

Siebentes Buch.

Die italischen Völker.

Erstes Kapitel.

Die Etrusker.

Im weltgeschichtlichen Zusammenhange folgt die Blüthe des römischen Volkes unmittelbar auf die des griechischen. Zur Zeit des Verfalls griechischer Freiheit war Rom, wenige Jahrhunderte vorher gegründet, soweit gereift um nach den Zügeln der Herrschaft zu greifen. Noch enger ist das Band, das beide Völker in der Kunstgeschichte verbindet. Denn die römische Kunst war wesentlich eine griechische, sie schloss sich nicht bloss an diese an, sie bekannte sich geradezu als Nachfolgerin und Schülerin derselben. Anfangs, sagen die römischen Schriftsteller selbst, war alles tuscanisch, dann griechisch. Sie sagen damit wohl etwas zu viel, es war nicht ganz griechisch, mit den griechischen Elementen mischte sich etwas ihnen Fremdartiges, Italisches. Aber dies Italische, welches aus der früheren Kunst her sich erhielt, als die Römer ernstlich der griechischen nachstrebten, wirkte unbemerkt und wider den Willen der Künstler, und blieb daher unbekannt. Wenn zwei Ströme von verschiedenen Bergen herabfliessend, im tieferen Thale sich vereinigen, dann verliert der kleinere seinen Namen, aber seine Wellen mischen sich dem grösseren Strome und trüben seine Farbe, und ein Neues hat unter altem Namen sich gebildet. So auch ging die italische Kunst namenlos aber nicht wirkungslos in die griechische über, und wir müssen, wollen wir die Färbung verstehen, die sie im Römerreiche erhielt, zu den Quellen jener zurückgehen.

Italien wurde in frühester Zeit von vielen unabhängigen Völkern bewohnt, deren Geschichte aber mit ihrer Freiheit durch die

Herrschaft der Römer, auffallend genug, fast ganz erloschen ist. Sie scheinen drei verschiedenen Stämmen anzugehören, zunächst dem japygischen, der im Süden der Halbinsel sesshaft, in einer Anzahl von Inschriften Sprachdenkmäler hinterlassen hat, welche wiewohl im Allgemeinen noch nicht lesbar, doch eine gewisse Verwandtschaft zum Griechischen vermuthen lassen¹⁾. Der zweite Stamm ist der latinische, dem die Umbrer, Marser, Volsker und Samniten verwandt sind, der sich durch seine Sprache als ein Glied der indogermanischen Völkerfamilie und als ein Brudervolk der Hellenen ausweist. Im Norden endlich finden wir den Stamm der Etrusker, der in der Kunstgeschichte eine besonders wichtige Stelle einnimmt, denn eben die Etrusker waren es, die, wie bemerkt, mit ihrer Kunstfertigkeit Rom beherrschten, ehe die griechische Kunst dort ihren Einfluss geltend machte²⁾.

Allein auch über dies wichtige Volk sind unsere Nachrichten sehr unvollkommen; wir schöpfen nur aus den vereinzeltten Angaben römischer Schriftsteller und aus den Kunstdenkmälern, die uns erhalten sind. Selbst die Sprache der Etrusker ist uns nur durch vereinzelte Inschriften, nicht durch ein schriftstellerisches Werk bekannt, und diese Inschriften, unter denen sich keine grössere zweisprachige befindet, sind noch unentziffert. Einiges scheint auf Verwandtschaft mit dem indogermanischen Sprachstamm zu deuten, doch sind auch andere Vermuthungen aufgestellt. Gewiss war bei den Etruskern eine grosse Hinneigung zu allem Griechischen; namentlich ihre Kunstwerke zeigen dies oft, nicht bloss in den Formen, sondern auch, zumal in späterer Zeit, in den Gegenständen. Sie behandeln darin die griechischen Mythen, unter anderen häufig den trojanischen Sagenkreis, mithin nicht bloss eine Götterlehre, sondern eine That des Volks, als wenn es ihr nationales Eigenthum wäre; eine Erscheinung, welche sich wohl nur durch den Zusammenhang des Stammes erklären lässt. In Beziehung auf Götterlehren waren zwar alle Völker der alten Welt nicht völlig spröde gegeneinander, sie hatten das Gefühl einer gemeinsamen Tradition; aber die Aufnahme halbgeschichtlicher Sagen in den Kreis ihrer Mythen scheint ohne die Ueberzeugung nationaler und religiöser

1) Vgl. Mommsen, Röm. Gesch. I. 10 ff.

2) Das Werk von K. O. Müller, die Etrusker, Breslau 1828, enthält noch immer die beste Zusammenstellung der Nachrichten über dieses Volk. Ueber die Denkmäler vgl. ausserdem Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, 1843, und Dennis: The cities and cemeteries of Etruria, 2 Vol. London 1848 mit Abbild. (deutsch von Meissner, 1852). Micali, Italia avanti il dominio dei Romani, und Inghirami, monumenti etruschi, geben reichhaltige Sammlungen von Abbildungen, die treuesten aber finden sich in den monumenti und annali des archaeologischen Instituts zu Rom.

Verwandtschaft nicht wohl denkbar. Auch finden wir wirklich in allem, was wir von den Etruskern wissen, zwar grosse Abweichungen von dem Griechischen, aber doch nur solche, welche nicht entschieden Fremdes, sondern nur Modificationen eines verwandten Grundcharakters zu sein scheinen. Wir können uns auch nach den dürftigen Nachrichten ein ziemlich ausreichendes Bild der Verschiedenheit beider Völkerstämme machen.

Am Besten sind wir von den politischen Verhältnissen Etruriens unterrichtet. Auch hier herrschte, wie in Griechenland, die Stadtgemeinde vor, doch so, dass die einzelnen Städte vertragsmässig zu einem Städtebund vereinigt waren, und dass ihre Verfassungen ein durchaus aristokratisches Gepräge hatten. Die Macht war nicht der Volksgemeinde gegeben, sondern gewissen Adelsfamilien, denen nicht bloss Fremde und Sklaven, sondern auch das freie Volk unterworfen war, und aus denen wahrscheinlich auch die Könige genommen wurden. Wenn es in Griechenland, in Athen namentlich, Geschlechter gab, die ihren Ursprung von den Heroen und den Fürsten der Heldenzeit ableiteten, so waren doch ihre Vorrechte bis auf die einflusslose Ehre eines Priesteramts frühzeitig erloschen; bei allen italischen Völkern dagegen erhielt sich eine festgeschlossene Aristokratie im Besitze der Macht. Eine solche Verfassung hat gewöhnlich die Folge, dass die Liebe zum Vaterlande eine weniger reine und weniger innige, dagegen das Band der Familie, besonders in den bevorzugten Häusern, ein festeres ist; so scheint es auch in Italien gewesen zu sein. Das letzte zeigt sich schon äusserlich an den Namen. In Griechenland gab es keine Familiennamen; die Namen waren freier Wahl überlassen, man bildete sie aus wohlklingenden Wörtern guter Bedeutung; zur näheren Bezeichnung fügte dann der Sohn den Namen des Vaters hinzu. In Italien dagegen führte jeder Freigeborene den Familiennamen in Verbindung mit seinem Vornamen. Daher kommt denn auch hier eine Rücksicht auf die Ahnen des Geschlechts, gar nicht mehr bloss in freier poetischer Beziehung, sondern als ein Rechtstitel vor.

Diese Adelsherrschaft gründete sich ohne Zweifel zum Theil auf religiöse Ansichten des Volks. Nur die Patricier waren Priester, und die Religion war so gestaltet, dass sie ihren Dienern gewaltigen Einfluss verlieh.

Auch die Götterlehre der Etrusker ist uns zwar nur sehr unvollkommen, aber doch hinlänglich bekannt, um ihre Verschiedenheit von der griechischen wahrzunehmen; statt des heiteren und klaren Charakters der griechischen Götterwelt tritt uns hier eine Neigung der Phan-

tasie zum Finsteren und Schrecklichen, auch zum Mystischen entgegen. Zwei Götterordnungen kennt die etruskische Lehre, die obere wird von den sogenannten verhüllten Göttern, verborgenen nach Zahl und Namen unbekanntem Wesen, eingenommen, bei denen Jupiter selber sich Rath holt; die untere von einem Kreise von zwölf Göttern gebildet, von denen manche den griechisch-römischen Göttern verwandt sind oder doch leicht mit ihnen identificirt wurden. Doch treten die verderblichen Gottheiten besonders hervor und namentlich hat der trübe Charakter der Etrusker, der im Leben und in der Kunst an gräßlichen Menschenopfern Gefallen fand, die Unterwelt mit Furien und wilden Dämonen ausgestattet, die auf Kunstwerken zum Theil in schreckenerregender Gestalt erscheinen. Besonders merkwürdig sind gewisse Darstellungen in den Wandgemälden, wo wie es scheint, gute und böse Dämonen, letztere durch schwarze Farbe bezeichnet, die Seelen der Verstorbenen zum Gericht geleiten und sich streiten um ihren Besitz. In dieser Betonung des Gegensatzes zwischen Gut und Böse, Hell und Dunkel, liegt eine charakteristische Verschiedenheit des griechischen und etruskischen Geistes.

An eigentlichen mythologischen Erzählungen von Göttern und Heroen waren die Etrusker ausserordentlich arm, sie suchten Ersatz in dieser Beziehung bei den mythenreichen Griechen. Je weniger aber die Götter zu plastisch festen und handelnden Gestalten ausgebildet waren, je weniger sie sich über die Natur von Dämonen erhoben, um so reichere Nahrung fand hier die Superstition. Die Etrusker waren in ganz besonderer Weise abergläubisch, die Divination spielt bei ihnen eine Rolle wie bei keinem anderen Volke. Die Untersuchung der Blitze, aus welcher Gegend und von welchem der neun Blitzeschleudernden Gottheiten sie kommen, was sie bedeuten, wie sie zu sühnen, abzuwehren, ja wie sie herabzuzaubern, ferner die Eingeweideschau, die Beachtung des Vögelflugs und die Deutung aller ungewöhnlicheren Erscheinungen waren bei ihnen Gegenstände von höchster Wichtigkeit und durch die genauesten Vorschriften geregelt. Die Divination war zu einem förmlichen Lehrgebäude entwickelt, das dem Tages zugeschrieben wurde, der an Gestalt ein Knabe, an Weisheit ein Greis auf den Feldern von Tarquinii unter dem Pfluge eines Landmanns erstanden und nachdem er seine Lehre mitgetheilt, gleich wieder gestorben sein soll. Durch dieses stete Erforschen des Götterwillens und die dadurch bedingte Vornahme religiöser Handlungen bei allen Ereignissen erhielt das Leben einen ernsten, ja trüben Charakter. Deshalb erschienen die Etrusker den Römern denn auch als besonders fromm. Dies Volk, sagt Livius, war vor allen anderen der Religion ergeben,

um so mehr als es in allen Künsten zur Uebung derselben ausgezeichnet war.

In Beziehung auf das häusliche Leben der Etrusker ist jener schon erwähnte Umstand wichtig, dass der Zusammenhang der Familie hier, wie überhaupt wohl bei allen italischen Völkern, ein engerer war als bei den Griechen. Bei diesen tritt das Familienleben sehr zurück hinter dem öffentlichen, und namentlich hatte die Frau eine untergeordnete Stellung. In Athen begleitete keine ehrbare Frau ihren Mann zum Gastmahl, was unbedenklich in Rom wie in Etrurien geschah, so dass sie Theil hatten an der Bildung der Männer. Besonders merkwürdig ist aber, dass in den etruskischen Grabschriften, ähnlich wie es in Lycien der Fall war, zum Namen des Verstorbenen eben so oft der Name der Mutter, wie der des Vaters hinzugefügt wird. Mit Recht hat man daraus den Schluss gezogen, dass die Frauen in der Familie ein bedeutendes Ansehen genossen.

Im Uebrigen wird dem Privatleben der Etrusker Prunk und Ueppigkeit nachgesagt; ihre Mahlzeiten waren bei den Griechen berüchtigt, römische Dichter nennen sie: die feisten Etrusker. Die Künste der Bequemlichkeit und des Nutzens waren sehr vervollkommenet, Handel und Schiffahrt blüheten. Die Tracht war der griechischen und römischen verwandt, aber doch bunter und prunkender. Eigenthümlich sind die etruskischen Stiefeln; sie hatten eine hohe Sohle und waren gewöhnlich roth und mit goldenen Bändern gebunden. Ausserdem kommt mancher ungriechische Schmuck vor, Männer, Frauen und Kinder tragen Armringe und Halsketten mit herabhängenden Kapseln (Bulla), welche einen amuletartigen Inhalt umschlossen. Höheres geistiges Leben in Dichtung und Wissenschaft scheint sich bei ihnen nicht entwickelt zu haben, es vertrug sich nicht mit einem System abergläubischer Ceremonien und unterdrückender Herrschaft; dass aber die Empfänglichkeit dafür nicht ganz fehlte, zeigt schon die Aufnahme griechischer Mythen.

Diese wenigen Züge können genügen, um uns ein Bild des etruskischen Volks, das uns bei der Betrachtung seiner Kunst begleitet, zu geben. Wir sehen es kräftig, verständig, thätig, alles vielleicht in höherem Grade als die Griechen, aber mehr auf das vereinzelte, irdische Dasein gerichtet. Daher keine Spur von jenem begeisterten Sinne, der leicht vom Himmel zur Erde übergeht und auf dieser die Himmlischen sieht; sondern sorgenvolle Herrschaft, abergläubische Rücksicht. Für den sinnlichen Genuss des Lebens war mehr als billige Freiheit gelassen, im geistigen Gebiete herrschte Beschränkung. Es ist ein Reich des consequenten praktischen Sinnes mit geringer Genialität,

einer irdisch gestimmten Gesinnung, die das sichtbare Dasein mit aller möglichen sogar raffinirten Bequemlichkeit ausstattet, aber sich nicht zu einem höheren und freieren Leben des Geistes aufzuschwingen vermag.

Architektur.

Schon nach diesen allgemeinen Bemerkungen dürfen wir nicht erwarten, eine bedeutende, auf eigenen schöpferischen Gedanken beruhende Kunst bei den Etruskern zu finden. Und in der That ist es bezeichnend, dass dieses Volk zwar in allem Technischen und dem Gebiet des Kunsthandwerks Angehörigen so ausgezeichnet war, dass etruskische Geräthe selbst in Athen zur Zeit der höchsten Kunstblüthe geschätzt wurden, für alle höheren Anforderungen dagegen geringere Anlagen besass. Die etruskische Kunst ist trotz der ausgeprägt nationalen Züge, die sie trägt, doch unselbstständig und abhängig und zwar ist es vornehmlich die griechische Kunst, deren Einfluss die etruskische Plastik und Malerei, zum Theil auch die Architektur beherrscht. Indessen ist doch in architektonischer Hinsicht das Auftreten eines neuen Princips zu constatiren, das zwar von den Etruskern nur in beschränkter Weise ausgebildet wurde, für die ganze spätere Entwicklung der Architektur aber von entscheidender Bedeutung werden sollte.

Wie in Griechenland, so sind auch auf italischem Boden die Mauern der Städte die ältesten Bauwerke und zwar begegnen wir hier derselben Verschiedenheit in der Construction, die wir oben erörterten, vom rohesten cyklopischen Werk bis zum regelmässigen Quaderbau. Auch die Thore sind in derselben Weise construirt, dabei aber theilweise von einem im Keilschnitte ausgeführten Bogen überdeckt, und beweisen also die merkwürdige Thatsache, dass die Etrusker die Kunst der Wölbung kannten. Diese Kunst war den Griechen, wie wir sahen, wenigstens in ihrer früheren Zeit, unbekannt; die kuppelförmigen The-sauren sind nur scheinbare Wölbungen durch horizontal überragende Steinlagen gebildet. Auch bei italischen Völkern kommt diese scheinbare Wölbung noch vor; so bei den s. g. Nuraghen in Sardinien, kegelartigen Steinhürmen von 30 bis 50 Fuss Höhe mit einer oder mehreren neben und über einander liegenden glockenförmig zugerichteten Kammern im Inneren, die zu Gräbern dienten und in mehreren Tausenden erhalten sind, dann in einigen Gräbern in Etrurien, unter denen das hochalterthümliche von Regulini und Galassi in Caere entdeckte Grab hervorzuheben, ferner in einem Quellhaus zu Tusculum,

endlich in Rom am Carcer Mamertinus, dessen oberes Geschoss mit einem Tonnengewölbe bedeckt ist, während das untere, das sogenannte Tallianum, das ursprünglich als Quellhaus diente, jetzt freilich auch mit einem flachen Bogen überwölbt ist, ursprünglich aber, wie man noch an den Wänden sieht, in jener älteren Weise construiert war. Dagegen ist das Thor von Volterra, obgleich in untrennbarer Verbindung mit den alten Mauern der Stadt, schon eine wirkliche, nach den Regeln des Steinschnitts gebildete Wölbung. Der Schlussstein und die Steine zunächst über den Kämpfern sind mit grossen, mächtig hervorragenden menschlichen Köpfen verziert, und also die wesentlichen Punkte der Wölbung auf deutliche Weise bezeichnet. Wir werden später sehen, dass diese Markirung des Schlusssteines am Bogen auch in die römische Architektur übergegangen ist. Auch in den Bildwerken freilich späterer Aschenkisten sind nicht selten bogenförmige Thoröffnungen dargestellt¹⁾. Einen noch wichtigeren Beweis ihrer Wölbungskunst liefern die berühmten Cloaken in Rom, unterirdische Abzugskanäle zur Austrocknung der sumpfigen Stellen der Hügelstadt, sämmtlich vollständig gewölbt, und dies an dem Hauptkanal, der Cloaca maxima, auf einer Breite von zwölf Fuss. Man kann nicht bezweifeln, dass diese nach alten Nachrichten noch aus der Zeit der römischen Könige herrührende Anlage etruskischen Baumeistern zuzuschreiben ist, welche mithin die Nützlichkeit des Gewölbes schon vollkommen verstanden und sich desselben mit grosser Kühnheit und Sicherheit bedienten. Wir können sie daher, soweit uns die Geschichte dieser früheren Zeit bekannt ist, wohl als die Erfinder dieser für die spätere Entwicklung der Architektur, so wichtigen Bauweise, oder doch als diejenigen betrachten, welche den Anstoss zu ihrer weiteren und allgemeineren Anwendung gaben. Indessen scheinen sie nur die Nützlichkeit, nicht die Schönheit derselben erkannt zu haben²⁾. — Ein Beweis, dass sie zu Bauten höheren Styls sich der Wölbung nicht bedienten, liefert die Structur ihres Tempels³⁾. Zwar ist kein solcher erhalten, wohl aber

1) z. B. Micali a. a. O. Tab. 29.

2) Zwei Thore in Perugia, das eine ganz, das andere theilweise erhalten, haben gewölbte Bogen, anscheinend noch aus etruskischer Zeit, aber in Verbindung mit Formen der griechischen Architektur, die dem nicht entsprechen und ein späterer Zusatz zu sein scheinen. Vgl. Dennis II. 460 (Übers. p. 666. 67.)

3) Vielleicht mag dies Nebeneinanderbestehen der Wölbung und einer auf anderem Princip beruhenden Tempelstructur einen historischen Grund haben. Die Zeit der Erfindung des Gewölbes mag eine spätere gewesen sein, in welcher die Form des Tempels schon völlig ausgebildet war und aus religiösen Rücksichten nicht verändert werden durfte. Zwar ist die Beschreibung Vitruvs, aus welcher wir die Tempelform kennen

gewährt uns die, diesmal ziemlich genaue und verständliche Beschreibung Vitruvs eine im Wesentlichen ausreichende Anschauung. Die Form ihrer Tempel war der griechischen insofern ähnlich, dass sie auch eine Cella, eine offene Säulenhalle und das Giebeldach hatten. Dennoch war der ästhetische Charakter ein ganz anderer. Schon die Anordnung des Grundrisses wich sehr ab; während der griechische Tempel ungefähr halb so breit als lang war und also ein längliches Viereck bildete, näherte sich der etruskische dem Quadrat, die Breite war nur um ein Sechstel kleiner als die Tiefe. Diese Tiefe war dann in zwei gleiche Theile getheilt, von denen der vordere (anticum) die nur auf Säulen (nicht auf Mauern) ruhende, offene Vorhalle, der hintere (posticum) das eigentliche Heiligthum enthielt. Gewöhnlich waren hier drei Cellen nebeneinander, jede mit besonderem Eingange, von denen die mittlere etwas breiter war, so dass sie sich zu den daneben gelegenen wie vier zu drei verhielt. In der Vorhalle standen zwei Säulenreihen, jede nur von vier Säulen, deren drei Zwischenräume gerade zu den Thüren der drei Cellen hinführten, so dass also das mittlere Intercolumnium grösser war, als die beiden anderen. Auch diese aber waren sehr breit und das Maass der Entfernung griechischer Säulen überschreitend. Die Säulen glichen einzeln betrachtet den dorischen, wenigstens war ihr Kapital ebenso einfach und aus ähnlichen, doch schwächer gebildeten Gliedern bestehend. Allein die Stämme waren sehr viel schlanker, die Höhe etwa das Siebenfache des unteren Durchmessers; auch waren sie auf Basen gesetzt. Es war Regel, dass die Säulenhöhe ein Drittel der ganzen Breite des Gebäudes messen sollte, die Intercolumnien waren daher fast so gross, das mittlere sogar grösser, als die Höhe des Säulenstammes.

Diese Verhältnisse des Grundrisses behielt man auch dann bei, wenn nur eine Cella erforderlich war; diese hatte wiederum nur die Breite des mittleren Intercolumniums und an die Stelle der Aussenwände der kleineren Cellen trat nun eine Fortsetzung der Säulenreihe auf den Seiten bis zu der Hinterwand der Cella. Es scheint nicht, dass man auch auf der Rückseite eine Säulenreihe hinzufügte; vielleicht

lernen, jünger wie die Monumente von Volterra und Rom, welche die Bekanntschaft der etruskischen Meister mit der Kunst des Wölbens beweisen; und Vitruv beschreibt den toscanischen Tempel keinesweges als eine verschwundene, bloss historische Form. Indessen darf man daraus nicht schliessen, dass die Entstehung dieser Form nicht schon aus ältester Zeit datire. Wir besitzen eine Beschreibung des Tempels des capitolinischen Jupiters, zwar des durch Sulla, aber ganz im ursprünglichen Plan wiederhergestellten Tempels, welche im Wesentlichen mit Vitruvs Vorschriften übereinstimmt, und dieser Tempel war ebenso alt wie die Cloake.

widersprach es religiösen Rücksichten, weil das Götterbild im hintersten Theile des Gebäudes stehen musste, auch würde die Anordnung der Säulen hier, wo keine Thüre der Cella die Verschiedenheit der Intercolumnien rechtfertigte, unsymmetrisch oder unschön geworden sein. Auch der Tempel des capitolinischen Jupiters in Rom hatte wohl nicht, wie man angenommen hat¹⁾, eine rings umherlaufende Säulenhalle, wiewohl er eine Vergrößerung des gewöhnlichen etruskischen Tempels zeigte. Er hatte nämlich drei Cellen, aber eine Vorhalle mit dreifacher Säulenreihe und eine Fortsetzung der äusseren Säulen auf den Seiten. Auch hier aber lag die Thüre der mittleren Cella in der Mitte des Gebäudes und die Rückwand blieb ohne Säulenhalle.

Bei dieser Grösse der Intercolumnien konnte man steinerne Balken nicht anwenden, sondern nur hölzerne, wo dann die Querbalken, welche auf den Cellenwänden und dem Architrav auflagen, über diesen, nach Vitruvs ausdrücklicher Angabe, mit einer Länge, welche dem vierten Theile der Säulenhöhe gleich kam, hinausragten, und so das gewaltig weit ausladende Vordach trugen. Der Giebel wurde, wie es schon die Breite mit sich brachte, in einem steileren Winkel, als an den griechischen Gebäuden aufgerichtet; das Innere des Dreiecks war mit Bildwerk von gebranntem Thon geschmückt. Es ist unverkennbar, dass dieser Bau, ungeachtet der Aehnlichkeiten des Einzelnen, einen völlig verschiedenen Eindruck von dem des dorischen Styls machen musste. Statt der herumlaufenden Säulenhalle, welche sich so deutlich als ein geschlossenes Ganze aussprach, sah man hier sofort zwei verschiedenartige Theile, die breite, offene Vorhalle mit ihren Säulen, und die Mauern der gleich grossen Cella. Dann diese Vorhalle selbst, wo, statt des rhythmischen Wechsels von Stämmen und ihnen an Grösse nahe kommenden Zwischenräumen, diese dünnen Säulen in ihrer breiten unbestimmten Entfernung von einander sich vereinzelt darstellten. Auch das weit ausladende Dach und die stark ansteigende Linie des Giebels, der mit seiner breiten Masse auf diesen schwachen Säulen lastete, mussten den Ausdruck des Leeren, Mätten, Mühsamen geben. Schon Vitruv nennt daher diese Tempelform, niedrig, breit, gespreizt und schwerköpfig. Während im dorischen Tempel alles ein kräftiges, in sich einiges, organisches Leben ausdrückte, erschien hier überall ein zwiespaltiges, vereinzelt Wesen, ohne innerlichen Zusammenhang, bloss durch ein äusseres Bedürfniss zusammengehalten. Wir können in dieser Erscheinung des Tempels ein Bild des Staatslebens der Etrusker

¹⁾ Hirt, *Gesch. d. Bauk.* I. 245. und Taf. 8. Siehe dagegen Müller *Etrusker* II. 232, dessen Ansicht besser begründet zu sein scheint.

sehen, wo auch keine organische Einheit, sondern ein Zerfallen in zwei Hälften, Patricier und Plebejer, und ein rücksichtsvolles, scheues Leben statt fand¹⁾.

Von etruskischen Tempeln ist uns, wie schon bemerkt, nichts erhalten, indessen besitzen wir von einem Grabe bei Vulci Fragmente etruskischer Säulen, welche die Abhängigkeit der etruskischen Architektur von der griechischen und zwar der dorischen unzweifelhaft bestätigen. Zwar haben sie eine Basis, die der dorischen Säule, wie wir sahen, fehlte, allein eine ältere Gestalt der dorischen Säule mag das Vorbild der etruskischen gewesen sein, wir besitzen ja nicht mehr die ältesten Denkmäler des dorischen Styls. Deutlich aber zeigen die Kapitäle jener etruskischen Säulen die Verwandtschaft mit dem dorischen, wenn auch die Formen und Verhältnisse der einzelnen Glieder weniger schön und ausdrucksvoll sind.

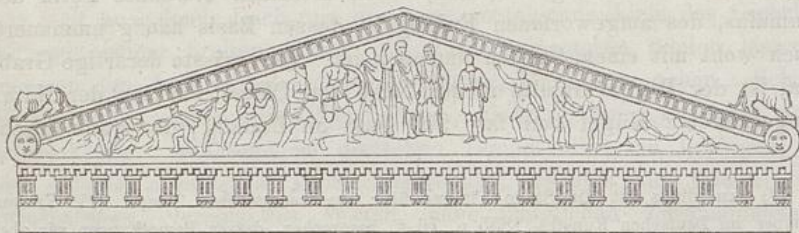
Das Bedeutendste, was uns von etruskischer Architektur erhalten, sind die Grabmäler. Erst durch den antiquarischen Eifer namentlich der letzten Jahrzehnde, hat man an mehreren Stellen des alten Etruriens die Begräbnissplätze aufgefunden, und ihre meist unterirdischen Grabkammern in ziemlich grösser Zahl geöffnet. Diese sind in den weichen Tufstein eingegraben oder in den Fels gehauen, und bestehen aus mehreren verbundenen Räumen von verschiedener Anzahl und Form, welche bald eine flache oft durch einfache Pfeiler gestützte Decke, bald die Form von Häusern mit giebelförmigem Dache, wobei das hölzerne Sparwerk in Stein nachgeahmt ist, manchmal aber auch eine runde, dem Gewölbe ähnliche Decke haben. Im Aeusseren unterscheidet man an den Gräbern je nach der Beschaffenheit der Localität eine zweifache Form, in der Ebene wurden freie Bauten errichtet, in felsigen Gegenden ward der Abhang des Felsens mit einer künstlerischen Façade versehen. Die erstere Classe zeigt die alte, schon mehrfach erwähnte Form des Tumulus, des aufgeworfenen Erdhügels, dessen Basis häufig ummauert, auch wohl mit einem Graben umzogen ist. Das grösste derartige Grabmal ist der Poggio Gajella in der Nähe von Chiusi, ein von der Natur aufgerichteter Hügel von fast 900 Fuss im Umfang, der ganz durch-

1) Neuerdings ist die Stelle Vitruvs über den toscanischen Tempel (IV. 7) von Semper im Deutschen Kunstbl. 1855 p. 76 ff. besprochen, dessen Bemerkungen wir aber in mehreren Punkten nicht beistimmen können. Der Annahme, dass die Vorhalle, ähnlich wie der römische *prostylos*, nur an den Seiten, nicht in der Mitte, eine doppelte Säulenstellung gehabt habe, stehen die Worte „*inter antas et columnas priores per medium in eisdem regionibus alterae disponantur*“ entgegen und die Worte „*trajectoriae mutulorum parte quarta altitudinis columnae projiciantur*“ beziehen sich deutlich auf das Maass des Vorsprungs, nicht aber auf die Höhe der vorragenden Balken.

löchert ist von vielen in mehreren Schichten übereinander liegenden Grabkammern und von labyrinthisch verschlungenen Verbindungswegen. Man hat in diesem Grabhügel das von Plinius beschriebene Grabmal des Königs Porsena erkennen wollen, in dessen Basis sich ein unentwirrbares, einen Ariadnefäden erforderndes Labyrinth befunden habe. Dies ist nun freilich schon deswegen nicht richtig, weil das Grab des Porsena eine quadrate Basis hatte, während jener Hügel rund ummauert ist, wohl aber gewinnt der Bericht von dem Labyrinth in der Basis des Königsgrabes durch diese Analogie eine Bestätigung. Ein anderes grosses Grab ist die s. g. Cucumella von Vulci, ein aufgeworfener Erdhügel, unten ummauert, von etwa 200 Fuss Durchmesser und noch 40—50 Fuss hoch. In der Mitte dieses Hügels ragen zwei nicht mehr ganz erhaltene Thürme hervor, der eine rund und kegelförmig, der andere viereckig. Solche Steinkegel auf Grabmälern aufzurichten, scheint in Etrurien in merkwürdiger Uebereinstimmung mit dem Grabmal des Alyattes bei Sardes, nicht selten gewesen zu sein. Noch jetzt ist, freilich aus späterer Zeit, aber mit Beibehaltung früherer Anlage, ein solches Monument erhalten, das unter dem Namen des Grabes der Horatier und Curiatier bekannte Denkmal bei Albano. Es besteht aus fünf kegelförmigen Thürmchen — soviel waren ihrer auch auf dem Alyattesgrabe — auf einem gemeinsamen viereckigen Unterbau. Aehnliche Gräber finden sich auf etruskischen Aschenkisten dargestellt und so ist wenigstens die Angabe vom Porsenagrabe, dass fünf Pyramiden sich über dem Unterbau erhoben hätten, vollkommen gesichert, wenn auch die weitere Beschreibung etwas seltsam klingt.

Von der zweiten Classe sind besonders merkwürdig die Felsgräber von Norchia und Castel d'Asso unfern Viterbo. Hier erheben sich

Fig. 97.



Giebel eines Grabes in Norchia.

nämlich über den Eingängen der Grabhöhlen regelmässige in den Felsen eingehauene Façaden, welche als einfache, schräganlaufende Wände, nur durch eine Blendthür unterbrochen und mit einem reichen und

hohen Kranzgesimse gekrönt erscheinen. Die Glieder sind von bewegter, derber Formation und das Ganze macht einen ernsten Eindruck. In Norchia finden sich auch einige reichere Façaden, in Gestalt eines Tempels mit Säulen, Triglyphen und Reliefs im Giebel verziert (Fig. 97), und mithin vielleicht aus einer etwas späteren Zeit. Indessen stehen auch hier, wo doch keine constructive Rücksicht war, die Säulen weit von einander, so dass bei der einen dieser Façaden auf vier Säulen 22 Triglyphen kommen. Jene weitsäulige etruskische Form ist daher beibehalten, und der ganze Schmuck hat wieder jenen Charakter des Leeren und Breiten.

Plastik und Malerei.

Die Städte Etruriens waren reich mit plastischen Werken geschmückt; bei der Eroberung von Volsinii wurden in dieser einen Stadt 2000 Statuen gefunden. Die etruskischen Künstler galten für ausgezeichnet im Erzguss, weniger scheinen sie in eigentlicher Bildhauerei, in Holz und Stein geleistet zu haben. Plinius, der seine Künstlergeschichte nach dem Material eintheilt, erwähnt sie da, wo er vom Marmor spricht, nicht, wohl aber rühmt er sie als wohlbewandert in der Thonplastik und besonders im Erzgusse. Ihre Bildsäulen, sagt er, seien durch alle Länder verbreitet. Zwar war ihnen auch die Stein-sculptur nicht fremd, und wir besitzen ausser mehreren freien Figuren, viele Grabsteine und eine sehr grosse Zahl von Aschenkisten in Tufstein und in Alabaster, letztere freilich meistens nicht aus sehr alter Zeit. Allein im Ganzen zogen sie für freistehende Statuen das Erz und selbst den Thon vor. Die Statue des Jupiter im capitolinischen Tempel und ebenso die Bildsäulen, mit welchen sie die Giebelfelder der Tempel zu schmücken pflegten, waren in diesem Stoffe gearbeitet. Ueber den Grund dieses den fügsameren Stoffen gegebenen Vorzugs haben wir keine Nachrichten. Zum Theil war es der Mangel eines edleren Steins, denn der Marmor von Carrara, wenigstens der durch seine weisse Farbe ausgezeichnete, wurde erst im Anfang der römischen Kaiserzeit entdeckt. Vielleicht aber ist er auch darin zu suchen, dass die Plastik sich nicht aus der Architektur, sondern aus den für den Luxus des Hauses beschäftigten Handwerken entwickelte. Daher blieb man an Gebäuden bei dem Gebrauche des Thons stehen, während die Goldarbeiter auch zum Erzgusse übergingen. In der That waren die Etrusker dem Luxus des Metallschmuckes überaus ergeben; an der Tracht, an Rossen und Wagen, bei öffentlichen Aufzügen liebten sie diesen Glanz,

und tyrrhenische Schalen und Leuchter waren auch bei den Griechen berühmt.

Diese Beschaffenheit des Materials erklärt es, dass so wenig grössere Werke auf uns gekommen sind, da die Vergänglichkeit des Thons und der Metallwerth des Erzes der Erhaltung gleich ungünstig waren. Kleinere Werke dagegen, auf der Grenze von Kunst und Handwerk stehend, Statuetten und Geräthe aller Art von Bronze, Schmuckgegenstände von edlem Metall und geschnittene Steine, darunter vieles namentlich der älteren Zeit Angehörige von höchster Sauberkeit und Feinheit der Ausführung, haben die Gräber uns in grosser Anzahl aufbewahrt. Der Inhalt der ältesten zeigt manche sehr auffallende Aehnlichkeit mit ägyptischen Werken; in jenem oben erwähnten, hoch alterthümlichen Grabe zu Caere wurden unter Anderem zwei vergoldete Silberschaalen gefunden, die mit einem Relief von Jagdscenen in durchaus ägyptischem Style verziert sind. Ausserdem erwähnen wir noch die Canopen, Aschenkrüge mit Kopf oder Büste des Verstorbenen als Deckel, zuweilen auch noch mit Armen versehen, eine Form, die auch aus Aegypten vielfach bekannt ist. Daneben finden sich in Reliefs von Metall und Terracotta, sowie in Malerei vielfache Reste jener alterthümlichen Verzierungsweise mit Thierfiguren und eingestreuten Ornamenten, die wir auch im ältesten Griechenland fanden und dem Orient als Ausgangspunkt zuschreiben mussten. Eine Fülle in dieser Art bemalter Thonvasen, auch manche alterthümliche Idole geben Zeugnis von dem Einfluss orientalischer Kunst. Indessen scheint der Einfluss Aegyptens und des Orients sich nur auf die älteste Zeit zu beschränken, jedenfalls tritt er sehr zurück im Vergleich zu der Bedeutung, welche die griechische Kunst für Etrurien gewann. Wie sehr diese von den Etruskern gekannt und geschätzt war, haben namentlich die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte gezeigt, wo in etruskischen Gräbern bemalte Vasen griechischen Styls aus verschiedenen Perioden in grösster Anzahl gefunden wurden. So begreift es sich, wenn wir in den Entwicklungsstufen der etruskischen Kunst überall ein Anschliessen an die griechische finden, jedoch immer mit Beimischung eines von ihr sehr verschiedenen, einheimischen Elements.

Dem altgriechischen Styl schliessen sich die zahlreichen, besonders häufig in Chiusi gefundenen Grabcippen aus Kalkstein an, deren Darstellungen meist dem nationalen Leben angehören, wie überhaupt die griechischen Mythen weit mehr in der späteren etruskischen Kunst vertreten sind. Es sind Begräbnissgebräuche, religiöse Ceremonien, Processionen u. dgl. Das Relief ist immer ausserordentlich flach, die Figuren haben mit Ausnahme der Brust Profilstellung, die Umrisse sind

scharf und schneidend. Dies Alles in Uebereinstimmung mit dem Altgriechischen; aber das eigenthümlich Etruskische zeigt sich in den excentrischen Bewegungen und in der übertrieben eckigen und harten Zeichnung. Man hat mit Recht bemerkt, das Strenge werde von den Etruskern verstrengert, das Weiche verweichlicht.

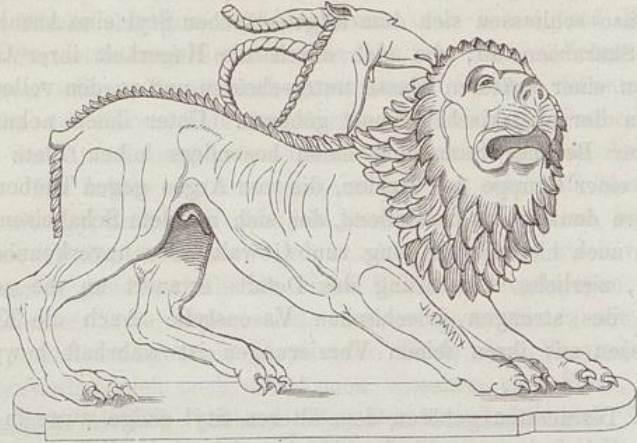
Ebenso schliessen sich dem altgriechischen Styl eine Anzahl etruskischer Skarabäen an, die sich durch die Hagerkeit ihrer Gestalten leicht von einer späteren Classe unterscheiden und zu den vollendetsten Producten der etruskischen Kunst gehören. Unter ihnen nehmen zwei Steine der Berliner Sammlung einen besonders hohen Platz ein, der eine mit einer Gruppe der Helden, die von Argos gegen Theben zogen, der andere den Tydeus darstellend, der sich mit dem Schabeisen reinigt. Zwar ist auch hier die Neigung zum Gewaltigen unverkennbar, aber die feine, zierliche Ausführung des Details erinnert an die schönsten Beispiele des strengen griechischen Vasenstyls. Auch die Käferseite des ersteren mit ihren feinen Verzierungen ist wahrhaft bewundernswerth.

Von Terracotten gehören dem älteren Styl einige zwar in Velletri gefundene, aber von etruskischer Manier nicht freie Reliefs an, welche sich jetzt im Museum zu Neapel befinden. Sie gleichen in der einfachen Zeichnung der Umrisse, im kräftigen Gliederbau, in dem Profiligen der Köpfe, in der leichten, etwas gradlinigen Körperhaltung manchen altgriechischen Werken. Auf dem einen derselben sieht man Centauren in der Form dargestellt, dass sie vorn eine vollständige männliche Gestalt zeigen, der nur hinten der Rossleib anwächst; wir wissen aus erhaltenen Werken und aus der Beschreibung des Pausanias vom Kasten des Kypselos, dass sie auch in Griechenland in früherer Zeit oft so abgebildet wurden. Auf einem anderen sieht man bewaffnete Reiter im schnellen Fluge der Rosse; Menschen und Pferde sind nur angedeutet, aber an beiden lebt schon alles. Unter den statuärischen Werken zeichnet sich ein kürzlich in Caere gefundener, jetzt in Paris befindlicher Sarkophagdeckel aus, auf welchem nach etruskischer Sitte die Figuren der Verstorbenen, Mann und Frau neben einander gelagert, dargestellt sind. Neben unverkennbarer Einwirkung des altgriechischen Styls macht sich auch hier etwas eigenthümlich Etruskisches geltend.

In Bronze sind hochalterthümliche Reliefs, namentlich aus Perugia, vorhanden. Bedeutender aber sind zwei freie Figuren, die Chimära in Florenz und die Wölfin auf dem Kapitol, die ebenfalls der älteren etruskischen Kunst anzugehören scheinen. Die Chimära (Fig. 98), ein mehrköpfiges Ungeheuer, nämlich die vollständige Gestalt eines Löwen,

aus dessen Leib aber noch der Hals einer Ziege hervorwächst und dessen jetzt fehlender Schweif in eine Schlange endigte, hat den Ausdruck eines wilden und grimmigen Wesens; die Mähne ist in Reihen

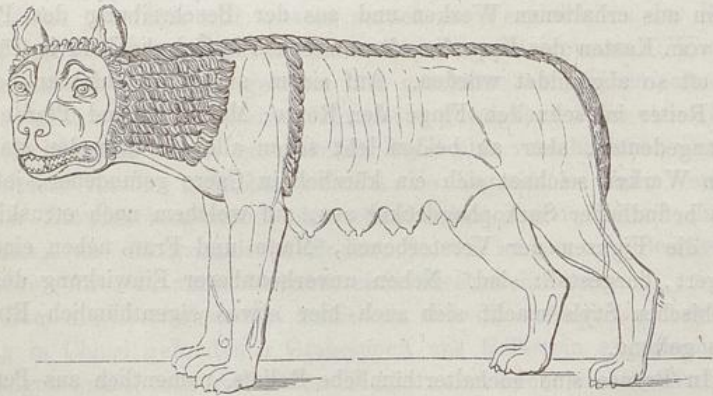
Fig. 98.



Die Chimära in Florenz.

starrer Haare gelegt, die Knochen und Muskeln sind nicht ohne Kenntniss der Natur sehr kräftig angegeben, die Umrisse haben überhaupt etwas Hartes. Auch die Wölfin auf dem Kapitol (Fig. 99) ist höchst

Fig. 99.



Die Wölfin auf dem Kapitol.

eckig und von steifer Zeichnung der Haare, aber von energischem Ausdruck. Wahrscheinlich besitzen wir in ihr noch jene berühmte Wölfin,

die in Rom am ruminalischen Feigenbaum mit den Figuren der an ihren Eutern saugenden Zwillinge im Jahr 458 der Stadt aufgestellt wurde.

Einer weiter vorgeschrittenen Entwicklung der Kunst gehört der Redner der florentinischen Sammlung an (Fig. 100). Er ist offenbar

Porträt, die Züge des bartlosen¹⁾ Antlitzes sind individuell mit dem Ausdrucke der Sorgen und Bedenklichkeiten des Lebens, die Falten und Runzeln mit Sorgfalt wiedergegeben, er streckt den rechten Arm aufwärts, wie im Reden zu einer versammelten Menge begriffen. Die Haltung ist nachlässig, indem die Brust etwas zurückliegt, der Unterleib vortritt, die Kniee eine schlaaffe Biegung machen. Schon hierin zeigt sich ein Mangel des Schönheitssinnes und jenes höheren Stils, der sich bei den Griechen mit aller Naivetät des Porträts verband. Das kurzgeschnittene Haupthaar ist weder in grosse Massen gelegt, noch weich und mit der Andeutung des Leichten bearbeitet. Der Mantel endlich senkt sich in schweren Falten, unter denen das Auge nirgends den Ruhepunkt einer grösseren, faltenfreien Masse hat, welche die Körperform unter dem Gewande andeutete und einen edelen Wechsel von Licht und Schatten hervorbrächte. Das Ganze giebt den

Eindruck eines verständigen Mannes mit einiger Lebendigkeit, es hat aber nichts von dem Erfreulichen höherer Kunst. Verwandten Geistes ist der s. g. Mars von Todi im Vatican, ohne Zweifel auch die Porträtstatue eines jungen Kriegers; es ist eine untersetzte Gestalt von trockener

Fig. 100.



Redner in Florenz.

¹⁾ Schon auf sehr alterthümlichen etruskischen Monumenten kommen häufig bartlose Männer vor, so dass die Sitte den Bart abzunehmen bei den Etruskern älter gewesen zu sein scheint, wie bei den Römern. Winkelmanns Schluss, dass diese Statue eben deshalb einer späteren Zeit zuzuschreiben sei, ist daher nicht richtig. Siehe Winkelmanns Werke, mit der Anmerkung von Fernow, Th. 3. S. 189 u. Nr. 660. Vgl. Dennis I. 232 Anm.

Naturwahrheit, aber ohne jede Spur von der Idealität, welche die Griechen auch dem Porträtbilde zu geben wussten. Der Knabe mit der Gans im Museum zu Leyden ist nicht ohne Anmuth, aber weichlich. Wir sehen in allen diesen Werken eine verständige Richtung auf die gemeine Natur ohne den höheren, idealen Formensinn und den poetischen Schwung der Phantasie, welcher die Griechen niemals verliess.

Sehr interessant sind sowohl durch die Gegenstände als durch die Art ihrer Darstellung die Sarkophage und Aschenkisten, erstere zur Aufnahme ganzer unverbrannter Leichen, letztere nur zur Bewahrung der Asche bestimmt, da sie zu klein sind, um den Körper eines Menschen aufzunehmen. Wie bei Griechen und Römern, so war nämlich auch in Etrurien die Verbrennung der Leichen neben dem Begräbniss üblich. Wir besitzen etruskische Sarkophage aus verschiedenen Perioden der Kunst, doch ist ihre Zahl im Ganzen gering, während sich die Aschenkisten in grosser Zahl in verschiedenen Museen in und ausser Italien, besonders aber in der Sammlung zu Volterra finden, hier meistens in Alabaster, sonst gewöhnlich in Travertin und Terracotta gearbeitet. Auch unter ihnen finden sich manche von alterthümlichem Styl, jenen oben erwähnten Grabcippen von Chiusi vollkommen entsprechend, die grosse Mehrzahl aber zeigt späteren Styl und ist wohl, wie die so sehr verwandten römischen Sarkophage, erst in der römischen Kaiserzeit entstanden. Auf dem Deckel dieser viereckigen Kisten sieht man gewöhnlich die liegende Porträtfigur des Verstorbenen, an den Seiten ziemlich hoch gearbeitete Reliefs. Ihren Gegenständen nach¹⁾ zerfallen sie in zwei Classen, von denen die eine bestimmte mythische oder mythisch-historische Darstellungen, die andere mehr oder weniger allegorische Beziehungen auf den Verstorbenen enthält. Zu diesen gehören Triumphzüge, der Abschied, Reisen zu Ross oder auf Seeungeheuern als Allegorie der Todeswanderung, endlich Kämpfe ohne individuelle Bezeichnung einzelner Mythen. Jene sind meistens aus den tragischen Sagen der Griechen, namentlich aus den Mythen des thebanischen oder trojanischen Krieges, besonders der Irrfahrten des Ulysses, der Leiden des agamemnonischen Hauses, oder aus der Geschichte des Theseus und des Perseus genommen. Sie sind aber keinesweges Nachahmungen griechischer Werke, wenn sie auch in den Formen der Darstellung sichtlich unter griechischem Einfluss stehen; schon die häufige Einmischung etruskischer Todesdämonen giebt ihnen ein fremdartiges Gepräge. Diese Sagen scheinen daher ganz zu einheimischen geworden zu sein,

¹⁾ Vgl. Uhden, über die Todtenkisten der alten Hetruurier in den Abhandlungen der Berliner Akademie 1816 bis 1819.

und wahrscheinlich haben sie eine ähnliche, nähere oder entferntere, Beziehung auf den Verstorbenen, wie die ihnen verwandten Darstellungen der römischen Sarkophage, die wir unten näher betrachten werden. Dagegen kommen Darstellungen aus dem Sagenkreise des Bacchus und Hercules, welche auf den römischen Sarkophagen so häufig sind, hier nicht vor. Die Arbeit dieser Aschenkisten, die in so grosser Zahl vorhanden sind, dass sie gewiss nicht bloss von den Vornehmen und Reichen herrühren, ist übrigens keine vorzügliche, sondern mehr handwerksmässig; namentlich finden wir die Porträtbilder auf den Deckeln oft ziemlich roh und unförmlich. Dagegen sind die Compositionen höchst lebendig und von einer sehr eigenthümlichen Gruppierung, völlig abweichend von der griechischen. Während in den griechischen Reliefs die Gestalten gewöhnlich im Profil und fortschreitend dargestellt sind, herrscht hier eine mehr malerische Anordnung, eine Gruppierung nach der Mitte zu und ein höchst bewegtes Leben. Während dort die Figuren auf einer Linie gestellt sind, finden wir sie hier oft in zwei Reihen hintereinander. Interessant ist es, einigermaßen verwandte Gegenstände in der Auffassung beider Völker zu vergleichen. Wenn die griechischen Künstler eine Schlacht darstellen (wie etwa die Amazonenschlacht in dem Friesen von Phigalia) so zeigen sie einzelne Paare von Kämpfenden, im Profile gestellt, alle nur durch die innere Symmetrie verbunden. Auf den etruskischen Urnen dagegen sehen wir eine verwickelte Schlacht in ihrem ganzen Umfange. Weit gespreitzte, mit aller Anstrengung ausholende Krieger bilden die Hauptgruppe, Gefallene liegen in Verwirrung am Boden, Rosse bäumen sich im Hintergrunde. Auf vielen solcher Kisten ist diese lebendige Gruppierung verwirrt und unklar, auf anderen dagegen giebt sie ein wohlgelungenes reiches Bild. So auf einer Graburne im Vatican¹⁾, welche auf ihrem Deckel zwei Gestalten, Mann und Frau enthält, auf deren Schicksale sich dann der allegorische Kampf darunter bezieht. Hier sehen wir den Verstorbenen als einen reichgeschmückten, alten Krieger; ein junger Mann, in gewandtem, kräftigen Angriffe die Waffen schwingend, bedrängt ihn, der Greis schon am Boden knieend deckt sich mit dem Schwerdte, aber sein böser Genius zeigt in heftiger Bewegung, dass er diesen Schutz vereiteln wird. Unfern sieht man dann seine Gemahlin, eine hohe Frau mit der Krone, in starker Aeusserung des Schreckens; Diener und Rosse füllen den Hintergrund. Alles ist hier belebt, alles in kräftiger That, deutlich und körperlich hervortretend.

Eine andere Gattung etruskischer Kunstwerke, in welchen auch

¹⁾ Cortile des Belvedere Nr. 91. bei Micali Tab. 43. 44. Beschr. Roms. II. 2. 155

die malerische Anordnung vorherrscht, sind die Spiegel (früher Pateren, auch mystische Spiegel genannt), flache Schalen von Bronze, deren convexe Seite als Spiegel diente, während die concave mit Darstellungen in gravirter Umrisszeichnung geschmückt ist, und die ebenso verzierten Cisten (früher ebenfalls für Gegenstände eines mystischen Cultus gehalten und daher *cistae mysticae* genannt), cylindrische, hauptsächlich in Palästrina gefundene Bronzegefäße, in welchen man Spiegel, Salbgefäße, Strigeln, Kämme, Schmuckbüchsen und dgl. findet, wonach es wahrscheinlich ist, dass sie als Badegeräth gedient haben.

Die ersteren sind in grosser Anzahl erhalten und gehören den verschiedensten Perioden der etruskischen Kunst an. Ihre Darstellungen sind nur theilweise national etruskisch, gewöhnlich der griechischen Mythologie entnommen, freilich mit manchen etruskischen Zuthaten, wie auf den Aschenkisten, doch wählte man zu letzteren mehr düstere, tragische, zu diesem Schmuckgeräthe mehr heitere, üppige Sagen, darunter auch aus dem bacchischen Kreise, der dort nicht vertreten ist. In der Anordnung der Figuren entsprechen die älteren den griechischen Vasengemälden, auf den späteren aber finden wir, wie auf den Aschenkisten die Gegenstände meist in einer dichtgeschlossenen, nach der Mitte geordneten Gruppe. Die Anwendung des malerischen Principis ist aber hier noch charakteristischer, als auf den Aschenurnen, weil eine Sondernung der Figuren (wie sie in den griechischen Vasenmalereien beständig vorkommt) bei solchen Linearzeichnungen noch natürlicher ist, als im Relief, wo auch die zurücktretenden Theile der Gestalten wirksam sind.

Der Styl ist meistens von etruskischen Eigenthümlichkeiten, Weichlichkeit oder Eckigkeit, nicht frei, doch finden sich mehrere, die in ihrer Zeichnung rein griechischen Werken gleichkommen und vom Etruskischen nur die Inschriften und einige Besonderheiten der Tracht beibehalten haben. Der Kampf zwischen Achill und Penthesilea auf einem Spiegel des Berliner Museums entspricht durchaus dem strengen Styl griechischer Vasenbilder, besonders aber verdienen zwei ebendasselbst befindliche Spiegel genannt zu werden, von denen der eine, die Heilung des Telephus darstellend, dem strengen Styl noch näher steht, während der andere, der berühmte Semelespiegel (Fig. 101), von der reinsten Anmuth griechischen Styls durchdrungen ist. Er stellt die Umarmung des jungen Bacchus und seiner Mutter Semele im Beisein des Apollo und eines Satyrn dar und ist jedenfalls seiner Erfindung, vielleicht auch seiner Zeichnung nach ein griechisches Werk. Das Erstere ergibt sich aus der Vergleichung eines der schönsten griechischen Reliefs, welches den Untergang der Niobiden darstellend, eine

Gruppe enthält, die mit der des Bacchus und seiner Mutter genau übereinstimmt. Für jene Scene aber war unzweifelhaft die Gruppe ursprünglich componirt, da sie dort noch natürlicher motivirt ist als hier.

Fig. 101.



Semelespiegel.

Aehnlich verhält es sich mit den Zeichnungen der Cisten, auch hier findet sich unter mehr oder weniger Etruskischem der reinste griechische Styl. Die Krone von allen ist die nach ihrem Finder genannte

Ficoroni'sche Cista, jetzt im Collegio Romano zu Rom befindlich, mit einer Darstellung aus der Geschichte des Argonautenzugs. Nach der Inschrift von einem Künstler Novius Plautius, wahrscheinlich aus Campanien gebürtig, nicht später als am Anfange des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom verfertigt, giebt sie uns in noch höherem Grade als die gleichzeitigen griechischen Vasenbilder eine Anschauung von der anmuthigen Schönheit, welche die griechische Malerei zur Zeit Alexanders erreicht hatte, und ist zugleich als ein Zeugniß der Verbreitung griechischer Kunst in Italien aus früherer Zeit von unschätzbarem Werthe.

Von etruskischer Malerei sind uns theils Vasen, theils Wandmalereien in den früher und besonders neuerlich eröffneten Gräbern bekannt geworden. Die Vasen stehen hinter den griechischen, denen sie nachgeahmt sind, weit zurück. Betrachtet man namentlich diejenigen, welche durch Inschriften oder durch eigenthümlich etruskische Gestalten, z. B. den Unterweltsgott Charun mit seinem Hammer, sich als sichere und zugleich einigermaßen selbstständige Werke dieses Volkes zu erkennen geben¹⁾, so sind sie durch die Neigung zum Grässlichen und Wilden, durch die plumpe, schwerfällige oder auch weichliche Zeichnung sehr verschieden von den griechischen Vasenbildern. Indessen gehören sie fast alle bereits einer späteren Zeit an, und dürfen daher einem Urtheile über die Kunst der Etrusker im Ganzen nicht zum Grunde gelegt werden. Dagegen gewähren die Wandgemälde, die jetzt in nicht geringer Anzahl und aus den verschiedensten Perioden entdeckt sind, vollständigere Anschauungen dieser Kunst in ihrer historischen Entwicklung. Sie sind durchgängig in Gestalt von Friesen in den Grabkammern angebracht, ganz im Reliefstyl mit Profilstellung der Gestalten ausgeführt, auch in der Farbe, die rein und hell auf einem Grunde von Stucco aufgetragen ist, mehr conventionell, so dass die Frauen sich durch einen wiederkehrenden helleren Ton von den Männern unterscheiden, und dass sogar Männer mit blauen Haaren und Pferde von blauer Farbe vorkommen. Die Gegenstände dieser Malereien sind verschieden; einige Male sind sie symbolischen Inhalts, indem sie Delphine, Seepferde oder phantastische halbthierische Gestalten geben, einige Male aus der griechischen Mythologie entlehnt, dies aber nur in der späteren Zeit. Bei weitem die Mehrzahl ist aus dem Leben entnommen, indem sie Feste darstellen, Mahlzeiten, bei denen Männer und Frauen zu Tische liegen, oft beide auf einem Lager, Tänze, oft üppige und lebendig

¹⁾ Die Antiquare aus und vor Winkelmanns Zeit halten oft altgriechische Arbeiten für etruskisch; ihre Bezeichnungen sind daher nicht maassgebend.

bewegte, zum Theil von fast nackten Männern und leicht bekleideten Tänzerinnen, Festspiele anderer Art, Reiter oder Wagen zum Wettrennen gerüstet, u. s. f. Wahrscheinlich sind damit die Feste zu Ehren des Verstorbenen gemeint. Einige Male kommen auch Scenen des Abschieds oder der Klage vor, einige Male Bilder des Lebens nach dem Tode, wo rothe und schwarze Dämonen weissgekleidete Seelen fortführen oder den Verstorbenen auf einem Wagen fortziehen. Diese Wandgemälde zeigen uns nun die etruskische Kunst auf ihren verschiedenen Entwicklungsstufen. Abgesehen von den Gemälden eines Grabes in Veji, die noch ganz primitiv sind und dem ältesten, korinthischen Vasenstyle der Griechen entsprechen, repräsentiren die Gräber von Caere, Chiusi, Tarquinii den alten etruskischen Styl, der sich durchaus abhängig vom altgriechischen zeigt. In Caere finden wir die einfachsten und alterthümlichsten Gemälde, während unter denen von Tarquinii (Fig. 102) mehrere die Nachwirkungen des von Polygnot ausgehenden,

Fig. 102.



Aus den Wandgemälden von Tarquinii.

auch in gleichzeitigen griechischen Vasenbildern bemerkbaren Styls erkennen lassen, jedoch immer mit Beimischung etruskischer Härten und Eckigkeiten. Die erwähnten Gemälde sind sämtlich noch stylisirt, die Wandgemälde von Vulci dagegen, in welchen auch zuerst griechische Mythen dargestellt sind (nämlich Achill, der dem Schatten des Patroklos die gefangenen Trojaner opfert, ein mythisches Vorbild für die hier ebenfalls dargestellten wirklichen Menschenopfer zu Ehren des Verstorbenen), beruhen schon auf der Grundlage der frei entwickelten griechischen Kunst. Hier macht sich aber in dem Mangel alles Idealen die etruskische Auffassung ganz besonders fühlbar. Man meint namentlich in den Köpfen wirkliche individuelle Menschen von nicht sehr edler Bildung zu erblicken und wird nur wenig dadurch entschädigt, dass

im Uebrigen die Fortschritte der griechischen Kunst sorgfältig benutzt sind. Ausser diesen liefert Vulci noch spätere Wandgemälde aus römischer Zeit, in denen von specifisch Etruskischem kaum noch die Rede sein kann ¹⁾.

Die Etrusker stehen nicht auf der höchsten Stufe der Kunst, sie weichen nicht bloss den Griechen, sondern zum Theil auch den Aegyptern. Sie sind auch nicht ein Volk von starkem Selbstgefühl, das für die Leistungen der anderen blind ist oder sie zurück stösst; wir sehen sie vielmehr empfänglich und bereit das Fremde aufzunehmen und zu verarbeiten. Aber ebendeshalb ist es bemerkenswerth, dass dennoch ihre Eigenthümlichkeit unbewusst sich geltend macht und sich treu bleibt. Wir finden darin einen neuen Beweis von dem tiefen inneren Zusammenhange der Kunstform und der Sinnesweise. Eine Geschichte, welche sich zur Aufgabe gestellt hat, diesen Zusammenhang im Auge zu behalten, findet daher wohl Veranlassung dies Volk mit anderen zu vergleichen.

Frühere Archäologen hielten häufig die etruskische Kunst (wie die altgriechische, mit der man sie damals oft verwechselte) der ägyptischen verwandt und nahestehend. In künstlerischer Beziehung ist das nun, wie wir gesehen haben, nur in sehr beschränktem Maasse wahr; dagegen sind manche Aehnlichkeiten des geistigen Charakters beider Völker nicht zu verkennen. Zunächst die überwiegende Religiosität beider, die Neigung, jede Handlung des Lebens mit einer religiösen Feier in Beziehung zu bringen. Dabei eine gewisse Absichtlichkeit des Religiösen, eine Rücksicht desselben auf das Moralische, dem es, äusserer Herrschaft ungeachtet, diene. Endlich, was wir als die Quelle beider Erscheinungen ansehen dürfen, eine herrschende Priesterschaft, auch bei den Etruskern an die Geburt geknüpft. Dennoch sind auch im Geistigen die Verschiedenheiten offenbar überwiegend. Will man die Priester der Etrusker, weil sie nur aus einem Stande hervorgingen, eine Kaste nennen, so ist sie es doch in ganz anderem Sinne, wie bei den Aegyptern. Die Patricier sind nicht bloss Priester, sondern auch weltliche Herrscher, und, was die Hauptsache ist, nicht alle Stände sind durch die Geburt fixirt, bei dem Volke ist Freiheit der

¹⁾ Die treuesten Abbildungen und besten Erläuterungen geben die Monumenti und Annali des archaeologischen Instituts, besonders in den letzten Jahrgängen. Monum. Vol. V, tav. 32—34. VI, 30—32. 79. Die im Jahr 1863 in Orvieto entdeckten Wandgemälde sind erst während des Druckes dieses Bandes bekannt geworden durch das Werk: Pitture murali a fresco scoperte in una necropoli presso Orvieto nel 1863 da Domenico Golini ed illustrate dal Conte Giancarlo Conestabile. 1865.

Wahl, bei den Vornehmen weniger Pflicht als Vorrecht. Es liegt daher hier eine ganz andere Richtung des Geistes zum Grunde, wie in einem durchgeführten Systeme der Kastenverfassung. Statt der einen zusammenhängenden Gliederung der Nation, finden wir hier eine Zweiheit, Patricier und Volk, statt der durchgängigen Abhängigkeit des Einzelnen von der natürlichen Geburt, eine Grundlage geistiger Freiheit, auf welcher nur bestimmte Rechte lasten. Dort erscheinen die Menschen in einem Zustande natürlicher Unfreiheit, die Kasten stehen wie die Geschlechter der Thiere neben einander, das ganze System des sittlichen Lebens trägt den Stempel der Nothwendigkeit, wie die Natur. Hier ist die Freiheit zwar beschränkt, aber durch bestimmte Vorrechte, also durch ein Werk menschlichen Ursprungs und, wenigstens der Form nach, der Freiheit selbst. Aehnlich ist auch der Unterschied der Religion und ihrer Anwendung auf das Leben. Dort ein allumfassendes System, die Personification der Natur in ihren grossen, wiederkehrenden Erscheinungen; das Leben von dem Wandel der Gestirne, von dem regelmässigen Wechsel der Jahreszeiten und der bestimmten Natur des Landes abhängig. Hier ein ursprünglicher Gegensatz; es giebt gute und böse Dämonen, von denen das Schicksal der Einzelnen abhängt; die Zukunft wird zur Richtschnur der Handlungen erforscht und zwar nach der Beobachtung höchst zufälliger Ereignisse. Hier also ist alles vereinzelt, persönlich, dort im Zusammenhange des Ganzen. So finden wir auch den Unterschied der Kunst; dort alles einfach, an Naturgestaltung erinnernd, grossartig, die menschliche Gestalt noch nicht zum freien Leben entwickelt, aber in ruhiger, gemässigter Haltung; hier im Gegentheil alles vereinzelt, nach Individualität strebend, im starken Kampfe begriffen, gewaltsam ringend.

Aehnlichkeit und Verschiedenheit in Beziehung auf die Griechen haben wir schon oben berührt. Beiden war das Element der Persönlichkeit gemein und daher eine republikanische Neigung. Aber bei den Griechen gestaltete sie sich als die höchste Freiheit, die, eben weil sie keinen Gegensatz in sich aufstellt, unmittelbar zur demokratischen Einheit, zu dem zwanglosen Bande der Vaterlandsliebe wird; bei den Etruskern herrscht ein Geist der Trennung, die Stände, die Familien treten selbstständiger hervor, und nur durch die Gemeinsamkeit des Vortheils und der Rechte, wird dies Vereinzelte wieder verbunden. So war denn auch die Religion der Griechen ein Werk der Freiheit, der Ausdruck uneigennütziger Verehrung, die der Etrusker Zwang und bewusste Absicht. Wenn diese hiedurch ungünstiger erscheinen, so knüpft sich daran auch wieder ein Vorzug. Diesem Geiste der Sonderung stellte sich auch der Gegensatz des Guten und Bösen scharf

und entschieden vor Augen; er wurde daher auf eine strengere Moral, auf das Gefühl der Reinheit und der Schuld hingeführt, und ihm damit ein Blick in die Innerlichkeit des Menschen geöffnet. Aus diesen Verschiedenheiten erklärt sich denn auch das Abweichende der Kunstrichtungen. Jene reine, freiwillige Harmonie der griechischen Kunst, jene selige Vollendung der menschlichen Gestalt, jene schöne Aeusserlichkeit konnte hier nicht erreicht werden, eine Härte des Kampfes, gewaltsames Ringen mischte sich überall ein, an den einzelnen Gestalten herrschten die Züge der gemeinen Natur, des beschwerlichen Lebens vor. Aber durch jenes Gefühl der Innerlichkeit machte sich auch ein Bedürfniss der Verbindung, der Gruppierung geltend, welches in der Kunst sich als der erste Anfang eines malerischen Princips zeigt. Man kann dies zunächst als eine Folge des Mangels ansehen; die Gestalt, die in ihrer gesonderten Erscheinung nicht so befriedigend schön war, musste sich mit anderen zu einem Bilde, zu dem Bilde unter dem Augenpunkte des Einzelnen, zusammenordnen. Aber es liegt dennoch eine tiefere Bedeutung darin. So wie die Rücksicht auf das innerliche Leben, die Sorge um Gut und Böse, um das Heil der Seele eintritt, sucht man natürlich das Auge, es stellt sich die Neigung ein, die Gestalten in der Vorderansicht zu sehen. Der Heros oder Mensch, auf welchen diese Sorge gerichtet ist, wird dadurch der Mittelpunkt der Betrachtung; er gehört nicht mehr in die gleichmässige Reihe mehrerer Gestalten, sondern die anderen müssen sich um ihn gruppieren. Wir sehen darin auf eine merkwürdige Weise, mit welcher Sicherheit auch bei weniger entschiedener Anlage zur Kunst die geistige Richtung sich eine neue Form erschafft. In der Architektur tritt diese Eigenthümlichkeit in viel ungünstigerer Gestalt hervor; hier zeigt sie sich nur als die Auflösung der schönen organischen Einheit des griechischen Baues, als das Getrennte, Spröde, Unzusammenhängende. Aber eben dadurch entspricht beides vereint dem Standpunkte des etruskischen Volks, das jene äusserliche Weltansicht der alten Zeit noch nicht verlassen hatte, aber damit schon, wenn auch zum Nachtheil der völligen Einheit, eine tiefere Rücksicht auf das Innerliche verband.

Auch mit den Persern findet sich endlich eine nicht unwesentliche Aehnlichkeit; vielleicht schon in der Art des Priesterregiments, gewiss in der religiösen Richtung. Wie bei jenen sich das Reich des Ormuzd, des Lichtes, von dem der Finsterniss, des Ahriman, scharf sonderte, wie das Leben ein beständiger Kampf beider war, so finden wir auch hier den Gegensatz und den Kampf der weissen und schwarzen Dämonen, der zuletzt über das Leben entscheidet. Bei allen übrigen Völkern der alten Welt war das Gefühl der Natureinheit vor-

herrschend, nur bei diesen beiden das des Dualismus und der Trennung; ein Zeichen, dass bei beiden der Verstand mit seiner Abstraction und mit seiner Richtung auf das Irdische und Praktische, mächtiger war als das Gefühl. Daher denn auch ein gemeinsamer Mangel in Beziehung auf bildende Kunst, der Mangel entschiedenen Selbstgefühls, der sie für fremde Formen empfänglich machte, und von den Griechen und Aegyptern annehmen liess. Daher ferner eine Neigung zur Annäherung der Kunst an das gemeine Leben, die wir auch bei den Persern fanden, und die ihre Quelle in der Rücksicht auf das Praktische hat. Die Verschiedenheit beider Völker aber war wieder, dass die Perser mit orientalischer Consequenz jenes System des Gegensatzes durchführten und zu einer freilich spröden Einheit erhoben, durch die es in Aeusserlichkeit und in Monarchismus überging, während es bei den Etruskern sich mannigfaltiger gestaltete, die aristokratisch-republikanische Form annahm, und sich aus dem Aeusseren mehr in das Innere zurückzog. Auch andere Eigenthümlichkeiten beider Völker werden durch diese Verwandtschaft leicht erklärbar.

Wenn wir endlich auch in die Zukunft unserer Geschichte einen Blick richten dürfen, so ist es interessant, bei den Etruskern einen germanisch-christlichen Zug wahrzunehmen. Schon bei den Persern fanden wir den ersten Anklang eines solchen. Hier ist er durch die Verbindung einer verständigen Trennung mit der Innerlichkeit persönlichen Gefühls noch bedeutend stärker. Er spricht sich im Sittlichen in dem Vorwalten der Familie aus, und ist in künstlerischer Hinsicht in der malerischen Anordnung, in der Milderung, welche durch diese das Gewaltsame des Kampfes erhält, sehr sichtbar ¹⁾. Es ist schon der nordisch-abendländische Geist, der uns hier zum ersten Male begrüsst, vielleicht mehr noch in seinen Schwächen als in seinen Tugenden, aber immerhin mit einer Anlage, deren Verwandtschaft wir nicht verleugnen können.

¹⁾ Niebuhr, Römische Geschichte, findet (4. Aufl. I. 142.) in etruskischen Werken vollkommene Aehnlichkeit mit toscanischen Werken des auflebenden Mittelalters, ja sogar (1. Ausg. I. 87.) in Porträtfiguren altdeutsche Physiognomien.