihren Büschen, die *pila* und vor allem das *cinctorium*). Nicht einmal ahnen läßt sich, was uns am Mittelbild durch das Fehlen der Farben verlorengegangen ist. Wahrscheinlich würden erst durch die Farbgebung die äußerst verkürzt wiedergegebenen Ortsangaben in der oberen rechten Bildecke verständlich werden. Daß auch die massive Rahmung der Relieffelder bemalt und wohl mit Blattstäben verziert war, sei vollständigkeithalber erwähnt.

Offen bleibt nur noch, an wen sich die verschiedenen Bilder wenden. Klar ist wohl, daß jeder, der an der Grabädikula vorbeikam, die Soldaten in den Seitenbildern sofort als Ritter und Offiziere erkannte. Wie aber war das mit dem exklusiven Mittelbild? Gerade in der Tatsache, daß nicht Hinz und Kunz, sondern nur die Informierten und Gebildeten sowie alle jene, die nicht nur körperlich, sondern eben auch intellektuell nach Rom gereist waren, seinen Inhalt erkennen konnten, lag sein Anspruch. Durch die Absicht, die Wissenden von den Unwissenden zu scheiden, tritt uns der Mythos sogar auf einer dritten Ebene entgegen.

Von welcher Seite man die Aeneasplatte auch betrachten mag, stets führt sie tief in das Wesen provinzialrömischen Kunstschaffens.

Debrecen/Wien, den 14. Januar 1998

¹ Die Steine stammen aus dem hochmittelalterlichen Bergfried der Bischofsburg, der zu Beginn des 19. Jh. abgetragen wurde. Zu den 105 in Seggau verbliebenen Steinen kommen noch 14, die ins Lapidarium des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum im Schloß Eggenberg in Graz verbracht wurden. Es gibt Indizien dafür, daß für die Errichtung des Bergfriedes ein geschlossener Teil einer Gräberstraße von Solva abgebaut worden ist und daß zumindest ein Teil der Steine am Turm sichtbar eingemauert gewesen sein dürfte: O. Harl, Historische Selektion und Datierung römischer Steindenkmäler im Ostalpenraum, in: S. Palágyi u.a. (Hrsg.), 2. *Internat. Koll. über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens. Vorträge der Tagung in Veszprém 14.-18. Mai 1991* (Veszprém 1991) 17 f. – Der Bergfried selbst, dessen Lage bisher unbekannt war, wurde im Jahre 1996 mit Hilfe eines Georadars geortet (G. Fuchs / F. Hubatka / Z. Rehak, in: H. Kaindl u. a. [Hrsg.], *Schloß Seggau. Geschichte Architektur und Kunst der steirischen Bischofsburg* [Graz 1997] 215–224). Wie die Computerauswertungen erkennen lassen, mißt er rund 14 m im Quadrat, liegt die Oberkante seiner Fundamente zwischen 0.3 und 2.0 m unter der heutigen Oberfläche, sind die Fundamente 3 m breit und reichen bis in eine Tiefe von 4 m. Bemerkenswert ist vor allem, daß der Bergfried parallel zum Landesgerichtstrakt (Nr. 7 auf dem Plan a.O. 51) liegt und sich weit unter die Wand mit den Römersteinen schiebt. Damit ist der Beweis erbracht, daß die ganze Fassade mit und über den Römersteinen erst nach der Abtragung des Bergfriedes errichtet worden ist.

² M. Hainzmann / E. Pochmarski, *Die römerzeitlichen Inschriften und Reliefs von Schloß Seggau bei Leibnitz* (Graz 1994) Nr. 78 = E. Diez, *Flavia Solva. Die römischen Steindenkmäler auf Schloß Seggau bei Leibnitz* (Wien 1959) Nr. 96; Hainzmann / Pochmarski a.a.O. Nr. 79 = Diez a.a.O. Nr. 97; Hainzmann / Pochmarski a.a.O. Nr. 80 = Diez a.a.O. Nr. 98; Hainzmann / Pochmarski a.a.O. Nr. 86 = Diez a.a.O. Nr. 106.

³ Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) Nr. 50 = Diez (Anm. 2) Nr. 15.

⁴ Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) Nr. 7A = Diez (Anm. 2) Nr. 7, Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) Nr. 7B = Diez (Anm. 2) Nr. 22.

⁵ E. Hudeczek, Überlegungen zu zwei Reliefs mit Soldatendarstellungen aus Flavia Solva, *Röm. Österreich 11/12, 1983/1984*, 179.

⁶ Die Diskrepanz ist gut sichtbar bei H. Dolenz, Odysseus in Flavia Solva. Ein neuer Deutungsversuch zu einem Grabbaurelief auf Schloß Seggau bei Leibnitz in der Steiermark, in: *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchhardt zum sechzigsten Geburtstag* (Wien 1996) 294 Abb. 1.

⁷ Den Kern der Arbeit bildet die Deutung der Mittelszene durch T. Gesztelyi, für die archäologischen, architektonischen und realienkundlichen Anreicherungen sowie für die Redaktion des Textes ist O. Harl verantwortlich. Die maßstabgerechte Aufnahme der Reliefplatten und die Rekonstruktionszeichnungen stammen von Ch. Ertel. Die Mittel dafür wurden aus dem Projektfonds 'Römische Steindenkmäler' der Forschungsgesellschaft Wiener Stadtarchäologie aufgebracht. Gedankt sei Herrn Mag. Hans Ranz, dem Verwalter des Schlosses Seggau, der spontan und unbürokratisch half und für Frau Ertel eigens ein Gerüst aufstellen ließ.

⁸ Einzig Dolenz (Anm. 6) 291 fällt auf, daß die Platte "ursprünglich etwa 2.00 m breit und 1.00 m hoch" gewesen ist.

⁹ Hudeczek (Anm. 5) 180.

¹⁰ Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) Nr. 50 (die Abb. auf S. 153 ist seitenverkehrt) = Diez (Anm. 2) 15.

¹¹ Greift man ihn mit dem Stechzirkel ab, so entspricht seine Höhe nur einem Drittel seiner Breite.

¹² Die nach Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) 27 lang in den Nacken fallenden Haare sind am Original nicht zu verifizieren.

¹³ Diese möchte Dolenz (Anm. 6) 294 dort ergänzen.

¹⁴ Diez (Anm. 2) 20; danach Hudeczek (Anm. 5) 183.

¹⁵ Hudeczek (Anm. 5) 182.

¹⁶ Diez (Anm. 2) 25 Nr. 7 und 29 Nr. 22.

¹⁷ H. Antonitsch, *Mythologische Szenen auf provinzialrömischen Denkmälern in Österreich* ([Masch. phil. Diss.] Wien 1961) 19 f.

¹⁸ Hudeczek (Anm. 5) 182.

¹⁹ Hudeczek (Anm. 5) 183 f.

²⁰ P. Scherrer, Euripidesrezeption in Noricum? Hippolytos und der Tod des Astyanax als Themen auf Grabreliefs in Flavia Solva, in: Palágyi u.a. (Anm. 1) 153.

²¹ Eurip. *Troad.* 710 ff.

²² Scherrer (Anm. 20) 156.

²³ G. Erdélyi, Herakles und Alkestis. Ein mythologisches Relief im Museum von Győr, *Acta Arch. Acad. Scien. Hungaricae* 13, 1961, 89–96; B. Hebert, Das Alkestis-Relief aus Piber, in: Palágyi u.a. (Anm. 1) 147–152.

²⁴ Dolenz (Anm. 6) 292.

²⁵ Vergleichsbeispiele zu Kinderhänden bei G. Erdélyi, Aeneas menekülése (Aeneas' Flucht), *Arch. Ért.* 47, 1934,

49–55, deutsch 198; *Acta Arch. Acad. Scien. Hungaricae* 6, 1955, 97 XXVI 3.

²⁶ B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst* (Heidelberg 1963) 37 ff.

²⁷ A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur* (Bern, München 1971³) 181.

²⁸ A. Sadurska, *Les tables iliaques* (Warszawa 1964) 29; R.G. Austin, *Virgil Aeneid II* (Oxford 1964) 286 ff.; D. Gall, *Ipsius umbra Creusae – Creusa und Helena. Akad. der Wiss. u. der Lit. Abhandl. der Geistes- u. Sozialwiss. Kl. 1993 Nr. 6* (Mainz, Stuttgart 1993) 9 ff., 51 ff.

²⁹ Leider ist die Figur der Creusa so beschädigt, daß sie nur schwer beurteilt werden kann. Es fällt jedoch auf, daß sich das Gewand der Creusa in beide Richtungen bogenförmig aufbauscht, während es bei den Schattenfiguren eng dem Körper folgt. Sollte damit betont werden, daß das Schattenbild der Creusa von übernatürlicher Größe war (*nota maior imago*)?

³⁰ *Greek Anthology*. (= *Loeb Cl.L.*) I (London 1980) Book II 148 ff.; Austin (Anm. 28) 289.

³¹ B. Maiuri, *The National Museum Naples* (Mailand 1959) 161; *LIMC I* (1981) s.v. Aineias (C. Canciani) Nr. 127: Creusa hält mit ihrer Rechten Ascanius an dessen linken Arm zurück, während ihn Aeneas weiterführt.

³² J. Heurgon (Un exemple peu connu de la retractatio virgilienne, *REL* 1931, 258–268) meint, daß Vergil bei der Schaffung dieser Szene sich den Abschied des Orpheus von Eurydike zum Vorbild nahm:

³³ K. Schefold, *Pompejanische Malerei* (Basel 1952) 119.

³⁴ D. Michel, Bemerkungen über Zuschauerfiguren in pompejanischen sogenannten Tafelbildern, in: *La regione sotterrata dal Vesuvio* (Napoli 1982) 544.

³⁵ *LIMC VI* (1991) 131 s.v. Kreousa III (G. Berger-Doer).

³⁶ Was der Steinmetz ohne eine ins Thema passende Füllfigur gemacht hätte, sehen wir aus der schon erwähnten Mittelplatte vom Sockel der Ennirädikula in Šempeter (Abb. 11). Die dort auftretenden Protuberanzen wurden mit Adlern gefüllt, die sich unschwer zur Entführung der Europa durch den Stier (= Zeus) in Beziehung setzen ließen.

³⁷ G. Moretti, *Ara Pacis Augustae* (Roma 1948) tav. 15; *LIMC VII* (1994) 289 Nr. 4 s.v. Penates (R. Mambella).

³⁸ Sicher sind die Penaten in der Tiefe des Penatenheiligtums untergebracht gewesen und sehen auf der Ara Pacis dem Opfer des Aeneas nur symbolisch aus der Front des Naiskos zu. Wer sich ganz an das Vorbild anlehnen will, kann sich in dem leeren Seggauberger Naiskos die Penaten in Farbe ergänzen.

³⁹ P. Noelke, Aeneasdarstellungen in der römischen Plastik der Rheinzone, *Germania* 54, 1976, 426 Anm. 108.

⁴⁰ W. Fuchs, Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas, in: *ANRW I 4* (Berlin, New York 1973) 620 ff.; P. Noelke (Anm. 39) 425; *LIMC I* (1981) Nr. 128 f. s.v. Aineias (F. Canciani); A. Geyer, *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus* (Frankfurt a. M. 1989) 169 ff.

⁴¹ Nach brieflicher Mitteilung von H. Ubl handelt es sich bei den in beiden Seitenbildern dargestellten Stangenwaffen um *pila*, deren Darstellung allerdings ein Anachronismus sei und auf ältere Vorbilder zurückgehe.

⁴² Diez (Anm. 2) Nr. 22; Hudeczek (Anm. 5) passim; Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) 28. In der Umzeichnung bei Dolenz fehlen beide Seitenbilder überhaupt.

⁴³ *Arch. Schweiz* 9, 1986, 23 (FO Sitten, Wallis); H. Devijver, *Vallesia* 42, 1987, 363–367 = ders., The equestrian officers of the roman imperial army, in: *MAVORS Roman Army Researches VI* (Amsterdam 1989) 412–415.

⁴⁴ Die bekannte und oft zitierte Grabstele aus Carnuntum des T. Calidius Severus (*CSIR Österreich I 3* [Wien 1970] 54 Nr. 319 [2. H. 1. Jh. n.Chr.]) zeigt eine *lorica squamata*, während nicht erkennbar ist, was M. Petronius Classicus, Zenturio der *legio VIII* (Poetovio, vor 45 n.Chr.; A. Schober, *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien* [Wien 1923] 59 Nr. 130 Abb. 59) und Aelius Carus, Tribunus militum der *legio XXX Ulpia* (*Die römischen Inschriften Ungarns. Lieferung 1–5* [Bonn, Budapest 1972–1991] [= *RIU*] 658; L. Barkóczi, *Brigetio. Diss. Pann. II* [Budapest, Leipzig 1944] 13, Taf 5/2, 3. Jh.) tragen. Keinen Muskelpanzer haben: M. Cocceius Superianus, Zenturio der *legio X gemina* (Lobor, Kroatien; Schober [Anm. 44] 71 Nr. 154 Abb. 75 [3. Jh.]); M. Herennius Valens, Zenturio der *legio IIII Flavia* (Cibale, Kroatien; Schober [Anm. 44] 106 Nr. 232 Abb. 119 [3. Jh.]); Restitutius Silvanus, Zenturio der *legio I Minervia* (Sirmium; A. u. J. Šašel, *Inscriptiones Latinae quae in Iugoslavia inter annos MCMXL et MCMLX repertae et editae sunt. Situla 5* [1963] 98 Nr. 273 [3. Jh.]); M. Aurelius Emeritus, Zenturio der *legio I adiutrix* (Brigetio; *RIU* a.a.O. 529; Barkóczi a.a.O. 57 Taf. 24/1 [3. Jh.]); M. Aurelius Valens, Zenturio der *legio I adiutrix* (Brigetio; *RIU* a.a.O. 636; Barkóczi a.a.O. 57 Taf. 24/1 [3. Jh.]); M. Aurelius Montanus, *Vices agens* der *legio X gemina* (Wien; *CSIR Österreich I 1* [Wien 1967] 20–21 Nr. 18 [279 n.Chr.?]). – Das einzige Denkmal, das nicht hierher paßt, ist eine Grabstele aus Brigetio (*RIU* [a.a.O.] 509; beste Abbildung bei T. Kolník, *Römische und germanische Kunst in der Slowakei* [Preßburg 1984] Taf. 30). Aus ihrer stark verbrochenen Inschrift erfahren wir gerade noch, daß es sich um das Kenotaph für einen Aelius Septimus handelt, der als *optio* der *legio I adiutrix* im Germanenland vermißt wurde. An dem ebenfalls leider unvollständigen Bild mit seinen Vollfiguren gibt es eigentlich nichts, was sich mit den aus den Donauprovinzen bekannten Bildern vergleichen ließe: Aus dem provinziellen Rahmen fallen die von der Trajans- bzw. Markussäule und von den Schlachtensarkophagen bekannte

Brutalität, die zwei hintereinanderliegenden Bildebenen und der verwirrende Figurenreichtum der Szene, die ein provinzialrömischer Steinmetz auf den Verstorbenen, seinen Gegner und allenfalls auf einen schon überwundenen Gegner reduziert hätte. Ob das allerdings berechtigt, der Szene einen 'kryptochristlichen' Inhalt und ein römisch-germanisches Versöhnungsmotiv unterzuschieben (K. R. Krierer, in: Palágyi [Anm. 1] 225–236) sei dahingestellt. Angesichts der Sonderstellung des Reliefs kann die Tatsache, daß ein *optio* einen Muskelpanzer trägt, als Ausnahme von der Regel erklärt werden.

⁴⁵ M. Feugère, L'équipement des officiers dans l'armée romaine, in: Y. Le Bohec (Hrsg.), *La hiérarchie de l'armée romaine sous le haut-empire. Actes du Congrès de Lyon 15–18 Septembre 1994* (Paris 1995) 116.

⁴⁶ H. Devijver / F. van Wonterghem, The funerary monuments of equestrian officers of the late republic and early empire in Italy (50 B.C. – 100 A.D.), in: *MAVORS Roman Army Researches IX* (Stuttgart 1992) 154–211; dies., Equestrian officers and their monuments, ebd. 416–457.

⁴⁷ *CSIR Österreich I 2* (Wien 1967) 32 Nr. 85 (Carnuntum).

⁴⁸ So Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) bei der Beschreibung des rechten Seitenbildes.

⁴⁹ Devijver / Wonterghem (Anm. 46) 437 (Übersetzung von engl. *sash*).

⁵⁰ Pomp. Mela II 15. Die Verknüpfung stammt von P. Couissin, *Les armes romaines. Essai sur les origines et l'évolution des armes individuelles du légionnaire romain* (Paris 1926) 529 s. v. *cinctorium*. Seine Darstellungen lassen erkennen, daß es aus Stoff oder feinem Leder gewesen sein dürfte und wohl gefärbt war. Die Enden waren meist vorne zu einem Heraklesknoten gebunden, kunstvoll unter dem Gürtel durchgezogen und aufgespleißt. Fehlt die Knotung auf der Brust, wird sie sich auf dem Rücken befunden haben.

⁵¹ F. Coarelli, L'ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C., *Dialoghi Arch.* II 3, 1968, 302–368. Das älteste inschriftlich gesicherte Beispiel für die Binde ist ein Kastenrelief der Gessii aus der Gegend von Viterbo (50 – 20 v. Chr.; Devijver / Wonterghem [Anm. 46] 160 f. Abb. 3).

⁵² K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen* (Berlin 1978). Zum *cinctorium*, bei Stemmer als bindenartiges *cingulum* bezeichnet, 128, Anm. 378.

⁵³ Soldatendarstellungen aus Norikum und Pannonien mit Panzer und *cinctorium*: – Rundmedaillon, ebenfalls aus dem Bergfried vom Seggauberg (W. Modrijan/E. Weber, Die Römersteinsammlung im Eggenberger Schloßpark, *Schild von Steier* 12, 1964/65, 76 Nr. 157; Schober [Anm. 44] 148 Nr. 337), durch den Lederpanzer, das auf dem Rücken geknotete *cinctorium* und das Schwert mit Adlerkopfgriff als Ritter, durch die *vitis* als Zenturio charakterisiert. – Statue eines 'norischen Offiziers' aus Celeia, in der Ausstattung unserem Militär sehr ähnlich (Stemmer [Anm. 52] 114 Nr. XI 6; der Kopf wohl modern überarbeitet). – Relief eines sitzenden 'Kriegers' aus Rust, Bgld. (siehe Anm. 47), mit Muskelpanzer und hinten geknoteter 'Offiziersbinde', Beinschienen, Stangenwaffe. – Eine wohl zu Unrecht als Mars bezeichnete Statuette aus Eining (*CSIR Deutschland I 1* [Bonn 1973] 110 Nr. 479).

⁵⁴ Devijver / Wonterghem (Anm. 46) 435 ff. Abb. 9 (wegen des Pränomens frühestens flavisch, wegen der bartlosen Gesichter spätestens frühhadrianisch).

⁵⁵ Das Rundmedaillon 'Offizier mit Sohn', Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) 32.

⁵⁶ A. v. Domaszewski / B. Dobson, *Die Rangordnung des römischen Heeres. Bonner Jahrb., Beih.* 14 (Köln, Graz 1967²) 93: *primus pilus, pilus prior, pilus posterior*.

⁵⁷ Diese Hinweise sollen vor allem deutlich machen, wie wichtig eine Untersuchung der donauländischen Bilddenkmäler als Quelle für die Ausrüstung der ritterlichen bzw. der *ex caliga* aufgestiegenen Offiziere wäre.

⁵⁸ B. Dobson, The significance of the centurion and 'primipilaris', in: *ANRW II 1* (Berlin, New York 1974) 392–433 = D. J. Breeze / B. Dobson, Roman officers and frontiers, in: *MAVORS Roman Army Researches X* (Stuttgart 1993) 143 ff., v.a. 164; ders. The centurionate and social mobility during the principate, ebd. 201–217, v.a. 208.

⁵⁹ Hudeczek (Anm. 5) 172.

⁶⁰ G. Waurick, Römische Helme, in: *Antike Helme – Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikenmuseums Berlin* (Mainz 1988) 327–364. Nach brieflicher Mitteilung von H. Ubl ist "der Helm nicht untypisch, sondern mißverstanden. Es ist eine hellenistisch-römische Form gemeint, aber mit spätrömischen Helmtypen gekreuzt".

⁶¹ Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) 28. Nach Waurick (Anm. 60) 341 in den Kastellen des obergermanisch-rätischen Limes bis unmittelbar vor dessen Aufgabe in Gebrauch.

⁶² Waurick (Anm. 60) 334, 338 ff.

⁶³ Wie schwierig gerade die Helmfrage in den Rängen oberhalb der gemeinen Soldaten ist, läßt der wohl aus dem 1. Jh. n. Chr. stammende Grabstein des *custos armorum* P. Marcius Probus aus Bergamo ahnen, zu dessen Ausrüstung ein italisch-korinthischer Helmtyp gehört: M.C. Bishop / J.C.N. Coulston, *Roman military equipment* (London 1993) Umzeichnung auf dem Frontispiece.

⁶⁴ Diese Art der Darstellung trifft auch auf die sog. Horuslocke minderjähriger Knaben zu: E. Diez, 'Horusknaben' in Norikum, *Österr. Jahresh.* 49, 1968/71, 114–120.

⁶⁵ Unter diesem Aspekt sind auch die oft zitierten Grabstelen des T. Calidius Severus aus Carnuntum (*CSIR*

Österreich I 3 [Wien 1970] 54 Nr. 319 [nach 70 n.Chr.] und M. Petronius Classicus aus Poetovio (Schober [Anm. 44] 59 Nr. 130 Abb. 59 [vor 43 n.Chr.]) zu betrachten. Auf ihnen steht der Helmbusch lediglich der besseren Sichtbarkeit wegen quer und nicht deshalb, weil Vegetius in einer ohnehin falsch verstandenen Stelle (Veget. II, 13) eine *crista transversa* erwähnt.

⁶⁶ Nach brieflicher Mitteilung von H. Ubl ist das Schwert unverstanden dargestellt und für die späte Datierung des Reliefs (nach Ubl: Mitte 3. Jh.) zu kurz.

⁶⁷ Das Motiv des Schwertziehens scheint auf den Seggauberg beschränkt zu sein, wo es noch ein zweites Mal begegnet (Hainzmann / Pochmarski [Anm. 2] 45). Im Gegensatz zum Offizier benötigt der Jüngling nur zwei Finger. Diese und ähnliche Jünglingsfiguren sind als Kopien eines Kultbildes des Mars Latobius auf dem Magdalensberg gedeutet wurden, für das aber nicht der geringste Beweis existiert. Erst E. Pochmarski, der von der Funktion der Reliefs als Seitenbilder aus einem Urnenkasten ausging, hat erkannt, daß es sich um nichts anderes handelt als um die Darstellung der kriegerischen Tüchtigkeit (*virtus*) des Bestatteten.

⁶⁸ Auch hierin entspricht die Aeneasplatte dem üblichen Bild: Beim linken Soldaten sind die Beschädigungen zu groß und beim rechten ist das *pilum* nur bis zu der Stelle, an der es hinter der Schulter des Soldaten verschwindet, als Relief ausgearbeitet, während seine Fortsetzung zwischen dem unteren Saum des *sagum* und der Standfläche weder zu sehen noch mit dem Finger zu fühlen ist, sodaß man eine Wiedergabe in Farbe annehmen muß.

⁶⁹ Bishop / Coulston (Anm. 63) Abb. auf S. 58 und 124.

⁷⁰ A. Gundelwein, Kampfspuren an Lanzen und Speeren, in: O.-H. Frey / H. W. Böhme / C. Dobiat (Hrsg.), *Beiträge zu römischer und barbarischer Bewaffnung in den ersten vier nachchristlichen Jahrhunderten. Akten des 2. Intern. Koll. in Marburg a. d. Lahn, 20.-24. Feb. 1994* (Lublin, Marburg 1994) 320–334. – Daß bei den Römern auch die Speere als Hiebwaaffe verwendet wurden, nehmen Bishop / Coulston (Anm. 63) 69 an.

⁷¹ Hainzmann / Pochmarski (Anm. 2) 29.

⁷² Bishop / Coulston (Anm. 63) 123 Abb. 83.

⁷³ Bishop / Coulston (Anm. 63) 112 und 130. – Nach brieflicher Mitteilung von H. Ubl gehört das Relief in die Mitte des 3. Jh.

⁷⁴ Grabstele (Kenotaph, Celeia) für Aur. Iustinus, *miles leg. II. Ital., o(bito) in exp(editione) Daccisca*, errichtet von den Eltern am Heimatort des Verstorbenen: Schober (Anm. 44) 94 Nr. 199 Abb. 104; Bishop / Coulston (Anm. 63) 123. – Ins 3. Jh. gehört die Stele wegen der Gentilnamen Aurelius von Vater und Sohn und wegen der bei beiden fehlenden Praenomina.

⁷⁵ Plin. Ep. VI 22, 2–3. Zu militärischen Ausrüstungsgegenständen, die von ihren Trägern gestellt bzw. finanziert werden, die Belege bei Bishop / Coulston (Anm. 63) 199.

⁷⁶ Die Grabädikulen von Šempeter werden zum Vergleich herangezogen, weil sie wegen ihrer vollständigen Erhaltung und ihrer relativ problemlosen Rekonstruktion das beste Studienmaterial gerade für den Aufbau der Sockel bilden. Damit ist aber nicht gesagt, daß auf dem Solvenser Grabbausockel eine Ädikula jener Typen, die wir aus Šempeter kennen, gestanden haben muß. – Schwierig ist es, der Publikation von Klemenc die Zusammensetzung der Sockel zu entnehmen, noch schwieriger sind jedoch die Maße für den Sockel der Ennirädikula herauszubekommen. Für alle, die dem slowenisch abgefaßten Katalogtext hilflos gegenüberstehen, wenigstens ein kleiner Hinweis: Vier der slowenischen Abkürzungen sind im Vorspann zum deutschen Text auf S. 83 aufgelöst. Der Sockel setzt sich zusammen aus: – Frontplatte (Europa auf dem Stier, Seitenbilder mit Blattranken), Inv. Nr. 243 (J. Klemenc / V. Kolšek / P. Petru, *Anticne grobnice v Šempetru* [Ljubljana 1972] 44, Taf. 18). Die Maße des Mittelfeldes sind der Abb. auf S. 53 entnommen, die das Stück fast millimetergenau im Maßstab 1:10 wiedergibt. Die Platte ist 1.82 m breit, 1.18 m hoch und 0.255 m stark. – Rechte Seitenplatte (Ganymed, mit dem rechten Seitenbild, einer Blattranke, aus einem Stück gearbeitet), Inv. Nr. 425 (Klemenc u.a. a.a.O. 54 Taf. 18). Die Platte ist 0.90 m breit, 1.20 m hoch und 0.25 m stark. – Linke Seitenplatte (Satyr und Nymphe; im Gegensatz zur rechten Seitenplatte ist das zugehörige Seitenbild nicht links angearbeitet, sondern in die Stirnseite der Rückwand eingemeißelt), Inv. Nr. 101 (Klemenc u.a. a.a.O. 32). Die Platte ist 0.73 m breit, 1.18 m hoch und 0.28 m stark. – Rückwand (an ihrer Stirnseite, die die linke hintere Ecke des Ädikulasockels bildet, ein vegetables Ornament), Inv. Nr. 299 (Klemenc u.a. a.a.O. 47 Taf. 67+20). Die Platte ist 0.87 m breit, 1.19 m hoch und 0.22 m stark. – Rückwand, Inv. Nr. 185 (Klemenc u.a. a.a.O. 38 Taf. 18). Die Platte ist 0.68 m breit, 1.18 m hoch und 0.24 m stark. – Inschriftplatte mit weit ausladendem Gesims, Inv. Nr. 257. Eigentlich handelt es sich um zwei verschiedene architektonische Elemente, die jedoch hier aus einem Block gearbeitet sind: Die mit einem weit ausladenden Gesims versehene Abdeckplatte des darunterliegenden Urnenbehälters und auf dieser der Stylobat der Ädikula, der die Inschrift der Grabinhaber trägt. Die von Klemenc u.a. a.a.O. 44 angegebenen Maße (Frontbreite 2.15 m, Tiefe 1.53 m) beziehen sich auf den Gesimsblock, die Maße des Inschriftteils bringen A. et J. Šašel (Anm. 44) 126 Nr. 370: Demnach ist die Inschriftplatte allein 1.82 m breit und 0.28 m hoch.

⁷⁷ Bei einer weiteren Reduktion des architektonischen Vorbildes konnten auch übereinander liegende Einzelteile

zu einem Stück zusammengefaßt werden, wie z. B. in Feistritz bei Knittelfeld, wo unter der Inschriftplatte mit seitlicher Dienerin eine mit Hippokampen verzierte Sockelzone verläuft, oder in Reifenstein bei Pöls (BH Murau), wo unter dem Relief einer Dienerin eine Löwenjagd dargestellt ist (*CSIR Österreich II* 3 [Wien 1977] 18-19 Nr. 182, 34 Nr. 219). Bei diesen Stücken befinden wir uns auf dem Weg von der Reduktion der architektonischen Formen zu deren Imitation. Reduktion und Imitation sind wichtige Momente in der Entwicklung der provinzialrömischen Grabarchitektur, doch wurden sie, wenn man von der durch Gabelmann aufgezeigten Herleitung der Grabstele aus der Grabädikula absieht (H. Gabelmann, *Römische Grabmonumente mit Reiterkampszenen im Rheingebiet*, *Bonner Jahrb.* 173, 1973, 132 ff.) bisher nicht beachtet. Dabei würde uns ein Studium dieser beiden Phänomene nicht nur zu einem besseren Verständnis der bekannten Grabmaltypen verhelfen, sondern sogar zu einem bisher unbeachteten Grabmaltypus führen: Ausgangspunkt sind Denkmäler wie das Gebälkstück vom Eskü tér in Budapest, auf dem über einem profilierten Architrav die umrahmte Grabinschrift des oftmals versetzten Zenturio T. Flavius Magnus (G. Erdélyi, *A római köfaragás és kőszobrászat Magyarországon* [Budapest 1974] Nr. 85; *CIL III* 14349³; L. Barkóczi, *The Population of Pannonia from Marcus Aurelius to Diocletian. Acta Arch. Acad. Scien. Hungaricae* 16 [1964] Nr. 105 11) angearbeitet ist, ein vergleichbares, aber stärker verbrochenes Stück aus Óbuda, das wegen der gerade noch erhaltenen Preisangabe ebenfalls von einem Grabmal stammen dürfte (Erdélyi a.a.O. Nr. 86) oder ein beidseitig bearbeiteter Block mit profilierten Architrav (?) vom Naschmarkt in Wien (*CSIR Österreich I* 1 [Wien 1967] 23 Nr. 24).

⁷⁸ P. Petru, Stil und Aufbau des Vindonius-Grabmals in Šempeter, *Arch. Jugoslavica* 22/23, 1982/83, 28 geht von Hausurnen der Latobiker aus.

⁷⁹ Dies ist, wie man an den nachträglich hinzugefügten Inschriften auf der Ennierädikula und am Grabhäuschen der Secundinii in Šempeter sieht, auch tatsächlich geschehen.

⁸⁰ Sogar die Autoren der Šempeter-Publikation haben hier ihre Terminologieprobleme ('In Gestalt eines Hauses erbaute Grabkiste für die Asche' [Klemenc u.a. {Anm. 76} 28], 'Grabkiste' [ebd. 28], 'Aschenkiste' [ebd. 31], 'Grabkammer' [ebd. 74]) wie J. Klemenc, der die Sockelbauten der Ädikulen als 'Aschenkisten' bezeichnet, um dann wortreich diese von den eigentlichen Aschenkisten zu unterscheiden (*Arh. Vestnik* 7, 1956, 397 f.) oder gar die Autoren des *CSIR Österreich*, die die zu diesen Unterbauten gehörenden Teile als 'Grabbaublock' bezeichnen. Obwohl Klemenc u.a. (a.a.O.) bei der Beschreibung der einzelnen Grabbauten jedesmal auf die Aschenöffnung an der Rückseite hinweist, bestand darüber, wie man auch beim 4. Internat. Kolloquium über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens in Cilli / Celje (1995) sehen konnte, kaum Klarheit.

⁸¹ Bei dieser Breite hören die Stelenfragmente, die angesichts der in den Publikationen nicht immer eindeutigen Identifizierung der Stücke für Verwirrung sorgen könnten, sowie die Porträtnischen auf. Grundlage ist die Datenbank zu den Grabdenkmälern, die im Rahmen des Projektes 'Römische Steindenkmäler von Norikum und Pannonien' der Forschungsgesellschaft Wiener Stadtarchäologie von F. Harl aufgebaut wird und zum gegenwärtigen Zeitpunkt 3500 Grabsteine oder Teile von Grabbauten (Reliefs, Architekturstücke und Inschriften) enthält, was ungefähr drei Fünfteln des Gesamtbestandes entsprechen dürfte.

⁸² O. Harl, Norikum oder Oberpannonien – Die Grabädikula eines Kaiserpriesters aus Bad Waltersdorf / Steiermark, in: *Komos. Festschrift Thuri Lorenz* (Wien 1997) 185–202.

⁸³ Dabei muß allerdings bedacht werden, daß die Reliefplatte der Ennierädikula mit den Büsten, die die Rückwand des Naikos bildet, von einem älteren Grabmonument stammt (E. Pochmarski, Überlegungen zum Enniermonument in Šempeter, in: B. Djurić u. I. Lazar (Hrsg.), *Akten des IV. internat. Koll. über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Celje 8.–12. Mai 1995* (Ljubljana 1997) 197 ff.

⁸⁴ H. Dolenz, *Carinthia I* 186, 1961, 51–181.

⁸⁵ Ein Titulusfragment, ein tordiertes Säulenfragment mit Basis, einige profilierte Marmorstücke, vor allem aber der Rest einer Firstkappe mit Medusenhaupt.

⁸⁶ Der kanonische Typ, bei dem der mit einem Panzer bekleidete Aeneas mit dem kleinen Ascanius an der Hand und dem Vater Anchises auf der Schulter dargestellt ist (dazu siehe Anm. 87), begegnet nur in Gorsium, dem Sitz des Kaiserkultes der Provinz Niederpannonien: Zwei Reliefdarstellungen aus Intercisa und eine freiplastische Kleingruppe aus Gorsium, Erdélyi (Anm. 77) Nr. 183–185. – Daß viele Steindenkmäler, die in Intercisa gefunden wurden und vor allem jene mit Darstellungen aus dem trojanischen Sagenkreis aus Gorsium nach Intercisa verschleppt wurden, meint J. Fitz, Steindenkmäler von Intercisa und Gorsium, in: Palágyi u.a. (Anm. 1) 57 f. – Anders ist die Situation im Rheinland: P. Noelke (Anm. 39) 426 Anm. 108.

⁸⁷ P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1990²) 196 ff. In der gegenüberliegenden Exedra stand Romulus mit den *spolia opimia*, die er im ersten Jahr nach der Gründung Roms dem in einem Zweikampf besiegten König Akron von Caenina abgenommen hatte, ebd. 206.

⁸⁸ E. Simon, *Augustus – Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (München 1986) 29 ff. Als Pendant war auf der linken Seite Mars mit Rhea Silvia dargestellt.

⁸⁹ Für die bildliche Übertragung nach Solva spielt es keine Rolle, ob das Penatentempelchen nach dem Vorbild der Aeneasplatte der Ara Pacis Augustae oder nach dem Tempelchen selbst gestaltet worden ist, das sich nach Dion. Hal. (Ant. Rom. 1, 68,1) in der Velia, einem Teil des Forum Romanum befunden hat und dort wegen seiner Kleinheit fast nicht wahrzunehmen war. – Gerne wird man glauben, daß die Nachricht des Dionysios von Halikarnassos auf Autopsie beruht, hielt er sich doch zwischen 30 und 8 v.Chr. in Rom auf, wo er das Material für seine im Jahre 7 v.Chr. veröffentlichte 'Römische Archäologie' zusammentrug (*LIMC VII 1* [1994] 288–291 s.v. Penates [R. Mambella]).

⁹⁰ Nach Hudeczeks ([Anm. 5] 174) wohl zu mechanistischer Sicht sind die Figuren deshalb gleich groß, weil die Musterbücher notgedrungen (?) verhältnismäßig kleinformatig in den Handel gebracht und von den Bildhauern vergrößert worden sind. Da die beiden Soldaten zwar gleich groß, aber in der Kopfhaltung variiert sind, stammen sie seiner Ansicht nach von verschiedenen Vorlagen.

⁹¹ B. Dobson, Legionary centurion or equestrian officer?, *Ancient Soc.* 3, 1972, 193–207 = Breeze / Dobson (Anm. 58) 186–200.

⁹² Gehörte der Offizier gar zu der Armee, an deren Spitze Septimius Severus im Jahre 193 von Carnuntum nach Rom marschiert war?

⁹³ Aus Norikum stammende Ritter bzw. Senatoren, die in Rom ein Amt ausübten (Beispiele nach G. Alföldy, *Noricum* [London 1974] 274 ff.): – Celeia: T. Varius T. f. Clemens. Der Ritter gelangte während der Markomannenkriege über eine steile militärische Karriere bis in den Senat. – Solva: M. Vindius Verus, Ritter (?), Mitglied einer solvenser Familie, im Jahre 138 Suffektkonsul. – Cetium (?): P. Petronius Priscus. *frater Arvalis* der Jahre 183, 184, 193. – Solva: Ignotus. Erhielt in Rom eine Ehreninschrift.

⁹⁴ Titulus aus Micheldorf, BH St. Veit / Glan, *CIL III* 5031 = *ILLPRON* 308: ... *C. Maximio C. f. Iuniano, decurioni Viruniensium, defuncto Romae in legatione, ann. XXX* ...

⁹⁵ A. R. Birley, *The African Emperor: Septimius Severus* (London 1988²) 159; zum Trojaritt unter Septimius Severus: G. P. Pighi, *De ludis saecularibus populi Romani Quiritium* (Rom 1941) 167 und 173.

⁹⁶ I. Bilkei, Schulunterricht und Bildungswesen in der römischen Provinz Pannonien, *Alba Regia* 20, 1980, 68.

⁹⁷ Sollte sie sich von ihrem Sitz erheben, wäre sie viel größer als die übrigen Figuren.

⁹⁸ Sollte die mythische Anspielung *stricto sensu* auf die familiäre Situation zu übertragen sein, so wäre das Kind noch klein. Daß es dennoch erwachsen dargestellt ist, würde nicht widersprechen, weil in der Grabkunst Kinder gerne so gesehen werden, als hätten sie den Höhepunkt ihres Lebens bereits erreicht. Dieses Thema bedarf noch einer genaueren Untersuchung.

⁹⁹ *Die antiken Sarkophagreliefs* (= **ASR**) III 3, 423a; H. Sichtermann - G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen* (Tübingen 1975) 64 Nr. 69 Taf. 168 f.: Auf der linken, kürzeren Seite des Sarkophags, auf der die Geschichte beginnt, verabschiedet sich Protesilaos, der in den trojanischen Krieg zieht, von seiner Frau Laodameia. Die Komposition ist geschlossener als die im Schloß Seggau, doch sind die Figuren von Protesilaos und Aeneas in ihrer Körperhaltung und in ihren Bewegungen identisch. Einzig der Oberkörper des Aeneas ist dem Betrachter stärker zugewendet, was dazu führt, das seine linke Körperhälfte mit Mantel, Schwert, Schild und Lanze stärker in die Fläche gebreitet sind und stärker zur Wirkung kommen. Beide Helden sind bis auf das Gewand über der linken Schulter nackt. Gegenüber Protesilaos sitzt Laodameia, mit einer Hand rafft sie ihr Gewand, die andere reicht sie ihrem Manne zum Abschied. – Auch auf anderen stadtrömischen Sarkophagen findet man immer wieder mythologische Figuren, die in ihrer Körperhaltung als Vorbild für unseren Aeneas gedient haben können (P. Kranz, Die Grabmonumente von Šempeter, *Bonner Jahrb.* 186, 1986, 232 ff.; M. Pochmarski-Nagele, *Die Dionysischen Reliefs in Noricum und ihre Vorbilder. Diss. Univ. Wien* 228 [Wien 1992] passim). So ist es vor allem eine Jägerfigur (Admetos?), die auf einem Alkestis-Sarkophag unter einem Torbogen erscheint, zwar seitenverkehrt dargestellt ist, aber in der fast frontalen Wiedergabe des Oberkörpers und in der Haltung des Armes dem Aeneas fast noch näher steht als der gerade genannte Protesilaos (*ASR* III 3, 1, 26; G. Koch / H. Sichtermann, *Römische Sarkophage. Handb. der Archäologie* [München 1982] 136, Abb. 143).

¹⁰⁰ In dieser Hinsicht stellt die Aeneasplatte ein wertvolles Studienobjekt dar. So ergibt die Rekonstruktionszeichnung, daß die in den Seitenfeldern (ohne Knickgiebel) verfügbare Figurenhöhe 0.74 m, die des Mittelfeldes dagegen 0.66 m beträgt. Träfe hier Hudeczeks Ansicht zu, daß die Steinmetzen kleinformatige Musterbücher verwendet und die Szenen bzw. Figuren je nach Bedarf vergrößert hätten, dann hätte der Steinmetz die beiden Offiziere so dimensionieren können, daß sie auf der Bodenlinie ihrer Seitenfelder und somit auf einer Ebene mit dem Mittelbild stünden. Da aber die Seitenfelder höher sind, wären auch die Offiziere größer geworden als Aeneas und Creusa. Dies trifft jedoch nicht zu, im Gegenteil, die Offiziere sind, wenn man die ohnedies in die Knickgiebel ragenden Helme unberücksichtigt läßt, gleich groß wie Aeneas und Creusa. Damit ist klar, daß die beiden Offiziere, Creusa und Aeneas zu ein- und derselben Schablonengröße gehören. Da aber für alle vier Figuren gleichgroße Figurenschablonen verwendet wurden, wäre in den knapp 10 cm höheren Seitenfeldern

über den Helmen der Offiziere ein Freiraum von eben 10 cm Höhe entstanden. Um dies zu vermeiden, griff der Steinmetz zu einem einfachen Hilfsmittel: Er schob einen Sockel unter die Schablone und glich so die Höhendifferenz der Bildflächen aus. Daher sind die Sockel unter den Offizieren jeweils knapp 10 cm hoch. Durch die auf Sockel gesetzten Figuren entsteht nicht nur der Eindruck einer organisch gefüllten Fläche, sondern auch der einer höheren Geschlossenheit der ganzen Reliefplatte. – Für das Verhältnis von Figur und Bildfeld und vor allem für die Proportionen der Figuren besitzen die Sockel wahrscheinlich eine Schlüsselfunktion. So läßt eine – vorläufig noch unsystematische – Durchsicht des Denkmalbestandes erkennen, daß viele, vor allem in den Seitenbildern von Grabaltären und Urnenkästen auftauchende Sockel nichts anderes sind als ein Indiz dafür, daß der Steinmetz nur Schablonen der gängigen Formate besaß und improvisieren mußte, wenn er eine Relief- fläche mit einer vom Standard abweichenden Höhe ausgewogen gestalten wollte. In diesen Fällen geben die Sockel jenes Maß an, das der verwendeten Schablone fehlte, um die Höhe des Relieffeldes zu füllen. Um in dieser Frage Klarheit zu gewinnen, wäre nichts wichtiger als eine EDV-gestützte Bilddatenbank für die maßstabge- rechte Speicherung aller kaiserzeitlicher Skulpturen. Damit wäre man in der Lage, Figurentypen übereinander zu legen und das Geheimnis der Wanderung und Tradierung von Bild- und Figurentypen zu lüften. Denn erst ein Einblick in die Arbeitsweise der Steinmetzwerkstätten wird eine angemessene Beurteilung der kaiserzeit- lichen Kunst ermöglichen.

1264



Abb. 1 Seggau, Reliefplatte mit links verbrochenem Rand (rechte Bildhälfte, Fotomontage, Foto O. Harl).
Abb. 2 Seggau, Reliefplatte mit rechts verbrochenem Rand (linke Bildhälfte, Fotomontage, Foto O. Harl).

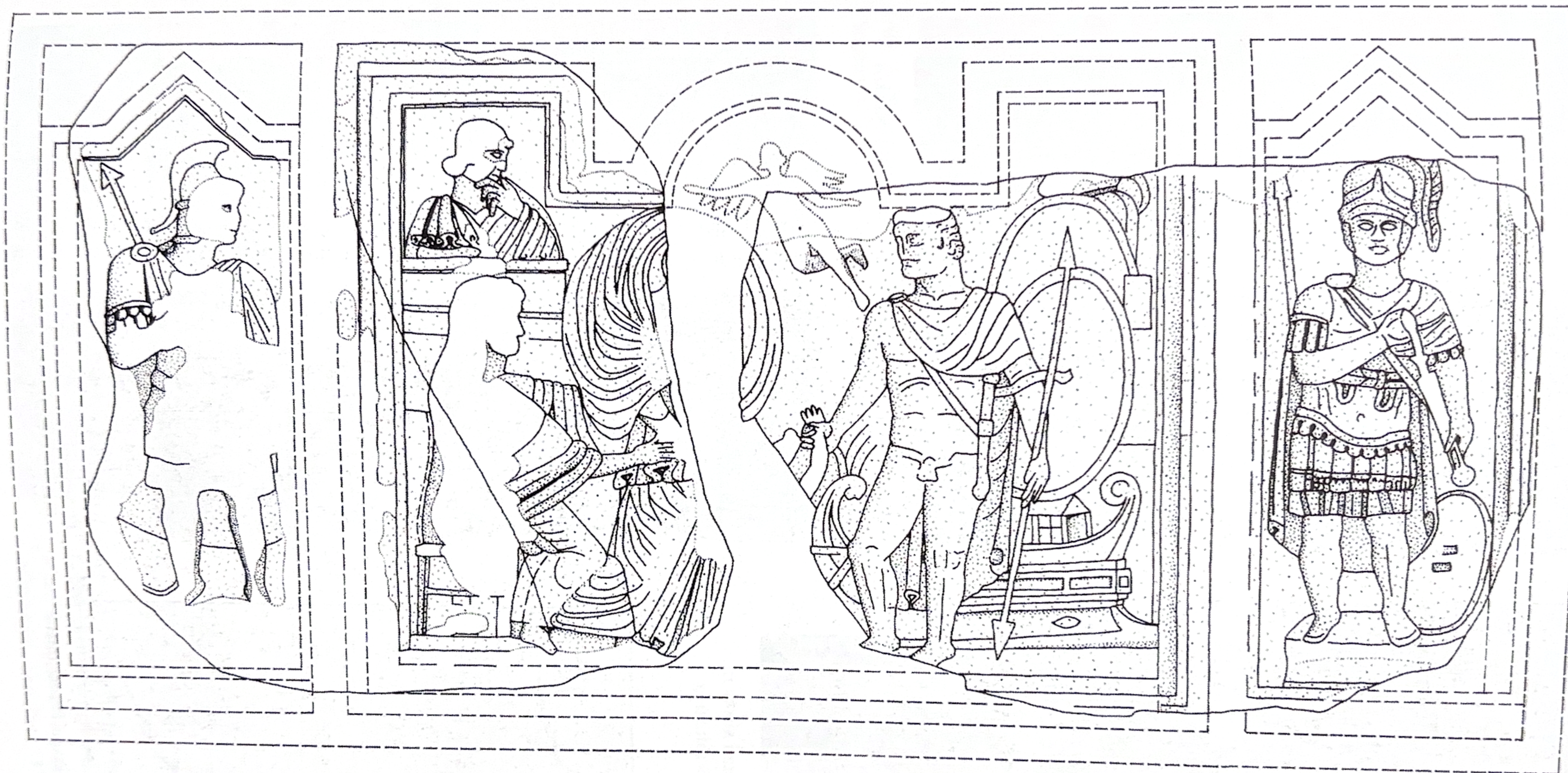


Abb. 3 Seggau, Aeneasrelief. Zeichnerische Wiedergabe der beiden Platten; die gerasterten Flächen sind unbeschädigt, die weiß gelassenen beschädigt (Zeichnung Ch. Ertel).



Abb. 4 Seggauberg, Aeneasrelief. Detail aus dem Mittelbild, die rechte Hand des Heros mit einer Kinderhand (Foto O. Harl).

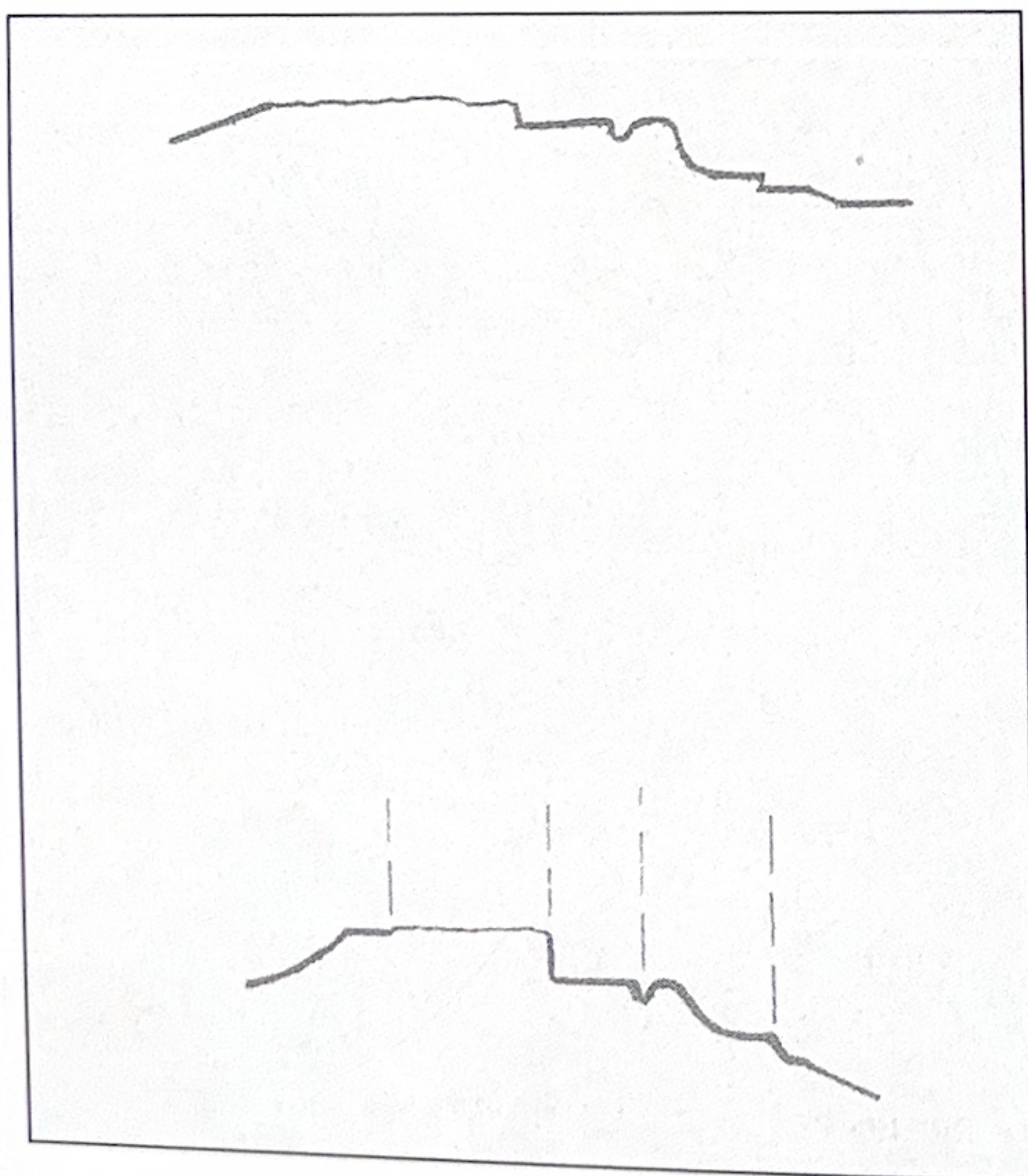


Abb. 5 Seggauberg, das Profil der linken Platte (oben) und der rechten (unten).



Abb. 6 Seggauberg, Aeneasrelief. Schiff mit Naikos (Foto O. Harl).



Abb. 7 Rom, Ara Pacis Augustae. Das erste Opfer des Aeneas in Lavinium, links oben das Tempelchen der Penaten (Foto DAI Rom).



Abb. 8 Seggauberg, Aeneasrelief. Rechter Soldat, Seitenansicht des Helmes (Foto O. Harl).



Abb. 9 Seggauberg, Aeneasrelief. Linker Soldat, Seitenansicht des Helmes (Foto O. Harl).



Abb. 10 Seggauberg, Aeneasrelief. Der rechte Soldat zieht sein Schwert; unterhalb des Daumens seiner linken Hand erkennt man den Schwertscheidenrahmen (Foto O. Harl).