

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

**Das antike Grabporträt besonders bei den Etruskern &
Römern**

Lichtenberg, Reinhold

Strassburg, 1900

Die Etrusker

[urn:nbn:de:bsz:31-270175](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-270175)

DIE ETRUSKER.

Die Etrusker haben wie auf vielen anderen Gebieten der Kunst und Cultur so auch auf dem der Todtenbestattung eine höchst interessante, vielfach sogar nach den einzelnen Städten verschiedene Entwicklung durchgemacht.

Die Zeit, da die Etrusker auf italischem Boden erscheinen und uns ihre einfachsten Denkmäler hinterlassen haben, ist die Bronzeperiode. Demgemäss sind die ältesten etruskischen Gräber Brandgräber. Die Bestattungsform war erst eine höchst einfache und nicht diesem Volke allein eigen, sondern auch bei den übrigen Bewohnern der italischen Halbinsel, wie den Umbrenn und Albanern üblich, ja sie findet sich auch im Norden ausserhalb Italiens wieder.

Diese einfachste Form sind die sogenannten Brunnengräber oder *tombe a pozzo*. Sie wurden auf folgende Weise hergestellt. Zuerst grub man ein Loch, das des Oefteren eine nach unten sich verjüngende Kegelform hatte und 1,25 m bis 2,50 m tief war. Am Boden dieses Loches schloss sich dann als Fortsetzung ein 50 bis 60 cm tiefer cylindrischer Schacht an, mit einem Durchmesser von 30 bis 60 cm. In diesen wurde das die Asche und die Beigaben enthaltende Gefäss gestellt, er selbst mit einer Steinplatte geschlossen und der obere Schacht dann zugeschüttet. Dieses war die allgemeine, ich möchte sagen ideale Grundform, die je nach der Oertlichkeit und Bodenbeschaffenheit verschiedene Aenderungen erfuhr.¹

¹ Die hauptsächlichste Litteratur über *tombe a pozzo* und deren Entwicklung: *Bullettino dell' Istituto* 1875, S. 216—220 (Brogi). S. 233—235 (Helbig). 1879, S. 233 ff. (Helbig). 1882, S. 10—22; 40—47; 160—176; 209—216 (Helbig). *Annali dell' Istituto* 1875, S. 242 ff. (Helbig). 1883, S. 285—293 (Helbig). 1884, S. 111 ff. (Helbig). *Notizie degli scavi di antichità* 1881, S. 342 ff. Tav. V. (Ghirardini); 1882, S. 136—215, Tav.

Bei Chiusi auf der grossen Necropole von Poggio Renzo sind die pozzi nicht sehr tief, meist nur 1 m, und an den Wänden um das Nachstürzen der Erde zu vermeiden mit Kieseln und Bruchsteinen belegt. Bei Vetulonia grub man oft das obere Loch so tief, bis man durch die Erde und verwittertes Gestein durchgedrungen war, hier wurde dann in den unteren festen Boden oder in das Gestein der cylindrische Schacht eingeschlagen; wo der Boden doch weich blieb, wurden auch hier kleine Wände aus Bruchsteinen hergestellt. Ja sogar von der Seite her grub man in den Bergabhang hinein, und stellte dann am Ende des kurzen und engen Ganges eine viereckige kleine Kammer für die Aschenvase her, auf diese Weise schon einer späteren Art der Gräber vorgreifend. Ein ganz eigenes System kam in Tarquinii (Corneto) zur Anwendung. Hier grub man die pozzi in den Kalkstein, welcher den Boden bildet. Die Form ist die anfangs beschriebene, aber die Eigenthümlichkeit besteht darin, dass jeder einzelne pozzo durch zwei oder drei kleine Kanäle mit dem anderen verbunden ist, so dass das Gebiet von einem förmlichen Netze durchsetzt wird. Diese Erscheinung ist bis jetzt auf Corneto beschränkt geblieben.

Eine andere sehr häufig und überall vorkommende Form ist die, dass der Schacht von einem in die Erde versenkten grossen, rothen Terracottagefässe von der Art, welche die Alten *dolium* nannten, ausgefüllt wurde und darin dann die eigentliche Aschenvase stand. Diese Gräber heissen *tombe a ziro*.

Besonders in Corneto wieder war noch eine andere Art in Uebung, so, dass in den Schacht, der etwas grössere Verhältnisse als gewöhnlich aufweist, ein Cylinder, seltener ein rechteckiger Behälter aus einem Nenfro genannten Steine eingelassen wurde.

Die Steine, mit denen der innere Schacht bedeckt war, waren anfänglich zumeist viereckige, zuweilen auch runde Platten. Bei Gräbern von Kriegeren wurden in Vetulonia und auch manchmal an anderen Orten runde und längliche Schilde entweder nur mit einzelnen Linien eingravirt, oder in leichtem Relief dargestellt.¹ Später gehen

XII—XIII bis (Ghirardini). 1885, S. 98—152, Tav. VI—IX. S. 398—420, Tav. XII. (Falchi). Isidoro Falchi: *Vetulonia e la sua necropoli antichissima*. Firenze 1891. Milani: *Museo topografico dell' Etruria*. Firenze-Roma 1898. Martha: *L'art étrusque*. Paris 1889. Chap. II.

¹ Milani: *Museo topografico* S. 24 und 25. Falchi fand einen Deckstein, der in Relief ein Blatt zeigt, das er für Wegerich hält. *Notizie d. scavi* 1885, S. 102. Tav. VII. 2.

dann diese Platten in kegelförmig geformte Steine über, die mit der Spitze nach unten aufgelegt wurden und ein bedeutendes Gewicht besitzen, um das Abheben zu erschweren. Diese Kegelsteine sind die Anfänge der später bei allen Gräbern in Gebrauch gekommenen cippi, über die wir später noch zu sprechen haben werden.

Die Vasen haben mit geringen Abwechslungen immer denselben Typus. Unten bauchig, verlaufen sie nach oben hin kegelförmig. Immer haben sie einen einzigen Henkel. Zumeist sind sie nur mit dieser einen Handhabe vom Töpfer gemacht worden. Dennoch kam es zuweilen vor, dass man, vielleicht in Ermanglung eines derartigen Gefäßes, ein anderes ähnliches mit zwei Henkeln verwendete. In diesem Falle musste es aber erst zu dem ihm nun bestimmten Gebrauche hergerichtet werden, und darum schlug man einfach den zweiten Henkel ab.

Diese allgemeine Erscheinung, die in ganz Italien zu beobachten ist, muss ihren Grund in einer religiösen Vorstellung oder einem besonderen Ritus bei der Bestattung haben; diesen Grund selbst aber aufzuhellen dürfte schwer gelingen. Falchi vermuthet zwar, dass der zweite Henkel erst nach der Beisetzung abgebrochen worden sei, und schliesst aus dem Umstande, dass der abgebrochene Theil niemals im Grabe lag, weiter, dass er von den Angehörigen mitgenommen und aufbewahrt wurde, entweder als blosse Erinnerung, oder um vielleicht einmal als sicheres Erkennungszeichen zur Wiederaufindung der Vase zu dienen.¹ Doch kommt mir diese Vermuthung sehr unwahrscheinlich vor, denn wozu hätte man das Grab, das ja mit Ausnahme von etwas Bronze nichts Werthvolles barg und von dem Verstorbenen doch nur unkenntliche Asche enthielt, wieder öffnen sollen? und zweitens spricht dagegen die ungeheuere Menge von Aschenvasen, die überhaupt nur mit einem Henkel angefertigt worden sind.

Die Vase war mit einer meist flachen, ebenfalls einhenkligen Schale bedeckt, und zwar so, dass der Henkel der Vase und der der Schale genau übereinander zu stehen kamen, und dass sie beide nach dem höheren Theile des Abhanges, in dem sich die Grabanlage befand, gerichtet waren. Dies hat wenigstens Falchi für Vetulonia beobachtet.²

In die Vase selbst und zum Theile neben dieselbe auf den Grund des pozzo legte man die Grabbeigaben, kurze Schwerter, Lanzen spitzen,

¹ Falchi: Vetulonia S. 35 f.

² Vetulonia S. 35.

kleinere Thongefässe und etwas Schmuck, besonders Halsketten aus Perlen von ägyptischem Smalt oder aus Bernstein.

Die Etrusker blieben aber ebensowenig, wie viele andere Völker bei dieser einfachen Vasenform stehen, die ihren Anschauungen von einem Wohnhause für den Verstorbenen doch gar zu wenig entsprach. Bald fing man an die Gestalt des Aschenbehälters den üblichen Formen der Wohnungen für die Lebenden in Thon nachzubilden; es entstanden die urne a capanna.

Diese Urnen haben meist einen kreisrunden oder ovalen, seltener viereckigen Grundriss, und stellen Hütten dar, wie sie zu jenen Zeiten wirklich in Gebrauch waren. An der Vorderseite befindet sich eine Thüre, die mit einem durchgeschobenen Bronzestab als Riegel zu verschliessen ist. Dennoch ist das Dach zum Abheben eingerichtet, theilweise aus technischen Gründen, theilweise um grössere Stücke unter den Beigaben wie z. B. Vasen bequemer hineinstellen zu können.

Die einfachsten runden sind offenbar eine Nachahmung von Strohhütten, wie sie auch in der ältesten Ansiedelung Roms auf dem Palatin bezeugt sind, wovon ein Beispiel die Hütte des Romulus ist, die durch viele Jahrhunderte von den Römern sorgsam erhalten und nach jeder Beschädigung wieder in alten Stand gesetzt wurde.¹ Ovid berichtet uns darüber in den Fasten I 197—200

Pluris opes nunc sunt, quam prisci temporis annis,
dum populus pauper, dum nova Roma fuit,
dum casa Martigenam capiebat parva Quirinum
et dabat exiguum fluminis ulva torum

und III 183 und 184:

Quae fuerit nostri, si quaeris, regia nati,
aspice de canna straminibusque domum.

Diese Urnen haben ein schwachgewölbtes Dach, in welchem zur Stütze der Stroh- oder Schilfdecke ein von hinten gegen die Thüre laufender Balken, der Seitenstützen nach den Wänden entsendet, deutlich angedeutet ist.

Andere Urnen zeigen entwickeltere Architecturformen.² Das Dach

¹ Ueber die Casa Romuli vergl.: O. Richter: Topographie von Rom in J. Müllers: Handbuch der klassischen Alterthumswissenschaft. Band III. S. 824. Wecklein im Hermes VI (1872). S. 193. Petersen: Vom alten Rom. Leipzig 1898. S. 11. A. Schneider: Das alte Rom.

² Ueber die Entwicklung der urne a capanna und über die Construction ihrer Vorbilder mit Heranziehung von noch heute üblichen Hütten Barnabei in Not. degli scavi 1893. S. 198—208.

wird höher, ähnlich einem Wallendach. Die Sparren heben sich deutlich ab und bilden manchmal über der Thüre eine Art Lucke oder Dachfenster. Bei den Häusern geschah es öfters, dass die Sparren am Firste sich kreuzten, und man sie dann darüber hervorragen liess. Die Enden wurden dann als Thierköpfe zugeschnitzt, und mögen so, ähnlich den Schiffsschnäbeln der nordischen Wikingen, nicht nur als Schmuck, sondern auch als Apotropaia gedient haben. Dieselbe Bedeutung als Apotropaia haben auch die oft an diesen Hüttenurnen unter dem Dache angefügten Verzierungen, Perlenschnüre, die wohl Klappern darstellen sollen, und Glöckchen. Jedenfalls waren diese Zierrathen auch an den wirklichen Hütten und Häusern zu sehen.¹ Die Klappern gehen, wie Hoernes² überzeugend nachweist, auf orientalische Menschenfiguren idolatrischer Bedeutung zurück und finden sich auch an dem Gewande nordasiatischer Schamanen.

Bei der Thüre gab man an diesen Urnen die hölzerne Einfassung genau an, ja an einzelnen wurde sogar eine von zwei Säulen getragene Vorhalle vorgelegt; ein schönes Beispiel davon ist im Museo civico zu Bologna. Auch die Fenster wurden entweder, wie an einem Stücke aus Tarquinii, kenntlich in Relief angegeben,³ oder in der Ornamentik durch eingeritzte Linien, die ein Rechteck bilden, angedeutet.

Die sonstige Verzierung dieser Urnen besteht gerade so wie bei den Aschenvasen aus geradlinigen, geometrischen Ornamenten, Mäandern, Hackenkreuzen u. dergl. mehr. Doch ist zu beachten, dass die ältesten Aschenvasen ganz schmucklos sind, und die geometrische Decoration auch bei den Vasen erst gleichzeitig mit den urne a capanna auftritt.⁴

Gleichzeitig mit dieser Umbildung der ganzen Vase sammt Deckschale zu den Urnen, entwickelte sich auch eine andere Umformung, welche den Körper der Vase unberücksichtigt lässt, für die Schale jedoch neue Formen findet. Und gerade diese Veränderung, die erst nur die Schale alleine betrifft, sollte die Wurzel für kunstgeschichtlich höchst bedeutende Neubildungen werden.

Statt der Schale selbst setzte man des Oefteren einen Helm aus Bronze, häufiger in Terracotta nachgemacht, als Verschluss auf die

¹ Milani: Museo topografico S. 22. Ueber Glocken als Apotropaia Arch. Anzeiger im Jahrbuch des Institutes 1894. S. 187 f.

² Urgesch. d. Kunst. S. 440 ff.

³ Not. degli scavi 1882, tav. XIII. 14.

⁴ Helbig: Osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica, in Annali dell' Istituto 1875. S. 242 f.

Vase. Besonders bei Corneto-Tarquini, doch auch an manchen anderen Orten Etruriens wurden solche Helme gefunden. Zweierlei sind ihre Formen. Die einfachere und vielleicht ältere hat ungefähr die Gestalt einer Halbkugel, welcher oben eine Spitze aufsitzt, wohl um den Helmbusch daran zu befestigen.¹ Solche Helme, die wirklich als Schutzwaffe dienten, haben sich unter anderen in der reichen tomba dell' duce zu Vetulonia gefunden und sind oft an etruskischen Bronzefiguren zu sehen.² Aehnliche, aber mehr trichterförmige Helme waren auch bei manchen anderen italischen Völkerschaften in Gebrauch und sind uns sowohl in einzelnen Exemplaren, z. B. im Museo topografico zu Florenz, als auch in Nachbildungen auf Bildwerken erhalten.³

Die andere reichere Form besitzt einen breiten, doch ziemlich scharfen Bronzekamm, der der Kopfform des Helmes aufgenietet von zwei Seiten aufsteigt und oben spitz verläuft; unter den beiden Ansätzen stehen noch je drei lange Bronzefapfen von dem Helme vor. Der ganze Helm ist reich mit Buckeln geschmückt. In dem Museum zu Corneto sind mehrere Exemplare in Bronze und Terracotta erhalten.⁴ Aehnliche Helme fanden sich auch im Norden.⁵ Die Vermuthung liegt nahe, dass diese Art des Verschlusses der Vase statt der einhenklichen Schale für Gräber von Kriegerern in Anwendung kam, und erinnert so an den noch heute bei den Türken üblichen Gebrauch, den Männern einen kurzen, säulenförmigen Stein, der von einem Turban bekrönt wird, auf das Grab zu setzen.

Häufig fand man in Corneto, wohl auch an manchen anderen Orten wie z. B. Vetulonia, Aschenvasen aus Bronze, die eine gefälligere Form als die thönernen aufweisen. Der Deckel nimmt hier die Form einer Kugelcalotte an, an die sich unten ein langer Hals anschliesst, mit dem dieser Deckel fest auf dem Körper der Vase aufsitzen kann. Diese Form, die zumeist reich mit Buckeln und Ornamenten verziert ist,⁶ findet sich ausschliesslich in tombe a ziro.

¹ Vergl. Not. d. scavi 1881, tav. V. 18 und 23.

² Abbildung des Vertumnus Milani: Museo topografico S. 46.

³ Vergl. den Bronzeschild aus Forli. Not. d. scavi 1887, tav. I. 7 und 9.

⁴ Not. d. sc. 1882, tav. XIII. 8. Ein bei Capua gefundener gleicher Helm Annali dell' Ist. 1883. tav. d'agg. N.

⁵ Lindenschmit: Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit. Bd. III. Mainz 1881. Heft XII. Tafel 1. Doch dürften diese Helme wohl Importware sein. Vergl. den Text bei Lindenschmit, S. 15.

⁶ Abbildungen unter andern: Mon. ined. dell Ist. Vol. X. tav. XXIIIa/7. Vol. XI. tav. LX 16 und 16 a. Milani: Monumenti etruschi iconici. Abdruck aus: Museo italiano di antichita classica. Vol. I. punt 3a. 1885.

Die Bewohner von Chiusi gingen von diesem Typus noch eine Schritt weiter, indem sie unter die Calotte an den Hals eine in Bronze getriebene Maske ähnlich denen von Mykenä befestigten, oder auch, wie in einem Falle den Hals der Vase mit einer darauf modellierten Gesichtsdarstellung verzierten.¹

Diese Aschenvase hat ihre Verwandten in einer ganzen Reihe ähnlich geschmückter Gefässe, die bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten in Gebrauch waren, und eine mannigfache Entwicklung durchmachten. Den Anspruch auf das höchste Alter haben wohl die Gesichtsvasen, welche von Schliemann in der zweiten bis fünften Stadt von Troia in sehr grosser Anzahl gefunden wurden, und die er fälschlich für Eulengesichter hält.

Alle diese troischen Vasen haben am Halse oder auf dem cylindrischen Deckel zwei Augen und die Nase in leichtem Relief angedeutet, während die Haare oft durch leichte Striche über der Stirne und durch Striche auf der entgegengesetzten Seite, die so die ganze Frisur zeigen, angegeben sind. Am Körper der Vase bezeichnen drei erhabene Punkte die Stellen der Brust und des Nabels. Durch das Fehlen des Mundes wurde Schliemann veranlasst nicht menschliche, sondern Vogelgesichter zu erkennen, wobei er die Nase für einen Schnabel hielt. Dieses Versehen brachte ihn dann weiter zu der Vermuthung, es sei in diesen Vasen ein Bild der *γλαυκῶπις Ἀθήνη*, was er als mit einem Eulengesichte versehen auffasst, gegeben, und er folgert, dass ähnlich den ägyptischen Göttern mit Thierköpfen, auch die vorhellenischen Bewohner Troias und Griechenlands ihre Götter mit Thiergesichtern darstellten, die Athene mit einem Eulenkopfe, die Hera mit einem Kuhhaupte, wofür er Anhaltspunkte in den vielen Thonfiguren aus Terracotta, worunter mehrere Kühe vorkommen, die er zu Tiryns und Mykenä fand, und in den aus edlen Metallen getriebenen Stierköpfen aus Mykenä zu finden vermeinte.²

Diese Ansicht Schliemanns ist wohl allgemein als irrig verworfen und durch den Nachweis, dass die ersten griechischen Culte, ebenso wie die anderer Völker bildlos waren, widerlegt.³ Gegen diese Bildlosigkeit des Cultes legen scheinbar die von Schliemann massenhaft gefundenen sogenannten Idole von Terracotta und Marmor Zeugnis ein, doch spricht sowohl die Kleinheit dieser Figürchen, als auch ihre

¹ Vergl. Milani: *Mon. etr. iconici* tav. XI 1, pag. 300 f.

² Schliemann: *Ilios* S. 318—332; 372—389; 581—585; 640—643. *Mykenä*: S. 11—13; 149; 249—253. *Troia*: S. 186 f.; 208 f.; 212 f.

³ Reichel: *Ueber vorhellenische Götterculte*. Wien 1897.

ungeheure Anzahl, gegen deren Verwendung zu Cultzwecken; dass sie jedoch religiösen Sitten nicht ferne stehen, beweist ihr häufiges Vorkommen in Gräbern. Reichel und M. Mayer haben nachgewiesen, dass viele dieser Figuren Klagefrauen darstellen, die bei der Bestattung eine grosse Rolle spielten,¹ doch auch andere, wahrscheinlich Gottheiten darstellende Bilder brauchen noch keine Cultbilder oder Nachahmungen solcher zu sein, sondern sind aus dem Bildbedürfnisse des Volkes für seine privaten, häuslichen religiösen Uebungen entstanden, während im öffentlichen Culte Bilder noch verpönt waren. Eine Analogie bieten die Verhältnisse bei den Hebräern, wo Priester und Propheten wiederholt gegen den häuslichen Bildercult eifern. Uebrigens kommt auch noch der von Schmidt herangezogene Fall von Adorantenfiguren in Betracht, insofern, dass die Schenker vielleicht infolge eines Gelübdes oder zum Danke sich selbst der Gottheit weihten, so wie auch nachgebildete Thiere besonders Kühe als sinnbildliche Opfer in Mykenā dargebracht wurden.² Die besprochenen Gefässe haben jedoch mit den Idolen nur die Andeutung eines Gesichtes gemein, ihre Bestimmung war eine ganz andere, sie dienten dem täglichen profanen Gebrauche.

Das Fehlen des Mundes ist auch gar nicht so auffallend. Augendarstellungen galten seit Alters her für Apotropaia, ebenso die Nacktheit,³ womit ja auch die Brust und Nabel bezeichnenden Ansätze übereinstimmen. Wollte man aber die Augen darstellen, so ergab sich durch die Augenbrauen von selbst ein spitzer Winkel, da wo sich die beiden Bogen in der Mitte treffen. Diesen Winkel, der durch Verlängerung leicht zu einer Andeutung der Nase wird, hielt Schliemann für den Schnabel. Augen alleine ohne weitere Angabe des Gesichtes finden sich ja auf dieselbe Grundvorstellung als Schutzmittel zurückgehend noch lange in der griechischen Kunst an den bekannten sogenannten Augenvasen. Uebrigens finden sich sogar unter den troi-

¹ Reichel: a. a. O. S. 69 ff. M. Mayer: Mykenische Beiträge II. Jahrbuch 1892 und H. Schmidt; Besprechung von Reichels Buch in der Berliner philologischen Wochenschrift, Nr. 30 vom 23. Jahrg. 1898. S. 949 f.

² Ein schriftlich überliefertes Beispiel solcher sinnbildlicher Thierweihungen bietet uns z. B. das trojanische Pferd.

³ Dümmler im Philologus LIII. 1894, S. 201 ff. Der Ursprung der Elegie; dann über Entblössung zu abwehrenden und prophetischen Zwecken. S. 205 f.; Nacktheit im Cult S. 210 Anm. 9. Ueber Augen Bull. d. Ist. 1877, S. 195. Vergl. auch die entsprechenden Abschnitte in Hörnes: Urgesch. d. Kunst.

schen Vasen mehrere, wo der Verfertiger das Bedürfnis nach grösserer Deutlichkeit und daher besserer Durchführung fühlte und darum den Mund auch angab.¹

Aehnliche Vasen mit einem angedeuteten Gesichte waren auch bei anderen Völkern beliebt und haben sich auch im Norden gefunden, wo sie wohl viel später als in Troia benützt wurden aber doch den troischen dadurch ähnlich sind, dass nicht das ganze Gesicht als Maske, sondern nur die Hauptbestandtheile in Relief angegeben sind. Schliemann selbst erwähnt 11 Vasen, von denen sieben einen Mund, vier keinen haben,² der einen fehlen sogar die Augen.

Von Cypern stammt eine Vase, die wohl nicht sehr viel jünger als die troischen ist, und am Halse Augen und Mund aufgemalt hat, während die Nase durch eine leichte Erhebung im Thone gebildet wird.³ In der cyprischen Keramik ist die Weiterbildung dieser primitiven Formen deutlich zu ersehen. Der Hals des Gefässes erhielt später eine deutliche Kopfform, an der das ganze Gesicht und die in Locken herabfallenden Haare in Relief angegeben sind. Die Ansätze der Brust werden manchmal zu Ausgussröhren für die in der Vase bewahrte Flüssigkeit. Diese Art Gefässe sind die Vorläufer der schönen griechischen und etruskischen Kannen und Becher, die durchaus in Kopfform gebildet sind, welcher Typus sich durch die ganze antike Kunst erhielt.⁴

Der genannte chiusinische Aschenbehälter gehört noch dem Anfange dieser Entwicklung an, zeigt aber insoferne eine vollkommeneren Bildung, als das ganze Gesicht wie eine aufgelegte Maske auf den Hals modellirt ist. Meistens aber wurden die Masken für sich alleine aus Thon oder Bronze hergestellt und dann auf die Vase, besonders an den Deckel befestigt. Wir haben hier den merkwürdigen Fall, dass eine für die Bestattung erfundene Kunstform auch bei der Verbrennung üblich wurde. Ein anderes Beispiel werden wir in den chiusinischen Aschenurnen finden. War die Maske auf dem Deckel, so er-

¹ Vergl. Schliemann Ilios: S. 373 Nr. 190 und 191. S. 374 Nr. 195; vielleicht auch S. 642 Nr. 1295. Troia S. 212 Nr. 101.

² Ilios S. 331. Andere Beispiele bei O. Keller: *Vicus Aurelii* oder *Oehringen zur Zeit der Römer*. Bonn 1871. Taf. VII. 2. Lindenschmit: *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorfahren*. Band I. Mainz 1858, Heft VI. Taf. VI, 7, 10 und 13. *Bonner Jahrbücher* Heft 86 (1888), Taf. VI und verschiedentlich bei Hörnes: *Urgesch. d. Kunst*.

³ A. S. Murray: *On the pottery of Cyprus*, in *Cesnola: Cyprus* S. 402 Fig. 12. Deutsch v. Ludw. Stein. Jena 1879. Taf. 88.

⁴ Vergl. G. Treu: *Griechische Thongefässe in Statuetten- und Büstenform*. 35. Berliner Winkelmannsprogramm. Berlin 1875.

hielt das ganze Gefäß ein den oben beschriebenen ägyptischen Kanopen sehr ähnliches Aussehen; sie werden dieser Aehnlichkeit wegen ebenfalls Kanopen genannt. Milani theilt die ganze Reihe in drei Gruppen ein.¹ Als erste Gruppe nennt er die Aschengefässe mit aufgelegter Maske; als zweite jene, wo der ganze Deckel noch in primitiver Formgebung die Gestalt eines Kopfes erhält, wobei durch einige plastische Andeutungen auch die Vase selbst öfters in eine Büste umgewandelt wird, und die dritte Gruppe endlich umfasst die in der künstlerischen Technik vollendeteren Kanopen.

Diese Dreitheilung halte ich insoferne für nicht ganz durchführbar, als sich wohl die erste Gruppe von den zwei anderen deutlich abhebt, die beiden letzten Gruppen aber besser als eine aufzufassen sind, in der jedoch ein deutlicher Fortschritt von einfacher und allgemeiner gehaltenen Formen zu künstlerisch vollkommeneren mit entschiedenem Porträtzügen wahrzunehmen ist.

Die Entwicklung von den angehefteten Masken zu den modellirten kopfförmigen Deckeln war eine höchst natürliche. In dem Bestreben, die Bronzemaske fest an dem Deckel des Gefäßes anzubringen und auch die hohl getriebenen Stellen vor Eindrücken zu wahren, gelangte man dazu, auf der mehr oder weniger kugelförmigen Oberfläche des Deckels den Platz für das Gesicht flach zu lassen und die Stellen von Augen, Nase und Mund roh in Relief anzugeben, so dass die Formen der Maske gut darauf aufsassen. Diese selbst wurde mit Nägeln auf ihrer Unterlage befestigt, wozu in dem Thonkerne Löcher freigelassen waren. Ein sehr schönes derartiges Stück mit zwei Henkeln, die in Köpfe fabelhafter Thiere enden, besitzt das Museum zu Chiusi.² Dieses Stück aber dürfte in verhältnismässig späte Zeiten fallen, und wir können es wohl gleichzeitig mit den entwickelten Kanopen ansetzen. Demnach scheinen die Masken, wenn sie auch die ältere Stufe darstellen, doch auch später nicht ganz ausser Gebrauch gekommen zu sein.

Doch nicht immer wurden die Masken aus einem besonderen Stücke gemacht und dann befestigt, sondern, wie in dem genannten Exemplare von Chiusi als Unterlage für das Bronzeblech die Maske schon in Terracotta vorgebildet war, führte man später diese Unterlage etwas sorgfältiger in den Details durch, ohne sie noch einmal zu belegen. Das Gesicht geht aber nicht organisch in die anderen Theile

¹ Mon. iconici. S. 229.

² Abgebildet bei Milani, Mon. iconici tav. VIII, 4. besprochen S. 302.

des Gefäßes über, sondern bleibt scharf davon geschieden, so dass der maskenartige Eindruck immer noch gewahrt wird.

Sehr ähnlich dieser Art ist die andere Gruppe, wo die ganze deckende Calotte einem Kopfe nachgebildet ist. Manche älteste Stücke dieser Art sind so roh gearbeitet, dass man sie für gleichzeitig mit den ältesten Masken halten möchte, und darum kann ich Milani's Gruppentheilung wohl nicht für eine streng chronologische, sondern nur durch die Verschiedenheiten der technischen Ausführung gegebene, betrachten. Der ganze Unterschied beruht darin, dass man sich einmal mit der Darstellung des Gesichtes begnügte, wobei jedoch nicht ausgeschlossen ist, dass auf dem Körper der Vase auch die Brust und die Arme in Relief angegeben sind,¹ während bei der anderen Gruppe auch der übrige Theil des Deckgefäßes in die Form eines Kopfes gebracht wurde, und sich das Gesicht so organischer einfügt.

Wohl einer der rohesten und ältesten ist der Kanopus des Berliner Museum (Nr. 3977), woselbst «in primitivster Weise Augen, Nase und Mund angegeben sind», und zwar so primitiv, dass der in den Thon nur mit einer Linie eingeritzte Mund unter der Wölbung des Deckels auf dem Halse seinen Platz erhielt. Ganz ungeschickt sind auf der Vase auch noch die beiden Arme und Hände mit einem angeklebten Streifen Thon dargestellt. Sie ist in ihrem Ungeschick den troianischen Gesichtervasen noch vollkommen ebenbürtig. Doch ist eine Eigenthümlichkeit aller Kanopen auch schon bei diesem wahrzunehmen, nämlich die, dass sie alle auf besonders geformte Thronsessel gestellt waren. Diese Sessel sind rund und haben eine hohe rings umlaufende Lehne, die nur vorne einen Ausschnitt zum Sitzen freilässt. Lehnen und Stuhl sind mit Ornamenten und Thiergestalten, z. B. der bei den Etruskern sehr beliebten Chimaera oder überhaupt mit geflügelten Thieren geschmückt.

Diese Sessel erinnern in ihrer Gestalt lebhaft an die kleinen Thronsessel aus Terracotta, wie sie in Mykenä, Tiryns und Menidi gefunden wurden. Auch hier gehörten sie dem Todtenculte an und standen dadurch mit dem Götterculte in Verbindung, bei dem ja solche leere Sitze, die für einzelne Götter oder auch für ganze Göttergesellschaften aufgestellt wurden, zu verschiedenen Festen, z. B. den Panathenäen noch in späten Zeiten in Gebrauch waren.² Für den Todtencult wur-

¹ Vergl. Micali: Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani, Firenze 1833. Tav. XIV, 4.

² Furtwängler: Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig, Berlin 1893, S. 189. Reichel: Vorhell. Götterculte. S. 7 f.

den sie hauptsächlich in sehr frühen Zeiten von mehreren Völkern benutzt; in Etrurien scheinen sie sich, freilich durch die Aenderungen der Grabanlagen und Bestattungssitten modificirt, noch lange erhalten zu haben, wie cäretanische Gräber, besonders die nach einem solchen Sessel benannte tomba della sedia¹ beweisen.

Ihre weitere Bedeutung und Anwendung wird erklärt durch bronzene Tische mit Geräthen darauf, die in einigen Gräbern vor dem auf dem Stuhle stehenden Kanopus gefunden wurden, von welchen die Museen zu Berlin, Florenz und Chiusi schöne Exemplare besitzen. Wir haben es also hier mit durch den Cult bedingten Opfern zu thun, ähnlich jenen, welche auch den Göttern dargebracht wurden. Ein solches Opfer an Götter veranschaulicht sehr schön eine schwarzfigurige Vase in Neapel, sie «stellt ein weibliches Götterpaar dar, das auf δίφφοι sitzt; vor ihm ein Speisetisch und ein betender und spendender Mann; daneben eine kleine Aedicula, in welcher die Bilder der Göttinnen zu denken sind; für sie selbst aber sind der Tisch und die Stühle hingestellt worden, und sie sind wirklich gekommen und haben darauf Platz genommen. Die Gottheiten sind gewiss Demeter und Kore; der Mann heisst Myster». ²

In den kleinen tombe a ziro hatten natürlich Stuhl und Tisch zusammen nicht Platz; daher fand man diese Geräthe des Todtencultes erst in etwas späteren Anlagen mit kleinen Kammern von nur etwa 2,40 m Seitenlänge.³ In den tombe a ziro dagegen ward wegen Raummangel nur ein kleiner Stuhl, der den Kanopus auf dem Sitze trug, aufgestellt. Der Tisch wird wohl in der älteren Zeit bei der Idee dieser Bestattung auch seine Rolle gespielt haben, konnte aber in Wirklichkeit erst auftreten, als man, wenn auch in noch so kleinen Grabkammern, statt des dolium aus Thon, mehr Platz gewonnen hatte. Auch die Form des Sessels, der in den Kammern immer aus Bronze besteht, wird eine freiere und gefälligere.

Doch kehren wir wieder zu den älteren Kanopen zurück. Schon bei der ganz primitiven des Berliner Museums sind, wie oben gesagt,

¹ Abgebildet bei Canina: Etruria Marittima. Roma 1846. Tom. I. tav. LXV. Ein anderes Grab mit gleichem Stuhl von Monte Abetine, ebenda tav. LXX.

² Furtwängler a. a. O. S. 189. Anm. 4. Abbildungen: Annali d. Ist. 1865, tav. d'agg. F. Besprechung von Lübbers daselbst S. 82—95, Schreiber: Culturhistor. Bilderatlas I. Tafel XX. 3.

³ Siehe Notizie degli scavi 1877, p. 143 f. Bulletino dell Ist. 1877. S. 193 ff. Annali dell Ist. 1878. S. 296 ff. tav. d'agg. Q.

die Arme und Hände angedeutet. Diese Umbildung der Vase zum Körper lässt sich sehr gut in allmählicher Entwicklung verfolgen. Hierbei ist besonders eine Erscheinung von besonderem Interesse, dass nämlich diese Entwicklung nicht von bestimmten Punkten, etwa dem Gesichte oder dem Körper ausgehend gleichmässig fortschreitet, sondern sprungweise vor sich geht. Es giebt höchst einfache Kanopen, an denen das Gesicht nur ganz schematisch behandelt ist, und die auf der runden Kopfform keinerlei Angabe des Haares besitzen, die aber doch echte Ohrringe in den Ohren haben, und bei denen die Arme und die Brust zwar auch nur schematisch, aber doch überhaupt angegeben sind, während auf einem anderen das Gesicht entschieden von einem viel bedeutenderen Künstler höchst sorgfältig und porträtähnlich, mit Beobachtung vieler individueller Züge, ebenso wie die Frisur der Haare genau durchgeführt ist, die Vase selbst jedoch nur die nackte Gefässform mit zwei plumpen Henkeln hat. Bei anderen wieder sitzt der durchaus naturalistisch durchgeführte Porträtkopf von Terracotta auf einer Bronzevase in Kugelgestalt mit kegelförmigem Fusse auf.¹ Es ist also unmöglich danach, wie viel an einem Kanopus dargestellt ist, auf sein Altersverhältnis zu andern zu schliessen, denn dies scheint durch lange Zeit ganz im Belieben des Künstlers oder des Bestellers gestanden zu haben; die Frage kann sich nur um das «Wie» drehen.

Auffallend ist ein Umstand bei den noch primitiv ausgeführten Köpfen. Sowie nur der Künstler sich bei aller Ungeschicklichkeit ein wenig freier bewegen konnte, ging sein ganzes Streben auf möglichste Darstellung des Individuellen. Er beobachtete genau, ob die Nase gedrückt oder spitz sei, achtete auf die verschiedene Grösse der Augen bei seinen Modellen, weiss schmale Lippen von schwulstig aufgeworfenen gut zu unterscheiden, ja er giebt sogar die zwischen den halb geöffneten Lippen durchscheinenden Zähne an,² die Ohren wurden sehr naturalistisch, einmal fast verschwindend klein, dann wieder gross und lang dargestellt. Eine ganz besondere Sorgfalt aber wandte man der Behandlung von Haupt- und Barthaar zu. Die Art, wie der Bart verlief, ob breit und buschig, ob spitz nach vorn ausgehend, ob das Haupthaar kurz geschnitten war oder lang am Kopfe anlag, ob ein Scheitel vorhanden oder die Haare in die Stirne fielen, sowie der Schmuck, Ohrringe und Haarnadeln, all' dies waren Dinge, denen der Künstler mit grosser Liebe nachging und sie so gut er konnte

¹ Vergl. Milani, Monum. iconici tav. IX. 5 und IXa. 1 mit tav. IX. 7 und 9.

² Milani a. a. O. tav. IX 6 und 11, tav. IX a. 1.

zur Anschauung brachte. Alle diese Züge erwecken selbst bei oft vorkommender Rohheit in der technischen Ausführung, doch durchaus einen rein persönlichen Eindruck und es ist wohl anzunehmen, dass auch diese älteren Werke etruskischer Porträtkunst von den Zeitgenossen als wirklich vollgültige Abbilder ihrer Bekannten und Verwandten erkannt wurden; ja bei dieser angestrebten und des Oefteren wirklich erreichten Naturtreue, dürften diese Köpfe auch heute für den Anthropologen und Ethnographen vielleicht noch von Wichtigkeit werden können.

Wir sehen hier die etruskische Kunst von ganz anderen Grundanschauungen und Bedürfnissen, als die griechische ausgehen. Vortrefflich schildert diesen Unterschied Wickhoff:¹ «Aus den Zeichnungen der niederländischen Künstler, vor allem Rembrandt's, lernen wir, dass es möglich ist, mit fünf bis sieben unverbundenen Punkten oder kurzen Strichen, die in die allgemein gehaltenen Umrissse eines Kopfes richtig eingesetzt sind, eine vollständige Illusion zu erzielen. Die Köpfe scheinen zu leben und wir würden ihre Vorbilder, wenn sie uns auf der Strasse begegneten, sogleich wieder erkennen; . . . Sie gelangen, indem sie das dem Individuum Eigenthümliche an dem Schatten der Augenbrauen, der Lider, der Nasenflügel, des Mundes und des Kinnes und zuweilen noch Iris und Pupille mit den sparsamsten Mitteln angeben, wenn sie nur das Einzelne in seiner relativen Lichtstärke, den Grössenverhältnissen und Abständen zu geben wissen, zu einer Treffsicherheit, wie sie durch eine strenge Zeichnung, die alle wesentlichen Theile des Gesichtes in ihrem Zusammenhange giebt, selten erreicht wird. Nicht anders sind die alten etruskischen Porträtköpfe in Thon und Stein gearbeitet. Es sind die charakteristischen Formen der einzelnen Gesichtstheile in den locker behandelten Kopf eingesetzt, welche, aus der richtigen Entfernung gesehen, durch eine täuschende Lebenswahrheit überraschen. Die römischen Ahnenbilder mussten dieser Kunstgattung angehört haben. Darcin konnten sich die Griechen nicht finden. Das Wesentliche der Form war ihnen selbst bei den schwulstigen Arbeiten ihres Barocco immer die Hauptsache geblieben; sie hatten wohl die einzelnen Theile, aus denen sich das Gesicht zusammensetzt, willkürlich abändern können, aber niemals hatten sie aufgehört, sie im strengsten Zusammenhange zu geben.»

Die griechischen Künstler, besonders die der älteren Zeiten, versuchten nicht einmal ein wirkliches Porträt zu bilden, der Typus war

¹ Wickhoff und Hartel: Die Wiener Genesis. Wien 1895, S. 15.

ihr Hauptstreben. Auch an Grabsteinen war es nicht die Aufgabe des Künstlers, den Verstorbenen im Porträt darzustellen, man zeigte lieber eine Scene, die wohl zu dem Todten in Bezug steht, aber doch nicht auf ihn beschränkt bleibt, sondern mehr allgemein menschlich, also typisch aufgefasst wurde. Dies wird in einem anderen Abschnitte weiter auszuführen und nachzuweisen sein. Ethischer und ästhetischer war die griechische Kunst, naturwahrer aber und nüchterner die etruskische und nach ihr die römische.¹

Für die etruskische Kunst war dieser Zug nach Individualismus und äusserlicher Wahrheit der Darstellung ein ureigener, in der Sinnesart des Volkes wurzelnder, nicht wie so vieles andere in der Cultur dieses Volkes von anderen Völkern übernommen.

Je vollkommener das technische Können bei den chiusinischen Künstlern wurde, desto lebendiger wurde auch der Gesichtsausdruck der Kanopen, die uns oft mit erschreckender Wahrhaftigkeit anstarren und den Eindruck erwecken, als seien sie mit Gips abgenommene Todtenmasken.

Weniger Sorgfalt wandte man durch lange Zeit der eigentlichen Vase zu. Die Versuche dieser Andeutungen der Körperformen zu geben, beschränken sich zumeist nur auf die Arme, und diese werden in einzelnen Streifen von Thon flach und ohne Modellirung aufgelegt und laufen in fünf Zacken aus, welche die Finger bedeuten, ohne dass der Uebergang von Arm zur Hand und die Grössenunterschiede der Finger zum Ausdrucke gelangten. Manchmal findet sich zwar auch dazu ein Anlauf, doch bleibt er in der Ausführung weit hinter dem gut gebildeten Gesichte zurück.²

Aber nicht immer sind die Arme alleine angegeben, auch der Körper nackt oder bekleidet kommt zuweilen zu seinem Rechte.

Eine Aschenvase des Museum zu Florenz trägt den sehr porträtähnlichen Kopf eines jungen Mannes mit kurz geschorenem Barte. Das Gefäss selbst ist unten eine Vase mit Fuss, nach oben geht es in die Darstellung der nackten Brust mit fest an die Seiten angelegten Armen über. An diesem Stücke ist die Anatomie wirklich gut beobachtet, der Uebergang vom Hals zur Brust, das Schlüsselbein und der Ansatz, sowie die Formen der Arme sind wahrheitsgetreu wiedergegeben.

Bekleidete Büsten erfuhren eine verschiedene Behandlung. Im

¹ Vergl. dazu das im Abschnitte über griechische Kunst Gesagte und die dazu gehörige erläuternde Tafel.

² Milani Mon. icon. tav. IX. 6.

Museo Gregoriano ist ein Kanopus,¹ dessen Kopf fehlt. Der obere Theil des Vasenkörpers zeigt eine bekleidete Büste, an der die Arme röhrenförmig nach vorne gehen und in cylindrische Ansätze enden, in die jedenfalls einmal bewegliche Arme eingesetzt waren. Das Gewand weist ein quadratisches Muster auf, das ohne Rücksicht auf die Büge, die bei den Armen entstehen, in geraden Streifen durchgeführt ist. Weiter geht die Behandlung des Gewandes bei einem Kanopus des Florentiner Museums.² Bei diesem stellt die ganze Vase einen die Gestalt umhüllenden Mantel vor, und die beiden Unterarme mit den Händen werden vorne aus dem Mantel kommend und diesen gleichsam zusammenhaltend sichtbar. Die Falten sind in leichtem Relief recht geschickt gearbeitet. An einem anderen dagegen, dessen Kopf viel besser durchgeführt ist, muss sich der Beschauer mit weit primitiveren Andeutungen wieder begnügen. Dieser Aschenbehälter³ stellt einen gerüsteten Krieger dar, der mit der Linken den schützenden Schild vorhält, während er mit der erhobenen Rechten einen Speer abzuschleudern im Begriffe steht. Doch wie wenige Angaben hielt der Künstler für ausreichend, diese Absicht auszudrücken! Der Körper ahmt die Form eines aus zwei Theilen zusammengenieteten Gefässes nach. In der unteren Hälfte rechts (vom Beschauer) springt eine halbkreisförmige Scheibe vor und diese bezeichnet den Schild, während links oben ein auf einem Zapfen aufsitzender, abnehmbarer Unterarm mit geballter Faust, die einen schaftartigen Gegenstand hält, steil nach aufwärts strebt.

Dieser Typus des Kriegers mit erhobener Rechten und gesenkter Linken ist hier offenbar nicht von dem Künstler erfunden, sondern geht auf alte orientalische, auch in der mykenischen Kunst vorkommende Bronzestatuetten zurück. Diese Statuetten stellen nach Hörnes «irgend eine männliche Gottheit dar oder sind Votivbilder von Kriegern an eine solche». Auch auf Sardinien wurden solche Kriegergestalten gefunden, welche daselbst «als Weihgeschenke in Heiligthümern aufgestellt waren.»⁴

¹ Abgebildet: Museo Etrusco Gregoriano (Vaticano). Ausgabe A tom. I, tav. XXXIV. 4. Ausgabe B tom. II. tav. XCIX 4. Vergl. über beide Ausgaben Klügmann, arch. Ztg. 1879. S. 34—36. Besprochen von Milani: Mon. icon. S. 320 r.

² Milani, a. a. O. tav. XII. 3.

³ Milani, tav. XII. 2.

⁴ Hörnes: Urgesch. d. Kunst S. 201; vergl. Schliemann Tiryns S. 187. Fig. 97; Perrot-Chipiez VI. Fig. 353 und 354; Babelon et Blanchet: Catalogue des bronzes antiques de la bibliothèque nationale. Fig. 898—

Schon zweimal fanden wir Kanopen mit abnehmbaren Armen, die dann auch immer sorgfältiger und zumeist richtig behandelt sind. Diese beweglichen Arme sind bezeichnend für die letzten Zeiten, in denen diese Art der Bestattung geübt wurde; man findet sie immer vereint mit gut gearbeiteten Köpfen, und ihre Befestigung am Körper der Vase geschah auf zweierlei Art. Entweder brachte der Künstler an dem Gefässe zwei cilindrische Auswüchse an, in welche die besonders geformten Arme eingesetzt werden konnten,¹ oder das Gefäss besass zwei gewöhnliche Henkel; in diese steckte man die Arme und befestigte sie mit Bronzestiften; die übrige Vase behielt ihre natürliche Gefässform.² Wir sehen also, auf die Durchbildung des Körpers kam es den Etruskern in diesen Zeiten am wenigsten an, sie waren befriedigt, wenn der Kopf möglichst kenntlich gemacht war. Dieser Zug findet sich weiter in der Buccherotechnik durch die ganze etruskische Kunst, wo in recht barbarischer Weise die aus Thon den Kannen, Krügen und anderen Gefässen aufgelegten Plaquetten in Form von Kriegern einfach an beliebigen Punkten mitten durchgeschnitten wurden, wenn sie sich der Form nicht anpassten, statt dass man sie eben nach dieser Form eigens gemacht hätte.

Diese Vernachlässigung des Körpers entspricht so recht dem Drange, nur das individuell Charakteristische darzustellen; denn dieses findet man zumeist im Gesichte, da der Körper schon durch die Gewandung eine mehr allgemein typische Bedeutung gewinnt. Es ist dies wieder ein aus derselben Wurzel entspringender Unterschied zur griechischen Kunst, die schon in alten Zeiten in Durchbildung des Körpers und der Bewegung Grosses zu schaffen wusste.

Merkwürdigerweise blieb aber die Sitte der Kanopen, so sehr sie dem etruskischen Sinn entsprach, doch nur auf wenige Orte beschränkt; so viel bis jetzt bekannt ist, kommen sie nämlich nur in Cäre (Cervetri) und Chiusi vor. Weitaus die meisten stammen von Chiusi, von Caere sind sicher nur zwei Kanopen bezeugt, die des Museo Gregoriano im Vatikan und die der Münchener Glyptothek.³ Die

901. Eine ganz ähnliche cyprische Terracottafigur Perrot et Chipiez III. pl. II. z. S. 582.

¹ Milani, a. a. O. tav. IX. 8 und XI. 2 und 3.

² Milani, a. a. O. tav. XI. 10 und XIII. 7.

³ Milani, a. a. O. S. 299, Anm. 7 und S. 320. Museo Gregoriano, Editio B tom. II. tav. XCIX. 4. Ed. A tom. I. tav. XXXIV. 4. Brunn: Beschreibung der Glyptothek Nr. 42. Martha, L'art Etrusque, S. 233. Anm. 5; Dennis: The cities and cemeteries of Etruria I. ³ S. 240.

meisten sind in tombe a ziro gefunden, einige stammen aus tombe a camera.¹

Verwandt mit den Kanopen sind die eigenthümlichen Aschenurnen aus der Grotta Campana bei Veii. Sie bestehen aus einem viereckigen Kasten für die Asche, der mit einem Deckel in Form eines Tonnen- gewölbes geschlossen ist. In der Mitte dieses Deckels erhebt sich in Stein gearbeitet der Hals und der Kopf des Bestatteten.² Sie stammen aber aus etwas jüngerer Zeit als die Kanopen.

Interessant ist auch noch eine Bemerkung, die mir der scavatore Oreste Mignoni zu Chiusi³ machte, dass nämlich in den tombe a ziro, wenn Frau und Mann neben einander begraben wurden, beide immer nach Westen blicken, und der Mann hinter der Frau begraben wurde, so dass er nach der Frau hinsieht.

Einige eigenthümlich geformte Aschenbehälter stehen der Form nach in der Mitte zwischen den Kanopen und der nächst zu besprechenden Klasse von Kunstwerken. Auch sie stammen aus Chiusi. Das eine, welches Milani in sehr alte Zeiten setzt, ist ein überlebens- grosser Kopf aus Tuffstein gefertigt, der oben eine spitze Mütze trägt,⁴ die entweder das Abzeichen einer besonderen Würde bedeutet, oder auch an die Helme erinnern kann, wie sie in der Villanova und eu- ganeischen Cultur vorkommen. Diese Kopfbedeckung ist zum Abheben, und in dem Kopfe selbst eine tiefe Höhlung zur Aufnahme der Asche bestimmt. Das Gesicht ist nach Art der Masken ausgeführt, die Haare sehr roh angegeben.

Eine andere Aschenvase von Chiusi trägt auf dem Deckel die Statuette der Verstorbenen, im Kreise umstanden von einer Reihe kleinerer Statuetten zwischen Köpfen von schlangenartigen Ungeheuern, und dieser Figurenkreis wiederholt sich etwas tiefer auf dem oberen Rande des Vasenkörpers.⁵ Sowohl bei der Verstorbenen, als bei den kleineren Figürchen fällt das Haar in zwei Zöpfen nach vorne über

¹ Milani, S. 299. Anm. 7.

² Abgebildet: Canina: L'antica città di Veii. Rom 1847. Tav. XXX bis XXXII.

³ Auf diesen Oreste Mignoni möchte ich überhaupt als auf einen sehr verlässlichen und ortskundigen Führer in der Umgebung Chiusis auf- merksam machen. In Betreff Chiusis hat er sehr grosse local-archaeolo- gische Kenntnisse.

⁴ Milani, a. a. O. tav. X, 4. S. 298.

⁵ Abgebildet bei Dennis: The cities etc. II. S. 311. Besprochen Annali dell Ist. 1843, p. 361. Bullet. d. Ist 1843, p. 3.; Martha, L'art etrusque p. 336. Anm. 1. Micali: Monumenti inediti p. 188, tav. XXXIII.

die Schultern; die Hände haben sie vor die Brust gelegt. Die Statuette der Todten hält in der Rechten eine Frucht, mit der Linken scheint sie das Haar zu fassen. Der Gestus der über die Brust gehaltenen Arme stimmt überein mit einer uralten Bestattungssitte; er kommt schon auf den sogenannten Astartebildern aus Goldblech in Mykenä vor, und mit diesen würde auch der Vogel übereinstimmen, der der Hauptfigur auf dem Kopfe sitzt. Im Widerspruche mit diesen Goldblechen ist aber der Umstand, dass die Statuetten durchgehends bekleidet sind. Mir scheint es sehr wahrscheinlich, dass der dieser sonderbaren Aschenvase zu Grunde liegende Gedanke ein der mykenischen Idee sehr verwandter, aus ähnlichen Wurzeln entsprungener, aber, wie alles, was die Etrusker übernahmen, im Lande bis zur Unkenntlichkeit entstellter sei. Die Schlangenköpfe, die sich zwischen den kleineren Figuren finden und die entschieden eine chthonische Bedeutung haben, spielen in etruskischen Begräbnissen eine grosse Rolle. Auf vielen Grabgemälden sind sie zu sehen, und in der Tomba dei Volumni kommen sie plastisch als Wandverzierung vor.

In der Weiterbildung der Kanopenform kam man schliesslich dazu, die Vase ganz auszulassen und statt ihr die Porträtfigur selbst zur Aufnahme der Asche einzurichten. Es entstanden auf diese Weise Statuetten, die im Innern hohl, die Ueberreste der Todten bargen. Gleich den Kanopen sitzen diese Statuen auf thronartigen Stühlen. Dies ist aber nicht die einzige Aehnlichkeit, die ausser der Bestimmung als Aschenbehälter ihre Abstammung von den Kanopen verräth. Bei diesen ward der Deckel in die Gestalt eines Kopfes mit Hals gebracht, die Arme waren bei den vollkommeneren nicht in Relief angebracht, sondern für sich gearbeitet und, nur an Stiften sitzend, beweglich. In Erinnerung daran ist an den Statuetten der Kopf zum Abheben und dient als Verschluss des inneren Hohlraumes, und auch die Beweglichkeit der Arme wurde beibehalten, indem die Unterarme mit den Händen aus besonderen Stücken gefertigt, in Vertiefungen an der Statue, die durch Gewandfalten sehr geschickt versteckt sind, eingesetzt wurden; ja sogar die Füsse wurden nach Analogie der Arme besonders gefertigt und an ihren Stellen angefügt. In der Technik dieser Art Werke ist der Einfluss griechischer Kunst bereits unverkennbar. Das Gewand ist sehr gut beobachtet und zeigt ganz griechische Faltenangabe. Auch im Gesichte sind oft nicht nur die einzelnen individuell charakteristischen Theile besonders scharf hervorgehoben, sondern sie sind unter einander und mit der ganzen Erscheinung des Körpers in harmonische Uebereinstimmung gebracht.

Vielleicht war dies, in Verbindung mit dem Umstande, dass die eine dieser Statuen einen Granatapfel in der Hand hält, mit ein Grund, dass sie für Darstellungen von Gottheiten, Proserpina oder für die etruskische Thuftha gehalten wurden.¹ Gegen diese Auffassung lassen sich aber aus den Monumenten selbst so viele Gründe bringen, dass sie sich als unhaltbar erweist. Nicht nur, dass wir auch eine männliche derartige Figur kennen,² welche bei zwar roh, aber doch porträtähnlich durchgebildeten Gesichtszügen, den Körper in der Technik noch sehr vernachlässigt zeigt, obwohl alles für die Statuetten Charakteristische vorhanden ist; auch der grösste Theil der weiblichen Bildnisse spricht dagegen. Die eine, im Besitze des Museums zu Florenz, stellt eine Frau dar, die ihr Kind im Schosse hält, und erinnert so an attische Grabreliefs; und ganz aus dem täglichen Leben genommen sind die Vorwürfe zu zwei anderen, ebenfalls im Florentiner Museum befindlichen Aschenbehältern in Frauenform, so dass Milani sie geradezu als Mutter und Tochter bezeichnet.³ Die eine ist eben beim Ankleiden, die andere ordnet ihr Haar, das ihr über die rechte Schulter nach vorne fällt. Dadurch erinnert sie in der Bewegung etwas an die Porträtfigur der chiusinischen Aschenvase mit den vielen Statuetten.

In dieser Gruppe von Denkmälern sowie bei einigen später zu erwähnenden ist ein genrehafter Zug sehr hervorstechend, der sonst nicht gerade bezeichnend für die etruskische Kunst ist, wenn er ihr auch nicht durchaus fehlt. Wo er auftritt, möchte ich annehmen, dass er durch das im fünften Jahrhundert besonders starke Eindringen griechischer Kunst nach Etrurien beeinflusst sei, was ich an anderem Orte in besonderer Arbeit einmal nachzuweisen hoffe.

Die Asche von Ehepaaren wurde oft in demselben Gefässe bestattet; in diesem Falle entstand dann eine Gruppe, die auch bedeutende Aenderungen in der Form des Aschenbehälters mit sich führte. Die Zeit dieser Wandlung ist das fünfte Jahrhundert; damals war die Sitte des Liegens bei Tische schon in der ganzen antiken Welt allgemein, nur die Frauen dürften diese Mode noch nicht überall angenommen haben. In Folge dieses Gebrauchs wurden auch die Bildnisse der Männer nicht mehr auf Sesseln sitzend, sondern naturgemäss auf einer Kline liegend, gebildet; die Frau jedoch nahm sitzend auf der-

¹ Bull. dell Ist. 1831, S. 55. 1837, S. 21. Inghirami, Museo Chiusino Tav. 17 und 18. Dennis II. 299, Anm. 6. Abbildungen: Micali, Mon. ined. tav. XXVI; danach Martha, L'art etrusque, S. 337.

² Micali, Mon. ined. tav. XXVI. 2; Martha a. a. O. S. 301.

³ Museo topografico p. 64.

selben Kline Platz. Von nun an diente diese Bank und nicht mehr die Figur selbst zur Aufnahme der Asche. Die Figur lagerte oben auf der mit Polstern versehenen Fläche, die jetzt den Deckel des Behälters bildete. Da aber die Frau nicht auch lag, sondern auf derselben Fläche sass, blieb eine Erinnerung an die Statuetten immer noch gewahrt, und dies hatte weiter noch die Folge, dass diese Statuette in zwei Stücke getheilt werden musste; indem der Oberkörper mit einem Theile der Beine aus demselben Stücke mit der Kline und der männlichen Figur gefertigt ward, der andere Theil der Beine aber und die Füße, an die Figur am Deckel genau anpassend, an dem unteren Kasten angebracht werden mussten. Auf diese Art entstand die Composition einer ganzen Gruppe chiusinischer Aschenurnen von selbst aus den Gewohnheiten der Bevölkerung, und es ist durchaus nicht nöthig mit Martha¹ eine Mischung von zwei räumlich getrennten Kunststilen anzunehmen; nämlich die Verbindung der in Chiusi heimischen sitzenden Statuette mit der von Cäre eingeführten liegenden Gestalt. Die antiken Kunstwerke zeigen immer genau die Cultur und Sitten ihrer Entstehungszeit, und derlei von Martha angenommene Verschmelzungen verschiedener localer Kunstübungen, nur zu dem Zwecke eine neue gefällige Composition zu erfinden, lag den etruskischen Künstlern ganz ferne. Sie stellten ihre Vorbilder genau so dar, wie sich diese auch im Leben benommen haben. Wenn daher auf den bisher bekannten cäretanischen Sarkophagen die Frauen auch nur auf der Kline liegend dargestellt sind, so ist das eben ein Zeichen dafür, dass entweder alle diese Grabmäler jünger wären als die besprochenen chiusinischen Werke, oder, was wohl der wahre Grund sein mag, dass in Cäre die Sitte des Liegens bei Tisch für die Frauen etwas früher angenommen wurde als in Chiusi.

Die wenigen derartigen erhaltenen Gruppenbilder zeigen eine mannigfache Composition. Am reichsten ist wohl ein Sarkophag von Chiusi im Louvre;² neben dem lebensgross auf der Kline liegenden Manne sitzt am Fussende eine weibliche kleiner gebildete Frau, aber nicht mehr mit den Füßen am Boden, sondern mit nach vorne gestreckten Beinen, so dass auch sie ganz auf die Kline, also auf den Deckel kommt. An den Schmalseiten sind noch je zwei und zwei dienende Figuren neben der Bank stehend dargestellt, bei dem Kopf-

¹ L'art etrusque, S. 340.

² Abgebildet: Monum. VI. tav. 60; Martha: S. 341. Besprochen Annali 1861, S. 391 ff. S. 404—405; Annali 1879, S. 111. Not. degli scavi 1888. S. 222.

ende zwei weibliche, zu Füßen eine weibliche mit einem lekythosartigen Gefässe in der Linken, und eine nackte männliche, die eine Kanne hält.

Eigenthümlich ist eine Aschenurne in Perugia,¹ aber auch von Chiusi stammend, wo zu Füßen des Verstorbenen eine weibliche, geflügelte Gestalt mit sehr hässlichem Gesichtsausdruck kniet, und mit der Linken den rechten Arm des Dargestellten erfasst. Die Deutung auf einen Todesdämon dürfte wohl die richtige und einzig mögliche sein.

Nahe verwandt mit dieser, doch milder in der Auffassung ist eine andere chiusinische Urne ähnlicher Composition;² die geflügelte Gestalt des weiblichen Dämons (Lasa) hat hier aber weniger schreckhafte Gesichtszüge und hält dem Verstorbenen eine Schriftrolle, auf der wohl sein Schicksal geschrieben steht, vor. Interessant ist auch noch der Umstand, dass der Kopf des Mannes zum Abheben eingerichtet ist, wiewohl die Figur nicht mehr die Bestimmung haben konnte, die Asche aufzunehmen.

Wenn die Kanopen auf Chiusi und Cervetri beschränkt blieben, so ist dies nicht der Fall mit den auf dem Deckel eines Sarkophages oder einer Urne liegenden Bildnissen der Verstorbenen. Doch merkwürdig auch von dieser Kunstart finden sich die ältesten Beispiele ausser in Chiusi gerade in Cäre. Von beiden Orten aus scheint sich dann diese Art strahlenförmig nach den näher oder ferner benachbarten Städten verbreitet zu haben. Chiusi wirkte ausser auf seine nächste Nachbarschaft, Orte die in den Gegenden der heutigen Flecken Citta della Pieve, Sarteano, Chianciano und Montepulciano gelegen haben müssen, besonders auf Perugia und Volterra; Cäre hingegen auf Tarquinii (Corneto), Vulci und Tuscania (Toscanella). In den anderen etruskischen Städten herrschten die mannigfachsten anderen Begräbnisgebräuche.

Und doch sind die Culturen dieser beiden Centren nicht so ähnlich, dass man auf gleiche Ursachen für diese gleichen Erscheinungen schliessen dürfte; im Gegentheil beide Städte weisen sogar sehr verschiedene Kunstentwickelungen auf, die durch ihre geographische Lage im Vorhinein bedingt sind.

Cäre nicht weit vom Meere, im Besitze einer mächtigen Hafenstadt, könnte man eine sogenannte Seecultur zuschreiben. Alles, was

¹ Annali 1860. S. 346—348. tav. d'agg. N.

² Milani Museo topogr. S. 64.

in älteren Zeiten von Phönizien oder den cyprischen Gefilden, später bei regerem Verkehr aus Griechenland, sei es aus Attika und der Peloponnes, sei es aus den süditalischen Hellenenstädten, im Handelswege nach Etrurien kam, wurde hier zuerst bekannt; das Beste blieb wohl auch ganz in den reichen Hafenstädten. So finden wir in Cäre und den anderen ähnlich gelegenen Orten eine stark unter griechischem Einflusse stehende Keramik, Plastik und Malerei.

Chiusi hingegen weist eine ausgesprochene Festlands-Cultur auf, d. h. auf etruskische Verhältnisse bezogen Neigung zum Phantastischen und Bizarren, oft sogar Schrecklichen; da die formell veredelnden Einflüsse Griechenlands etwas langsamer dahinkamen und sich so im Innern des Landes ein stärkerer Conservatismus entfalten konnte. Auffallend zeigt dies ein Vergleich der Keramik der Seestädte mit der des Binnenlandes.

Ja sogar in unserem Falle der Sepulcralplastik, die ja im Principe an beiden Orten so ähnlich ist, zeigt sich ein gewaltiger und für die fernere Entwicklung bedeutsamer Unterschied.

In Cäre wurde die Sitte der Verbrennung frühzeitig mit der der Bestattung vertauscht, und daher kommt es, dass schon die ältesten sepulcralen Porträtfiguren auf den Deckeln von Sarkophagen ihren Platz finden, ebenso wie in den von Cäre künstlerisch beeinflussten Städten. In Chiusi und den von dieser Stadt culturell abhängigen oder wenigstens gleiche Cultur zeigenden Orten ward die Bestattung zwar auch zeitweilig eingeführt, konnte sich aber nicht siegreich gegen die Verbrennung behaupten und wurde bald auch wieder von hier verdrängt; und so sah sich das Porträt, das ja, seiner Entstehung aus den Kanopen nach, hier älter als im Süden ist, auf die Aschenurnen beschränkt, was manche später zu erwähnende Wunderlichkeiten erklärt.

Unter den cäretanischen Sarkophagen halte ich den im British Museum für den ältesten.¹ Die Formengebung ist bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung sehr hart; die Gesichter erinnern in ihrem scharfen Schnitt und den nach oben gezogenen, wie lächelnden Mundwinkeln an die Aegineten. Am Sarkophage selbst ist eine Mischung mit älteren Motiven erkennbar; die Füße stellen Syrenen dar, deren Flügelbildung ebenso wie die Palmetten und Voluten, die den Rahmen der Fläche mit Reliefdarstellungen bilden, an orientalische Vorbilder

¹ Abgeb. bei Dennis I. S. 227; besprochen S. 280. Murray: *Terracotta Sarkophagi Greek and etruscan*. London 1898. S. 21. pl. 9—11.

erinnern. Nach alledem möchte ich das Werk in den Anfang des sechsten Jahrhunderts setzen, also in eine Zeit, da in Chiusi noch die besser gebildeten Kanopen (Milanis dritte Gruppe) im Gebrauche waren.

Der in allem jedenfalls am nächsten stehende Sarkophag befindet sich jetzt im Louvre;¹ an ihm sind die beiden Figuren zwar noch etwas hart, aber doch schon merklich freier behandelt. Die orientalischen Motive sind ganz verschwunden, wenn man nicht die etwas schief gestellten Augen dazu rechnen will; dagegen ist ein starker griechischer Einfluss unverkennbar. Besondere Sorgfalt ist auf die Kline sowie auf die Stoffe verwendet, an denen in Plastik und Malerei jedes Detail höchst genau wiedergegeben ward.

Wie wir schon sahen, gingen auch in Cäre den Sarkophagen Kanopen voran, von denen wir aber leider nur zwei Stücke besitzen; ihr Gebrauch muss aber jedenfalls ein allgemeiner auch in dieser Gegend gewesen sein. Hiebei habe ich auch noch auf ein Werk hinzuweisen, das den Kanopen ähnlich und gleichzeitig, in mancher Beziehung auch stilistische Beziehungen zu den Sarkophagen zeigt. Ich meine die weibliche Bronzestatuette aus der Isisgrotte von Vulci, also auch aus dem Gebiete gleicher Kunst und Cultur mit Cäre.² An dem Kopfe dieses noch aus dem siebenten Jahrhunderte stammenden Werkes zeigt sich bereits das Streben nach Individualismus sehr ausgesprochen, besonders auch in der jedes Detail genau wiedergebenden Halskette. Die Verhältnisse aber des Kopfes zur nackten Büste konnte der Künstler noch nicht richtig lösen. Die beiderseits über die Brust herabfallenden, gedrehten Locken entsprechen vollkommen der Metalltechnik, wurden dann später aber auch in Stein nachgeahmt, wie die bei Vetulonia in dem tumulo della pietra von Falchi gefundenen, jetzt im Museum zu Florenz befindlichen Figuren zeigen, die offenbar Nachahmung alter Metalltechnik aufweisen. Diese Figur sitzt auf einem halbkugelförmigen aus Bronze getriebenen Untersatze, der auf quadratischer Plinthe ruht. Im oberen Streifen sehen wir nur einen Mäander, in dem anderen Panther und Tiger, darunter Wagen, hinter denen Sphingen schreiten, also noch Muster, welche an cyprisch-orientalische Vorbilder erinnern. In dieser Mischung will Martha, der übrigens den Londoner Sarkophag aus ähnlichen Gründen für gefälscht hält, einen Beweis sehen,

¹ Monum. ined. VI. tav. 59. Martha, S. 299. Annali 1861. S. 391 ff.

² Jetzt im British Museum. Abgebildet bei Martha, S. 498. Dennis I, S. 502, besprochen von Martha a. a. O. Murray: Terracotta sarkophagi, S. 22.

dass die Büste wohl etruskische Arbeit sei und dann auf ihren Untersatz, der orientalische Importware sein soll und demnach ursprünglich gar nicht dazu berechnet war, willkürlich aufgesetzt sei. Ich muss gestehen, dass mich diese Ansicht sehr befremdend anmuthet, und dass ich vielmehr mit Murray gerade darin ein höchst interessantes Monument erblicke, um die Anfänge etruskischer Kunst zu erkennen.

Die Büste und der Londoner Sarkophag haben die eigenthümliche Mischung zweier Stile und sogar an den gleichen Stellen mit einander gemein. Bei beiden Werken sind die Gestalten sichtlich in der Absicht möglichste Naturwahrheit zu erreichen gefertigt, das Können bleibt aber noch sehr weit hinter dem Wollen zurück. An dem Untersatze der Büste aber, sowie an dem Kasten des Sarkophages zeigen sich ältere vom Osten stammende Motive und eine grosse Geschicklichkeit in der Behandlung des Reliefs, das auch an dem Terracottawerke deutlich seine Abstammung von getriebenen Metallwerken verräth. Diese Gegensätze scheinen mir nun eine sehr beachtenswerte Entwicklung zu beweisen. Erstens zeigen diese Werke, was auch sonst an vielen Denkmälern der ältesten Kunst zu bemerken ist, dass die Technik des Treibens in Metall viel älter war als die Bildung freier Rundfiguren, welcher Umstand ja auch ganz natürlich ist; ferner dass die ältesten Anregungen und Vorstellungen von den etruskischen Künstlern aus dem Oriente genommen wurden, was schon durch die grosse Menge von echt ägyptischen Gegenständen, wie Scarabäen mit Hieroglypheninschriften, Alabastergefässen u. a. m., die von Phöniziern nach Etrurien gebracht, sich in sehr alten tombe a pozzo finden, bewiesen wird.¹

Weiters aber sehen wir, dass zu einer Zeit, da diese fremde Technik bereits zu hoher Vollendung in Etrurien gebracht war, die Künstler selbständig begannen sich in Rundplastik zu versuchen. Kann es da Wunder nehmen, dass diese letztere anfangs unbeholfener ausfiel als die Reliefs, für welche schon alte Traditionen und Uebung da waren? So sehen wir gerade in diesen beiden Denkmälern die

¹ Hörnes: Urgesch. d. bildenden Kunst. S. 418 f. lässt die Etrusker um das Jahr 1000 bereits im Besitze der ägäischen Cultur in Italien einwandern, welche Hypothese sowohl durch die sicher in Etrurien einheimischen Industrieproducte, als durch die Nachrichten der antiken Schriftsteller sehr gestützt wird. Doch beweisen die oben erwähnten Werke sowie noch viele andere, dass der Verkehr mit dem ägäischen Mutterlande nicht unterbrochen ward, und äg. orient. Einflüsse auch in späterer Zeit immer noch wirksam blieben.

Kunst an einem bedeutungsvollen Wendepunkte stehen, nämlich im Begriffe sich von den fremden Einflüssen zu befreien und eigene Wege und Ziele aufzusuchen. Hier nun zeigt sich bei allen sonstigen Aehnlichkeiten der beiden besprochenen Werke ein merkwürdiger Unterschied zwischen ihnen, und dann wieder dieser zu den chiusinischen gleichzeitigen Kanopen. Während nämlich der Künstler der Büste technisch und in dem Streben nach Naturalismus seine eigenen Wege ging, erweist er sich in Bezug auf seinen Vorwurf doch noch an ältere, in seiner Heimat nur übernommene Vorstellungen gebunden. Die Art nämlich, wie die Figur mit der Linken an ihre Brust greift, erinnert noch lebhaft an orientalische Darstellungen der Astarte oder der Aphrodite, und man könnte daher vermuthen, dass sie nicht ein eigentliches Porträt sei, sondern eine Göttin, die zum Todtencult in Beziehung steht und darum in dem Grabe aufgestellt wurde. Bei dem Sarkophage jedoch waren, wiewohl er zeitlich nicht sehr entfernt, sondern wohl nur wenige Jahrzehnte später zu setzen ist, die Composition und der Vorwurf ganz geistiges Eigenthum des Künstlers, in der Formgebung dagegen macht sich besonders in den Gesichtern schon sehr griechischer Einfluss geltend, und in dem nächsten besprochenen Sarkophage des Louvre ist keine Spur mehr von orientalischen Motiven zu finden, die ganze Formgebung ist, die Kline und ihre Ornamente mit einbegriffen, eine durchaus griechische. So konnten die Kunstwerke der Küstenstädte keine rein selbständige Richtung einschlagen, kaum dass sie sich vom Oriente befreit hatten, fielen sie dem griechischen Stile, freilich nicht zu ihrem Unglück, anheim; Chiusi dagegen war durch seine Lage im Innern des Landes vor dem raschen Eindringen neuer Stile geschützt, und so entwickelten sich einerseits die alten, längst bekannten Formen des Orients zu der Phantastik, welche den chiusinischen Buccherogefässen eigen ist, andererseits konnten sich Ansätze nationaler Kunst hier auch ungestörter entfalten, und darum zeigen die chiusinischen Kanopen und ein grosser Theil der späteren Aschenurnen in den Figuren eine nur dem etruskischen Volke eigene Auffassung und Durchbildung des Details.

In beiden Kunstcentren, Chiusi und Cäre blieb nun die auf dem Deckel ruhende Figur ein typischer Bestandtheil der Sepulcralkunst; doch waren stilistische Verschiedenheiten erstens durch die oben angeführten Erscheinungen bedingt, und dann durch die Unterschiede in der Beisetzung. In Cäre blieb die Bestattung in Geltung, daher finden sich hier Sarkophage mit lebensgrossen Figuren; die Chiusiner da-

gegen zogen die Verbrennung vor und legten die Asche in Urnen, deren kleine Verhältnisse natürlich auch für die Porträtfigur von Einfluss wurde. Die Art und Weise, wie der Todte oder das Ehepaar auf die Sarkophage von Cäre, Corneto, Vulci und Toscanella gelagert sind, ist eine höchst mannigfache und abwechslungsreiche.

Die beiden besprochenen Sarkophage stellen ein Ehepaar bei der Mahlzeit auf der Kline liegend dar, ein Vorwurf, der auch in der etruskischen Malerei beliebt war und an den Wänden von Gräbern zu Corneto, Orvieto und Chiusi, um nur einige Orte zu nennen, vorkommt. Die Scene war direct aus dem Leben gegriffen und konnte in der Malerei noch weiter ausgesponnen werden, als es die Rundplastik gestattete. Bei den Bildern sehen wir daher zuweilen nicht nur mehrere Paare, je eines auf einer Bank miteinander vereint, sondern auch die bedienenden Jünglinge, welche Oinochoen tragen, oder an besonderen Tischen mit dem Herrichten der Speisen oder dem Mischen des Weines beschäftigt sind.

Ob die plastischen Gruppen derartige ältere Malereien nachbildeten, wie Martha annehmen will, oder ob sie vielmehr gleichzeitig in beiden Kunstarten zur Anwendung kamen, ist nach dem Stande unseres jetzigen Denkmälerbesitzes nicht sicher zu bestimmen. Da aber der eine Sarkophag noch hoch in das sechste Jahrhundert zu setzen ist, und die grossen in den Tuff gehöhlten Grabkammern auch nicht älter sind, wovon nur einige wenige gemauerte Hypergäen, wie z. B. die Grotta Sergardi bei Cortona und einige primitive zu Vetulonia, eine Ausnahme bilden dürften, und da auch diese immer unbemalt waren, so ist die Annahme, dass Malerei und Plastik sich gleichzeitig dieses Motives bemächtigten, eine sehr naheliegende. Man könnte den Ursprung davon noch in den älteren Metallreliefs vermuthen, aber hier finden sich meist nur Züge von Kriegerern, fabelhafte Thiere und Ornamente. Die Anfänge dieser Darstellungen, sowie auch der Kanopen beruhen auf dem Gedanken des Todtenmahles und einer Heroisierung der Verstorbenen, worüber später noch ausführlicher zu handeln sein wird. Uebrigens dürfte auch die Sitte des Liegens bei Tische erst im sechsten Jahrhunderte aufgekommen sein, wofür vielleicht die ältere Form der Kanopen spricht.

Als Vorbilder können neben den Gebräuchen des täglichen Lebens auch griechische Vasenbilder gedient haben, wie sie, besonders auf Schalen, in etruskischen Gräbern vielfach gefunden wurden, und woselbst derlei Darstellungen schon im schwarzfigurigen Stile vorkommen.

Wo nur einzelne Figuren angebracht sind, wurden sie ebenfalls wie lebend, auf den linken Arm gestützt, mit dem Oberkörper etwas gehoben dargestellt. Die Männer sind nur mit einem Mantel, der den Oberkörper freilässt, bekleidet. Um den Hals tragen sie eine wulstige Binde, die entweder eine bestimmte Würde bedeutet oder zum Festschmucke gehört, in der Linken oder zuweilen in der Rechten halten sie eine Patera mit einem Buckel in der Mitte. Es ist dies eine speziell etruskische Schalenform, die uns auch in mehreren Exemplaren in Bucchero erhalten ist.

Die Frauen sind ganz bekleidet und grosse Sorgfalt ist bei ihnen der genauen Durchführung des Schmuckes, bestehend aus Diadem, Halskette, Armspangen und Fingerringen gewidmet, ein Zug, der der etruskischen Kunst überhaupt eigen ist und auf das Streben nach individueller Charakterisierung zurückgeführt werden kann.

Da aber die Figuren auf der Kline lagen und Verstorbene im Bilde zeigten, lag es sehr nahe, sie, einem uralten Vergleiche von Tod und Schlaf gemäss, auch schlafend oder wenigstens ruhend darzustellen.

Eine grosse Reihe, sowohl männlicher als weiblicher Figuren hat diesen Typus. Die schlafende Figur liegt langgestreckt auf einem Bette, wobei an den Sarkophagen von Toscanella im Vaticane und an mehreren in Corneto die eigenthümliche Haltung auffallend und sicher nach dem Leben beobachtet ist. Diese Figuren haben nämlich meist das linke Bein im rechten Winkel unter dem rechten untergeschlagen, so dass der linke Fuss jenseits des rechten Knies sichtbar wird, und der rechte Arm ist über den Kopf auf das Polster gelegt. Auf anderen Sarkophagen dieser Gruppe, die dem vierten und dritten Jahrhundert zugeschrieben werden dürfen, liegt die Gestalt mit gestreckten Beinen auf dem Rücken, den Kopf wie auch sonst auf Polster gelegt; hier aber finden wir öfters eine Eigenthümlichkeit, die diesen Werken eine grosse Aehnlichkeit mit Grabplatten der gothischen Zeit verleiht. Die Füsse ruhen nämlich nicht auf der den unteren Abschluss des Bettes bildenden Leiste, sondern an Stelle dieser sind Vogelfiguren angebracht, an welche die Füsse sich zu stützen scheinen. Diese merkwürdige Erscheinung werden wir an Sarkophagen und Grabsteinen des 13. und 14. Jahrhunderts wiederfinden, nur, dass hier andere Thiere gewählt sind, und diese auch eine andere Bedeutung als bei den Etruskern haben. In unserem Falle hängen diese Vögel wohl gewiss mit dem Todenculte und den Vorstellungen des Volkes vom Jenseits zusammen.

Noch mehr an die späteren stehenden Grabsteine erinnert durch ihre Composition eine Figur aus Corneto, die man ihrer Attribute, Thyrsos und Kantharos halber, wohl richtig mit Martha¹ für einen Priester des dem Dionysos in Etrurien entsprechenden Gottes halten wird. An Ruhe oder Schlaf erinnert nur alleine das Kopfkissen, die ganze Haltung ist aber die eines stehenden, nicht liegenden Mannes. Dieser benützt das linke Bein als Standbein, das rechte dagegen als Spielbein, ganz ähnlich den Gestalten Polyklets, wie es auch sehr charakteristisch in den Bildern Peruginos und Pinturichios wiederkehrt. Auch die Art, wie der Mann mit gegen die Schulter erhobener Linken den Thyrsos fasst und die Rechte, in der er das Gefäss hat, wagrecht vor die Brust hält, passt ausschliesslich für eine stehende Figur. Den allergrössten und sinnfälligsten Widerspruch aber zeigt das hirschoder rehartige Thier, das offenbar an dem Priester in die Höhe springt, um den Kantharos zu erreichen.

Wie kam der Künstler, der seine Porträtfigur sicher liegend dachte, zu dieser seinem Endzwecke so widersprechenden Composition? Eine befriedigende Antwort wage ich auf diese Frage, so lange sie sich auf einen vereinzelt Fall bezieht und nicht durch andere Denkmäler, deren wir aber bis jetzt noch keine besitzen, erklärt wird, nicht zu geben, aber einige Vermuthungen möchte ich doch aufstellen.

Die Widersinnigkeit der Composition lässt darauf schliessen, dass der Verfertiger dieses Werkes es nicht durchaus selbst erfand, sondern sich andere Werke, die er aber nicht verstand, zum Vorbilde nahm. Wo finden sich nun diese Vorbilder? Der Gedanke an Stelen liegt wohl am nächsten. In der etruskischen Kunst findet sich jedoch keine einzige, die für sich diese Vermuthung rechtfertigen würde. Wohl haben wir auch etruskische Stelen, aber keine entspricht irgendwie diesem Werke.

In Etrurien waren diese Grabsteine schon in sehr alter Zeit besonders in den nördlich des Appennin gelegenen Gegenden, hauptsächlich in der Necropole von Felsina (Bologna) in Gebrauch, haben jedoch mit dem Gedanken an ein Porträt fast nichts gemein, sondern erinnern vielmehr an die mykenischen Stelen. Nach oben sind sie meist rund abgeschlossen, von einem Ornamentrahmen eingefasst und in ein oder mehrere Felder getheilt. In diesen Feldern erblickt

¹ L'art etrusque. S. 345. Abgebildet Mikali: Mon. per servire, tav. LIX. 1.

man an den älteren nur Ornamente, ähnlich den Decksteinen der tombe a pozzo, von eingravirten Kreisen gebildet, oder Palmetten in leichtem Relief,¹ an den späteren verschiedene Scenen, die sich auf den Todtencult beziehen. Neben mythologischen Scenen und Thieren wurden der Todtenwagen von einem Dämon geleitet, Kämpfe, Opfer, Weihungsscenen und dergl. mehr dargestellt.

Ab und zu sind auch nur einzelne Figuren zu sehen und diese erinnern an einige Stelen des südlichen, eigentlichen Etruriens. Die Grabsteine mit nur einer Figur zeigen einen Krieger in leichtem Relief.² Das Florentiner Museum besitzt eine Stele, auf der der Krieger nur mit leichten Strichen in den Stein gravirt ist. Der immer mit ein oder zwei Speeren, einmal auch mit einem kurzen Schwerte bewaffnete Mann weist wohl in der verschiedenen Behandlung des Haares, Bartes und der Rüstung auch einige individuelle Züge auf; aber als Vorbild des zu besprechenden Sarkophagdeckels können diese Figuren darum schon nicht gedient haben, weil sie immer von der Seite, nie von vorne und nur im einfachen Schrittschema dargestellt sind. Dagegen findet sich das Motiv des an einem Menschen in die Höhe springenden Thieres, in diesem Falle ist es ein Hund, ganz richtig verwendet an der Stele von Orchomenos von Alxenor, wo zwar der auf seinen Stab gestützte Mann auch im Profil gesehen ist, aber doch in der ganzen Composition im Einklang mit dem aufspringenden Hunde steht. Hier entdecken wir also in einem älteren griechischen Werke das eine Motiv; das andere in der Bewegung der Beine ist sogar auch schon hier angedeutet und findet sich vollendet in den Werken Polyklets. Die Vermuthung scheint daher nicht unwahrscheinlich, dass der etruskische Künstler unseres Sarkophages im vierten Jahrhunderte nach Erinnerungen an bestimmte griechische Werke seine Composition entworfen habe.

An zwei vortrefflich gearbeiteten Sarkophagen von Vulci sind nicht einzelne Figuren, sondern ein Ehepaar, das sich zur Ruhe begeben hat, dargestellt.³ Beide sind unter einer Decke und halten sich am Genick und den Armen umschlungen. Die Ausführung dieser beiden,

¹ Zanoni: Scavi della Certosa. Tav. LXIX, 1 und 34; XXXVI, 1 und LXXXVIII; andere Stelen auf derselben Tafel, dann XLIV bis XLVI; LXII; LXIX; LXXVII und LXXVIII; C; CVIII; CXV; CXXXXII; CXXXXV.

² Micali: Mon. per servire Tav. LI. Martha: L'art etrusque p. 368.

³ Monum. ined. VIII. Tav. 18—20; Bulletino 1846, p. 86; Brunn in Annali 1865, p. 244 ff. Dennis. 3. Auflage. S. 470 und 472.

bis jetzt vereinzelt dastehenden Sarkophage ist eine ganz vortreffliche. Die Aehnlichkeit ist offenbar eine täuschende und die Faltengebung der Decke höchst genau nach der Natur beobachtet und sehr getreu wiedergegeben. Diese beiden dürften zu den jüngsten Werken ihrer Gruppe gehören.

Eine interessante Absonderlichkeit fand man 1890 in einem Grabe zu Toscanella.¹ In diesem fand man einen Sarkophag mit dem Bilde der Velna Ramtha, und ausserdem noch vier Sargdeckel aus Terra-cotta mit den Gestalten ihrer Kinder. Zu diesen Deckeln aber giebt es keine Behälter, sondern diese waren aus dem Tuffstein des Bodens herausgehauen und dann mit den Deckeln zugedeckt.

Ein anderer Sarkophag von Toscanella zeigt ebenfalls eine sonst nicht vorkommende Eigenthümlichkeit. Auf einer Kline ruht ein bekränzter Jüngling, der mit der Linken einen Kantharos hält. Dieser Obertheil ist aber viel grösser als der Behälter, so dass er, wohl aus Rücksicht auf die Figur zu beiden Seiten bedeutend darüber vorsteht.²

Die Aschenurnen von Chiusi, Perugia und Volterra sind compositionell nicht verschieden; der Unterschied besteht nur in der Grösse. Da sie aber zur Aufnahme von Asche bestimmt waren, so sind sie in soferne eine merkwürdige kunstgeschichtliche Erscheinung, dass sie in ihrer Form eine Bestattungsart nachahmen. Das natürliche wäre gewesen, dass für die Verbrennung die Gefässform in Geltung geblieben wäre, statt dessen tritt aber eine verkleinerte Gestalt des Sarkophages auf. Wie sich diese Umbildung vollziehen konnte, haben wir oben schon gesehen. Die auf den Deckeln ruhenden Gestalten sind zumeist nur Einzelfiguren. Wie in Cäre, Corneto und den anderen Orten sind sie in der Regel auf den linken Ellenbogen gestützt, die Männer halten die Schale oder ein Rhyton, die Frauen einen Kranz, Fächer oder eine Frucht. Auf die Nebensachen, besonders den Schmuck ist auch hier grosses Gewicht gelegt, der Hauptausdruck ruht aber natürlich auf dem Gesichte, das möglichst porträtgetreu, wenigstens an den guten Urnen durchgeführt ist. Um dieses nur recht deutlich bilden zu können, gewährte man ihm oft grössere Verhältnisse, als eigentlich nach der Grösse der Urnen angemessen war, und darum sitzt dieser Kopf auf einem zu klein gebildeten Körper auf. Doch ist das nicht immer der Fall, sehr oft stimmen die Verhältnisse sehr gut zu einander.

¹ Milani: Museo topografico, S. 85 f.; Notizie 1891, S. 371.

² Milani: Museo top. S. 87.

Auch bei den Urnen kommen Gruppen vor. Einige haben wir schon besprochen. Von schärfster Porträttreue sind die Köpfe eines Aschenbehälters im Museum zu Volterra,¹ wo ein altes Ehepaar im Gespräch mit einander vertieft auf der Kline liegt. Auch der Gewandstoff ist vorzüglich behandelt.

In späteren Zeiten wurde auch die Bestattung neben der Verbrennung in Chiusi üblich, während im übrigen Etrurien in jenen Gegenden, wo die Bestattung schon lange herrschte, daneben auch zuweilen Verbrennung statt fand. Interessant ist dabei eine Beobachtung, die mir der schon genannte scavatore Oreste Mignoni mündlich und brieflich mittheilte. In mehreren Gräbern kann man wahrnehmen, dass es eine Zeit lang Sitte ward, die Frauen in Sarkophagen zu bestatten, während die Männer verbrannt wurden, und man ihre Asche der Gemahlin mit in den Sarkophag gab. Ueberlebte aber die Frau den Mann, so war seine Asche in dem Familiengrabe in einer Urne beigesetzt und alles Zubehör, wie bemalte griechische Vasen und Bronzecandelaber an die ihnen gebührenden Plätze gestellt. Bei dem Tode der Frau wurde dann diese in einem Sarkophag bestattet, die Asche des Mannes häufig aus der Urne genommen und mit in den Sarkophag gelegt. Die leere Urne und die Geräthe blieben aber an ihrem alten Platze.

Wirklich haben wir auch aus Chiusi mehrere Frauensarkophage erhalten. Einer aus Stein befindet sich im Besitze des Museo Giulletti in Chiusi, und zwei andere aus bemalter Terracotta barge Mitglieder der Familie Seianti, nämlich der Frauen Larthia Seianti² und Seianti Thanunia.³ Diese beiden vortrefflichen Werke gehören sehr später Zeit an, nämlich dem Ende des dritten oder Anfang des zweiten Jahrhunderts. Diese Zeitbestimmung ergiebt sich mit Sicherheit aus einem dem ersten beigegebenen ass unciale, welche Münzgattung erst vom Jahre 217 v. Chr. an geprägt wurde.

Beide Frauen sind halbsitzend, mit reicher Gewandung und mit viel Schmuck dargestellt. Beide halten mit der Rechten den Schleier vom Kopfe ab, in der Linken ein flaches, rundes Geräth, das jedenfalls ein Spiegel ist. In Tracht und Geberde ist die vornehme, selbst-

¹ Abgebildet Martha, S. 348.

² Im Museum zu Florenz. Abgebildet: Monum. inéd. XI. Tafel 1. Theile davon Annali 1879, tav. d'agg. AB.; besprochen von Milchhöfer Annali 1879, S. 87—111; Gazette archéologique 1879, S. 158—164.

³ Im British Museum. Antike Denkmäler I. Tafel 20. Römische Mittheilungen I., S. 217—219. Notizie 1886, p. 353. Martha, pag. 350 f.

bewusste Dame zum Ausdruck gebracht. Bei aller Porträttreue ist ein Umstand sehr auffällig. Beide Frauen sind in der Blüthe ihrer Jahre dargestellt, doch der in dem Sarkophage der Thanunia gefundene Schädel «an dem mehrere Zähne fehlen, die erhaltenen durchweg in hohem Grade abgenutzt erscheinen, lässt auf eine alte Frau schliessen».¹ Die Dame ist also offenbar in einem viel jugendlicheren Alter, als dem ihres Todes abgebildet. Wir stehen hier derselben Frage gegenüber, wie bei den hellenistischen Bildnissen aus dem Faijûm. Wurden die Sepulcralporträts zu Lebzeiten und in einem Alter, das der dargestellten Persönlichkeit noch schmeicheln konnte, verfertigt, oder erst nach dem Tode? Die Bildnisse selbst, sowie die wohl für den Künstler zur Vollendung eines Kunstwerkes zu kurze Zeit, die zwischen dem Tode und der Bestattung verstrichen sein kann, scheinen mir bestimmt für eine Herstellung zu Lebzeiten zu sprechen. Im Gegensatz zu den später zu besprechenden römischen Sarkophagen, wo der Kopf in allgemeinen Umrissen in der Werkstatt auf Vorrath gemacht war, so dass dann nur eine Uebearbeitung nöthig wurde um eine, wohl nur allgemeine Aehnlichkeit zu erreichen.

Im Gegensatz zu diesen Frauensarkophagen, und dadurch, weil Verbrennung für Männer beweisend, mit den Beobachtungen Mignonis sehr gut übereinstimmend, ist eine schöne Aschenurne von 85 cm. Länge aus Toscanella im Museo Gregoriano.² Sie stellt eine Kline vor, die auf einer Stufe steht. Auf dem Bette ist in höchst lebhafter Bewegung ein Jüngling hingelagert, während auf der Stufe ein Hund liegt. Auch diese Urne kann nicht älter als die beiden Frauenbildnisse sein; dafür spricht schon die technische Vollendung, bei der es möglich war, dem Körper nur wenige Stützpunkte auf der Kline zu geben, ja die Beine des Knaben ganz frei in Rundplastik herzustellen. Das Material ist dasselbe wie bei den zuletzt besprochenen Werken, polychrom behandelte Terracotta.

Doch nicht alle konnten sich solche Kunstwerke von wirklichen Künstlern für die Ausstattung ihrer Grabkammern machen lassen und begnügten sich daher mit einfacheren, nach einem allgemeineren Schema gefertigten Urnen. Die Grabkammern von Chiusi, Volterra und Perugia haben deren zu tausenden an die Museen und Privatsammlungen geliefert. Die meisten dieser Urnen interessieren nicht durch die liegende Figur auf dem Deckel, sondern durch die Reliefs

¹ Helbig in Antike Denkmäler I., S. 9.

² Museo Gregoriano, Editio A. I. 1 und XLVI. 1.

an den Seiten des Kastens, die sich zum grössten Theile auf den Tod eines Helden der griechischen Mythologie beziehen, zuweilen auch rein etruskische Todtendarstellungen, die Seele von Tuchulcha geleitet, die Fahrt des Leichnams zum Grabe und viele andere derartige Scenen aufweisen. Genauer auf diese Reliefs einzugehen ist hier nicht der Ort, besonders da gerade die Urnen schon in ein Corpus aufgenommen wurden.¹ Die Figuren selbst zeigen meist den gleichen Typus, den Mann mit der Patera, die Frau mit einem Kranze, einer Blume oder Frucht. Porträts werden sehr viele unter ihnen nicht sein, sondern sie wurden in Magazinen gefertigt, und die ruhenden Gestalten nach bekannten Mustern darauf angebracht. Auf diese Weise verflachte auch in Etrurien diese aus so durch und durch naturalistischen Bestrebungen entstandene Kunstart durch die allgemeine Aufnahme, die sie gefunden. Am meisten war dies in Chiusi selbst der Fall. Hier wurden die Urnen nämlich ziemlich bald in Terracotta hergestellt, und dies weiche Material führte von selbst dazu, ein für alle Male Stempel zu machen, aus denen eine beliebige Anzahl von Urnen gepresst werden konnte. Auch die Deckel sammt der Figur wurden in dieser Weise mit vorhandenen Formen hergestellt.

So gab es schliesslich in Chiusi nur drei Formen von Deckeln, eine mit dem ruhenden Manne, eine mit ruhender Frau und eine dritte, die ein unter einer Decke schlafendes Kind zeigt. Sogar das Relief auf der Vorderseite zeigt nur noch zwei Scenen, die mit einander abwechseln, den Echetlos mit der Pflugschaar und den Doppelmord der beiden thebanischen Brüder, Eteocles und Polyneikes.

Merkwürdig ist dieser Umstand auf alle Fälle, dass die etruskische Kunst, deren Streben durchaus auf den Ausdruck des Individuellen hinging, so in allgemeine Fabrikware verflachen konnte, mag aber mit der künstlerischen Unselbständigkeit des Volkes zusammenhängen, das seine Anregungen erst dem Oriente, dann Griechenland entlehnte. Eine ähnliche Entwicklung zeigt auch die chiusinische Buccherotechnik, in der, nachdem einmal ein fester Bestand von Motiven für die Reliefausschmückung der Gefässe gefunden war, dieser durch Jahrhunderte sich gleich blieb, nur mit dem Unterschiede, dass die technische Ausführung vom 5. Jahrhundert an immer schlechter wurde.

Diese fabrikmässig hergestellten Urnen sind jedoch eine Sonder-eigenschaft von Chiusi; in Volterra wurde die Figur des Verstorbenen mit der Zeit zwar auch schematischer, aber dass sie so ganz geistlos

¹ Brunn, Körte: Urne etrusche.

verflachen konnte, liess schon das Material nicht zu. Hier verwendete man nämlich den einheimischen Alabaster; darum mussten die Verfertiger der Urnen jedes Werk für sich mit der Hand herstellen, statt es wie in Chiusi in Formen zu pressen. Daher bleibt wenigstens in dem Gegenstande der Reliefs eine grössere Mannigfaltigkeit zu beobachten; doch wurden auch diese, so weit sie dieselbe Scene darstellten, meistens durch lange Zeit nach gleichbleibenden Vorlagen gearbeitet.

Es bleibt noch übrig, ein Wort über die Aufstellung dieser Urnen in den Grabkammern zu sagen.

Schon die ältesten Sarkophage zeigen ein Ehepaar auf der Kline bei Tische liegend; ja den Kanopen, welche in Kammern bestattet waren, wurde sogar noch ein Tisch vorgesetzt. Diese Andeutung eines Gastmahles, das auch an manchen Sarkophagreliefs, an denen zum Beispiel das Kottabosspiel dargestellt wurde, erscheint, kam auch in der Anordnung im Raume zur Geltung, indem die Urnen oder Sarkophage im Halbkreise auf die um die Wände der Kammer laufenden Bänke gesetzt wurden. So zeigen sie gleichsam eine zu einem Festmahle versammelte Familie oder grosse Gesellschaft. In den kreisförmigen Gräbern zu Volterra sind noch viele Urnen an Ort und Stelle und sie gewähren eine recht gute Anschauung dieses Gedankens, die nur dadurch etwas beeinträchtigt wird, dass diese Gräber durch lange Zeiten in Gebrauch waren, so dass auch viele spätere Urnen, die zum Theile andere Formen, wie die einfacher Kasten, oder eine Tempelform haben, störend dazwischen treten. Am besten jedoch sieht man die Absicht ein Gastmahl zu versinnbildlichen, in dem Volumniergrabe bei Perugia, in dem die Urnen, als einer reichen Familie angehörig, auch wieder mit grösster künstlerischer Sorgfalt durchgeführt sind. Im Hintergrunde ruht Arnth Velimnas Aules auf einer reich geschmückten Kline, neben ihm die Urne einer Frau seiner Familie. Diese aber liegt nicht, sondern sitzt auf einem prächtigen Thronsessel. Andere Familienmitglieder sind leider auch hier in andersgeformten Urnen beigesetzt.

Auffällig und nur hier vorkommend sind auch die besonderen Postamente, auf denen die Urnen stehen. Die des Mannes ruht auf einem Sockel, der von zwei Todesdämonen flankirt wird, während man in der Mitte in Relief durch die geöffnete Pforte der Unterwelt einen Zug Abgeschiedener erblickt. Der Sockel für den Thron der Frau ist einfacher und zeigt in der Mitte ein Gorgonaion späten Stiles.

Eine reiche Entwicklung hat das Sepulcralporträt bei den Etruskern, von den einfachen mit einem Helme geschmückten Vasen bis zu

prächtigen Gruppen und Einzelbildnissen, die deutlich eine stilistische Einwirkung Griechenlands zeigen, durchgemacht. Wenn diese Entwicklung durch die Aufnahme in breitere Volksschichten auch notwendigerweise verflachte, so haben wir daneben doch auch gerade aus den letzten Zeiten hervorragende Kunstwerke; und was das Bedeutendste ist, die Etrusker, die sonst so vielfach ihre künstlerischen Anregungen entlehnten, haben auf diesem Gebiete eine eigene Form gefunden, die auch für andere Völker und Zeiten, bis zu uns fruchtbringend weiterwirken sollte.