KULTURAS20

Juli 2020

Einleitung

Unsere Leserinnen und Leser werden sich eventuell wundern, daß wir hier in einem Kulturas-Heft eine besonders lange und (hoffentlich!) gut recherchierte Geschichte integriert haben. In der Tat haben wir mehr als zwei Wochen gebraucht, um den Etrusker-Bericht zu recherchieren und zu bebildern. So bieten wir jetzt unseren Lesern die Fülle an Informationen und Bilder, die sie eher von den **E-Books** unserer Kulturas-Serie kennen. Die Ursache für diese Konzentration ist schnell erklärt, sie heißt: Covid-19. Dieser tückische Virus hat es verunmöglicht, in Urlaub zu gehen, zu forschen und zu photographieren. Natürlich waren wir froh, daß wir auf diese Art eine Menge über die Etrusker gelernt haben. Diese Kultur wird leider allzu oft von denen der Römer und Griechen verdrängt worden, und wir sehen eine Etrusker-Ausstellung nur etwa alle 5 bis 10 Jahre.

Wir haben unsere Zeit auch dafür ausgenutzt, um die E-Books zum Thema „Archäologie und Geschichte" zu aktualisieren. Dementsprechend finden Sie online jetzt die aktuellen Angebote, die wir nebenan aufgelistet haben.

Gute Unterhaltung und viel Spaß beim Lesen!
Paulo Heitlinger

KULTURAS20 Das Magazin für Natur, Kultur und Geschichte Juli 2020

Themen

Einleitung ... 2
Gebrauchsanweisung für Kulturas ... 4

Van Eyck ... 5
Wer war Jan van Eyck? ... 18

Die Etrusker ... 20
Die Etrusker, Italiens erste Hoch-Kultur ... 21
Zeitlinie ... 28
Entwicklung der Kultur ... 29
Die Villanova-Kultur ... 31
Die Regionen ... 33
Der Zwölfstädtebund ... 34
Die Stadt Caere ... 37
Tarquinia ... 39
Wagen ... 40
Krieg ... 44
Keramik ... 46
Die Bucchero-Keramik ... 47
Plastiken ... 59
Der Mars von Todi ... 78
Die Chimäre von Arezzo ... 83
Apollon von Veio ... 84
Der Arringatore ... 87

Sarkophage ... 91
Der Sarkophag der Seianti Hanunia Tlesnasa ... 103
Der „Sarkophag der Eheleute" ... 109
Der Magistrantensarkophag ... 113
Sprache und Schrift ... 124
Die etruskische Sprache ... 125
Etruskische Inschriften ... 131
Die etruskische Schrift ... 132
Die Goldbleche von Pyrgi ... 135
Die Tabula Capuana ... 138
Religion ... 141
Die Bleiplatte von Magliano ... 142
Die Bronzeleber von Piacenza ... 145
Der Wahrsager Laris Pulenas ... 149
Schmuck ... 156
Glossar ... 160
Museen für etruskische Kunst ... 164
Stichwortverzeichnis ... 165

Rhagu Rai ... 168
Der indische Photograph Raghu Rai ... 181

Werbung ... 182

Möchten Sie benachrichtigt werden, wenn die nächste Ausgabe erscheint? Dann schicken Sie bitte eine kurze e-mail an pheitlinger@gmail.com mit dem Betreff «Kulturas-Abo»

Gebrauchsanweisung für Kulturas

Nutzung

Das PDF im Querformat ist bequem zu lesen – im PC, Notebook oder Tablet. Die Interaktion ist immer vorhanden, wo sie funtional ist – z.B. im Inhaltsverzeichnis. Oder bei Querverweisen (siehe S. 3). Einfach auf den Link klicken.

Diese Publikation ist für den persönlichen Gebrauch der/des Lesers/in bestimmt. Die kommerzielle Nutzung ist untersagt. Der Verkauf an Dritte ist nicht gestattet. Die Verbreitung über andere sites als **www.portugal-kultur.de** ist nicht erlaubt, da diese Ausgabe durchaus noch **Korrekturen und Erweiterungen** erfahren kann.

Die dem Leser eingeräumten Nutzungsrechte berechtigen ihn nicht dazu, Texte oder Bilder an Dritte zu verkaufen. Wenn Sie Bilder erwerben wollen, treten Sie bitte mit dem Verleger (pheitlinger@gmail.com) in Verbindung.

Selbstverständlich kann das Heft vom Leser ausgedruckt und in privaten und öffentlichen Bibliotheken integriert werden.

Diese Veröffentlichung ist kein Heft der „akademischen" Art. Der stetige Qualitätsschwund sog. akademischer Zeitschriften (Ausnahmen bestätigen die Regel) ermuntert uns nicht dazu, mit solchen in einem Topf geworfen zu werden. Dennoch ermutigen wir Schüler und Studenten dazu, aus Kulturas zu zitieren.

Heimat

Kulturas ist immer auf folgenden Web-Seiten zu finden: www.portugal-kultur.de/kulturas.

In 2020 ist die Verteilung der PDFs kostenlos.

Verleger, Copyright

Die Hefte von **Kulturas**, etwa 70 bis 150 Seiten stark, ausschließlich im digitalen Format PDF verbreitet, werden herausgegeben und gesetzt von Paulo Heitlinger; sie sind auch intellektuelles Eigentum des Verlegers. Es gibt keine gedruckte Fassung.

Benutzen Sie den Acrobat Reader, um Kulturas zu lesen.
So profitieren Sie von allen Navigations- und Interaktions- Möglichkeiten, die in diesem PDF vorhanden sind.
Außerdem können Sie Ihr Exemplar mit Unterstreichungen markieren und mit Notizen versehen.
Der Acrobat Reader ist kostenlos und bei Adobe herunterzuladen.

Jan van Eyck. Bildnis der Ehefrau Margareta van Eyck, 1439. Öl auf Holz. 32,6 x 25,8 cm. Musea Brugge, Art in Flanders, Foto: Hugo Maertens.

Der Mann mit dem roten Turban.

Selbstportrait von Jan van Eyck.

Van Eyck

Jan van Eyck. Bildnis des Baudouin de Lannoy, um 1435.

Öl auf Holz, 26,6 × 19,6 cm. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

Mit dem Portrait des Baudouin de Lannoy begegnet uns Jan van Eyck in seiner Rolle als Hofmaler Philipps des Guten. Denn als solcher zählte es zu seinen Aufgaben, burgundische Würdenträger darzustellen, und dies ist das einzige erhaltene Bildnis, das uns einen Einblick in van Eycks Porträts von burgundischen Staatsmännern gibt.

Im Kontext der bevorstehenden Hochzeit von Philipp dem Guten mit Isabella von Portugal reiste van Eyck 1428 zusammen mit de Lannoy, einem Mitglied des Ordens vom Goldenen Vlies, nach Portugal. Der dermatologisch ungeschönte Realismus und das innovative Dreiviertelprofil sind charakteristisch für den Porträtisten van Eyck.

Foto: KIK-IRPA, Brüssel.

Jan van Eyck,
Portrait von Baudouin
de Lannoy, ca. 1435
(nach der Restaurierung)
Gemäldegalerie der
Staatlichen Museen zu
Berlin – Preussischer
Kulturbesitz, Berlin.
© KIK-IRPA, Brüssel.

Jan van Eyck. Bildnis eines Mannes mit blauem Chaperon, ca. 1428-1430.

Öl auf Holz. 22 × 17 cm. Muzeul National Brukenthal, Sibiu (Rumänien)

Alle Errungenschaften von van Eycks Porträtkunst sind in diesem besonders schönen Brustbild Bildnis eines Mannes mit blauem Chaperon vorhanden: das Dreiviertelprofil, die ungeschönten dermatologischen Details, etwa die Bartstoppeln, und der Kontrast zwischen dem dunklen Hintergrund und dem Leuchten des Gesichts. Dieser Hell-Dunkel-Kontrast verleiht dem Mann eine starke Präsenz und intensiviert die Plastizität und Lebensechtheit des Porträtierten. Letztere wird noch durch die Hände verstärkt, von denen die linke illusionistisch auf dem (verschollenen) Rahmen ruht und die rechte scheinbar aus der Bildebene herausragt. Das pelzbesetzte schwarze Hemd und die mit kostbarem Lapislazuli gemalte Kopfbedeckung zeugen von seinem Ansehen. Die auffällige Darstellung des Rings lässt vermuten, daß es sich um ein Verlobungsporträt handelt.

Jan van Eyck.
Bildnis der Ehefrau Margareta van Eyck, 1439.

Öl auf Holz. 32,6 x 25,8 cm. Musea Brugge – Groeningemuseum.
© Musea Brugge, Art in Flanders, Foto: Hugo Maertens.

Jan van Eyck. Portrait des Goldschmieds Jan de Leeuw, 1436.

Öl auf Holz. 33 x 27,5 cm. Kunsthistorisches Museum Wenen, Gemäldegalerie.

1436 portraitierte Jan van Eyck einen Künstler-Kollegen aus Brügge, den 35 Jahre alten Goldschmied Jan de Leeuw.

Der Ring, den de Leeuw in der Hand hält, ist vermutlich ein direkter Hinweis auf seinen Beruf. Wie andere Porträts sollte auch dieses vor allem das körperliche Erscheinungsbild der Person festhalten, es kann jedoch auch als Zeichen des Stolzes auf die eigene Berufsgruppe betrachtet werden. Mit dem Satz „gheconterfeit nu heeft mi Ian“ („porträtiert hat mich jetzt Jan“) wendet sich Jan de Leeuw direkt an den Betrachter und scheint mit ihm zu sprechen. Sein mild beschienenes Gesicht und vor allem sein intensiver Blick, der die Distanz zwischen Kunst und Realität überbrückt, verleihen dem Porträtierten eine geradezu physische Präsenz. Nur wenige Porträts aus dieser Zeit sind so faszinierend wie das des kühl dreinblickenden Jan de Leeuw.

Wie Jan van Eyck Lichteffekte malte...

Madonna am Brunnen,
Jan van Eyck, 1439
Öl auf Holz, 19 × 12 cm
Königliches Museum der Schönen
Künste, Antwerpen
Foto: Hugo Maertens

Jan van Eycks Vervollkommnung der Öltechnik tritt in Madonna am Brunnen besonders klar zutage. Die Hell-Dunkel-Kontraste in der Modellierung der Kleidung, das subtile Schimmern des Brunnens, die gekräuselte Wasseroberfläche und die Brillanz der Stickerei auf dem Ehrentuch demonstrieren van Eycks minutiösen Realismus. *Madonna am Brunnen* ist ein Meisterstück der Detailmalerei in kleinstem Maßstab. Zudem ist der Rahmen original; für van Eyck waren der Rahmen und seine Bemalung integraler Bestandteil eines Kunstwerks.

Signatur und Datierung auf dem Rahmen ermöglichen es, das Gemälde in dem außergewöhnlich kleinen überlieferten Œuvre zu situieren: Mit dem Bildnis der Margareta van Eyck zählt es zu den spätesten datierten Werken. Darüber hinaus vermerkte van Eyck auch seine Devise AlC IXH XAN (So gut ich es vermag), was für einen Künstler der damaligen Zeit von einem bemerkenswerten Maß an Selbstbewusstsein zeugt.

Jan van Eyck. Der Heilige Franziskus erhält die Stigmata, ca 1435-40. Öl auf Holz. 29,2 x 33,4 cm. Galleria Sabauda, Turin.

Léal souvenir (oder „Timotheos")

Jan van Eyck.

Bildnis eines Mannes (Léal souvenir oder Timotheos), 1432.
Öl auf Holz, 33,3 x 18,9 cm
© The National Gallery, London

In „Bildnis eines Mannes" (Léal souvenir oder Timotheos) blickt ein Mann mit blauen Augen und einem gefalteten, unleserlichen Schriftstück in der Hand stoisch vor sich hin. Ein Hauch von Geheimnis umgibt dieses Porträt, das van Eyck auf den 10. Oktober 1432 datierte, sowohl wegen der Inschriften in der Steinbrüstung als auch weil unbekannt ist, wen van Eyck hier darstellte.

Nach einer älteren Hypothese verweist das Werk auf die Antike und den Maler Apelles, mit dem van Eyck sich möglicherweise identifizierte. Die wie in Stein eingeschnittene griechische Inschrift TYM. EO (Timotheos) könnte sich auch auf Timotheos von Milet beziehen, den Hofmusiker Alexanders des Großen, des Vorbilds Herzog Philipps des Guten.

Wer war Jan van Eyck?

Über das Leben von Jan van Eyck ist nur sehr wenig bekannt. Um 1390 kommt er zur Welt, hat einen älteren Bruder, Hubert, der ebenfalls Maler wird, und zwei jüngere Geschwister, Lambert und Margareta.

Die Familie stammt aus dem Maasland, möglicherweise aus der Stadt Maaseik im damaligen Fürstbistum Lüttich. Über van Eycks Ausbildung ist ebenso wenig bekannt wie über seinen Charakter und sein Aussehen – auch wenn angenommen wird, daß es sich beim *Bildnis eines Mannes* (1433, National Gallery, London) um ein Selbstporträt handelt.

Nachdem er zunächst in Lille tätig ist, läßt sich Jan van Eyck 1432 in Brügge nieder, wo er, vermutlich 1432 oder 1433, Margarete heiratet; das Portrait, das er von ihr malt (1439, Groeningemuseum, Brügge), ist das erste bekannte Portrait einer Künstlerfrau. Näher kommt man dem Menschen Jan van Eyck und seinem Privatleben nicht. Seine Handschrift kennen wir von den Notizen im Maasländischen Dialekt auf der Zeichnung, die vermutlich Kardinal Niccola Albergati (Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Dresden) darstellt. 1434 wird sein erstes Kind in der Kirche Sint-Donaas in Brügge getauft.

Am 9. Juli 1441 starb Jan van Eyck. Im Frühjahr 1442 setzte Lambert die sterblichen Überreste seines Bruders in der heute abgerissenen Kirche Sint-Donaas in Brügge bei. Mehr als eine Skizze seiner Grabplatte ist nicht überliefert. Jans Tochter Livina trat 1449 (oder 1450) in das St.-Agnetenkloster in Maaseik ein. Zu der Zeit verkaufte Margareta van Eyck das Haus in Brügge. Die Werkstatt des Malers wurde aufgelöst.

Hofmaler und reisender Diplomat

Jan van Eyck bewegte sich sein Leben lang in den höchsten Kreisen. Er war sehr geschätzt und wurde gut bezahlt. Erst ab 1422, als er am Binnenhof in Den Haag als Hofmaler des Herzogs Johann von Bayern-Straubing (1374–1425) arbeitet, bekommen wir ihn besser ins Bild.

Nach dem Tod seines Gönners im Jahr 1425 ging Jan van Eyck in die südlichen Niederlande, wo er am 19. Mai zum Hofmaler des burgundischen Herzogs Philipp des Guten (1396–1467) ernannt wurde. Er trug den Titel valet de chambre (Kammerdiener) und mußte jederzeit verfügbar sein.

Van Eyck unternahm zahlreiche Dienstreisen in diplomatischer Mission, mit manchmal weit entfernten, teilweise geheimen Reisezielen. Architektonische Details in vermutlich frühen Werken deuten darauf hin, daß der Maler sogar Jerusalem besuchte.

Ende 1428 reiste van Eyck mit einer burgundischen Delegation nach Portugal, wo er für die bevorstehende Hochzeit von Philipp dem Guten und Isabel von Portugal zwei Portraits der Braut malte. Während dieser Mission pilgerte van Eyck möglicherweise nach Santiago de Compostela, außerdem traf er König Manuel II. von Kastilien und Mohammed, König von Granada.

„Als ich can"

Jan van Eyck war eine ausgeprägte Persönlichkeit. Er signierte seine Werke, was zu der Zeit sehr selten war. In der *Arnolfini-Hochzeit* (1434, National Gallery, London) schrieb er auf die gemalte Wand *Jan van Eyck fuit hic* (Jan van Eyck war hier), und auf den Rahmen einiger seiner Werke vermerkte er seine persönliche Devise *Als ich can* (So gut ich es vermag). Das zeugt von einem für die damalige Zeit bemerkenswert ausgeprägten Selbstbewusstsein des Künstlers.

Der Genter Altar

Laut dem Vierzeiler auf den Rahmen der Aussenseiten gab der Patrizier Joos Vijd den Genter Altar bei Hubert van Eyck, Jans älterem Bruder, in Auftrag. Nach Huberts Tod 1426 setzte Jan die Arbeit mit der Hilfe von Assistenten fort.

Am 6. Mai 1432 wurde das Polyptychon in der Kapelle des Ehepaars Vijd-Borluut in der Kirche Sint-Jans (heute St.-Bavo-Kathedrale) in Gent eingeweiht.

Der Genter Altar ist das größte und wichtigste Werk, das von den Brüdern van Eyck erhalten ist; sein Einfluß auf die abendländische Malerei ist kaum zu überschätzen. Die van Eycks haben eine „optische Revolution" in Gang gesetzt, und in diesem frühen Meisterwerk kristallisieren sich ihre sämtlichen spektakulären Errungenschaften.

Die optische Revolution, die der flämische Meister vor 600 Jahren bewirkte, weckt bis heute Faszination, Bewunderung und Hochachtung. Denn van Eyck war in mehr als einer Hinsicht revolutionär.

Öltechnik

Vor van Eyck war die Ölfarbe ein unhandliches Medium. Er selbst perfektionierte die Zusammensetzung der Farbe durch die Hinzufügung von Sikkativen, die die Trocknungszeit verkürzten und die Verarbeitung erleichterten. Das machte seine so beispiellosen Farbeffekte möglich.

Keiner seiner Vorgänger kann ihm in dieser Hinsicht das Wasser reichen. Bis dahin war es üblich, bestimmten Gegenständen mit Blattgold Glanz zu verleihen; van Eyck hingegen ahmt Gold perfekt nach und haucht dadurch jedem Material und jeder Textur in seinen Gemälden Leben ein.

Die von van Eyck wesentlich verbesserte Öltechnik inspiriert Maler in ganz Europa und hat bis heute nicht an Wirkung verloren.

Realistische Beobachtung der Welt

Darüber hinaus beruht van Eycks Kunst so sehr auf der Beobachtung der Realität, daß es scheint, als betrachte er sie mit anderen Augen als seine Vorgänger. Portraits, aber auch Naturphänomene wie Wolken, der Mond oder Wasser in einem Springbrunnen – nie zuvor wurden sie so lebensecht dargestellt wie bei van Eyck.

Dabei mochte er nicht bloß nachahmen, sondern Illusionen erzeugen. Die Portraits der Eheleute Joos Vijd und Elisabeth Borluut, der Auftraggeber des Genter Altars, oder die Skulpturen von Maria und dem Engel Gabriel im Verkündigungsdiptychon wirken so lebensecht, daß man meint, sie befänden sich tatsächlich in kleinen Nischen. Mit solchen Trompe-l'oeil-Effekten scheint Jan van Eyck mit der Realität selbst konkurrieren zu wollen.

Darstellung von Lichtphänomenen

Und schließlich zeugt van Eycks akribische Beobachtungsgabe auch von einem starken Interesse an Lichteffekten, die eine entscheidende Rolle bei seiner optischen Revolution spielten. Denn Menschen, Gebrauchsgegenstände oder Innenräume wirken erst durch das Licht, das auf sie scheint – oder aber die Abwesenheit von Licht in den Schattenpartien – wirklich dreidimensional.

Van Eycks Lichtregie ist an sich schon genial, doch das ist nicht alles. Es wird angenommen, daß sich der Maler in seinen Werken nicht auf die Wiedergabe seiner direkten Beobachtungen beschränkte, sondern auch über umfangreiches Wissen über die Wirkung des Lichts verfügte. Um Lichteffekte zu reproduzieren, griff er mit anderen Worten nicht nur auf praktische Erfahrung, sondern auch auf theoretische Kenntnisse zurück.

Kopf einer Frau, Fragment von einer Statue.
Periode: Archaisch.
Datum: ca. 525–500 v.u.Z.
Medium: Terrakotta.
Maße: 20.6 x 11.7 cm
Foto: Metropolitan Museum

Referezen:

Richter, Gisela M. A. 1953. Handbook of the Greek Collection. pp. 70, 212, pl. 52g, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Die Etrusker

Die Etrusker, Italiens erste Hoch-Kultur

Die Etrusker waren ein antikes Volk in Etrurien, das im nördlichen Mittelitalien im Raum der heutigen Regionen Toskana, Umbrien und Latium lebte und laut Dionysios von Halikarnassos sich selbst „Rasenna" nannte...

Die etruskische Kultur ist in diesem Gebiet zwischen 800 v.u.Z. und der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v.u.Z. nachweisbar. Nach der Eroberung durch die Römer (300 bis 90 v.u.Z.) gingen die Etrusker weitgehend in der Kultur des Römischen Reichs auf. Doch berichtet noch Prokop im 6. Jahrhundert u.Z. von Etruskern unter seinen Zeitgenossen. Mit der Erforschung der etruskischen Geschichte, Sprache und Kultur beschäftigt sich die Etruskologie, die seit zwei Jahrhunderte betrieben wird.

Die Villanova-Kultur

Seit etwa 1000 v.u.Z. blühte im Raum um Bologna die Villanova-Kultur, die uns vor allem durch ihre Nekropolen bekannt ist. Die Menschen, die ihr angehörten, verbrannten ihre Toten und bestatteten die Asche in hohen Urnen, die oftmals einen Helm als Deckel hatten.

Die Urnen waren mit geometrischen Motiven dekoriert, daneben gab es Hausurnen, die Wohnbauten kopierten. Typische Grabbeiga-

Das bikonische Aschengefäß stellt eines der charakteristischsten Elemente der Villanova-Kultur dar.

Bikonische Urne

Das bikonische Aschengefäß stellt eines der charakteristischsten Elemente der Villanova-Kultur dar. Sie heißt nach dem Ort bei Bologna, wo die Begräbnisstätten der frühen Eisenzeit 1853 erstmals entdeckt wurden. Diese Behältnisse dienten als Aschenurnen.
Sie hatten von Anfang an nur einen Henkel.
Ein eventueller zweiter Henkel wurde absichtlich während des Begräbnisrituals abgebrochen.
Mehrere Exemplare weisen an der Oberfläche eine komplexe eingravierte oder aufgedruckte geometrische Dekoration auf.
Als Verschluss wurden eine kleine Schüssel oder eine in Keramik gestaltete Nachbildung eines Helms verwendet.
Er verlieh der sonst völlig ohne jegliche anthropomorphe Dekoration gestalteten Urne eine persönliche Note.
Solche Dekorationsformen sollten erst später in bestimmten Kulturgegenden von Bedeutung werden.
Vulci, Necropoli dell'Osteria
9. Jh. v.u.Z.
Foto: Musea Vaticani

ben waren Fibeln und Waffen. Im Laufe der Zeit griff diese Kultur auch in den Raum der Toskana über.

Zu beobachten sind starke Veränderungen ab etwa 750 v.u.Z.: Es gab immer mehr Nekropolen, was auf Bevölkerungswachstum schließen lässt. In den Gräbern dieser Zeit finden sich vermehrt Importe, vor allem auch aus Griechenland; außerdem wurden die Gräber zunehmend reicher ausgestattet, was auf wachsenden Wohlstand hindeutet. Eine weitere bemerkenswerte Veränderung war die Einführung der Körperbestattung, die die Urnen verdrängte. Mit diesen Veränderungen entstand die Kultur der Etrusker, wobei ihre Herkunft in der Forschung heftig diskutiert wird.

Ureinwohner oder Zuwanderer?

Die wichtigste Frage der Etruskologie blieb bis heute: Wer waren die Etrusker, die sich zwischen dem 10. und dem 1. Jahrhundert v.u.Z. in Mittelitalien in Form von Stadtstaaten organisierten? Handelte es sich um italienische Ureinwohner? Oder waren es Zuwanderer aus Kleinasien? Beide Thesen werden seit der Antike und unter Fachhistorikern bis heute kontrovers diskutiert.

Die etruskische Kultur hat sich wohl erst auf dem Boden Etruriens entwickelt. Jedoch ist unklar, ob die Bevölkerungsmehrheit erst unmittel-

Bronzeschale von einem Weihrauchbrenner, spätes 4. Jahrhundert v.u.Z.

"Suthina" ist mit etruskischen Buchstaben eingeritzt. Periode: Spätklassisch. Medium: Bronze

Maße: Höhe: 11.3 cm. Referenzen: Richter, Gisela M.A. 1915. *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*. no. 1350, pp. 180–81, 381–82, New York: Gilliss Press.

Pfrommer, Michael. 1987. *Studien zu Alexandrinischer und Grossgriechischer Toreutik frühhellenistischer Zeit*, Archäologische Forschungen 16. pp. 170, n. 156, n. 1142, Berlin: Mann.

bar vor Entstehen dieser Kultur eingewandert ist. Ebenso wenig konnte sicher geklärt werden, woher die etruskische Sprache stammt. Schon im Altertum wurden zu diesen Fragen zwei Hypothesen vertreten.

Einwanderungstheorie

Der Einwanderungstheorie nach stammten die Etrusker aus dem kleinasiatischen Lydien (so Herodot) und waren nach 1.000 v.u.Z. in das Gebiet der heutigen Toskana eingewandert. Für dieses Szenario spricht eine offensichtliche Verwandtschaft zwischen dem Etruskischen und einer auf Lemnos gefundenen, dem Frühetruskischen sprachlich nahestehenden Inschrift in lemnischer Sprache sowie gewisse Parallelen zum Lydischen. Auch die künstlerische Entwicklung im frühen ersten Jahrtausend im orientalisierenden Stil zeigt erstaunliche Parallelen zum lydischen Raum. Eine Studie des Erbguts toskanischer Rinder zeigte, daß sie einst aus Kleinasien eingeführt wurden.

Neuere Genforschungen der Universität Turin liefern weitere Hinweise darauf, daß die Etrusker Siedler aus dem antiken Lydien gewesen sein könnten (Piazza et alii, 2007). Nach Barbujani sollen die vergleichenden Untersuchungen des Erbgutes ergeben haben, daß ein Drittel der mitochon-

Die Urnen waren mit geometrischen Motiven dekoriert. Es gab Hausurnen, die Wohnbauten kopierten. Typische Grabbeigaben waren Fibeln und Waffen. Im Laufe der Zeit griff diese Kultur auch in den Raum der Toskana über.

drialen Allele denen der anatolischen Bevölkerung entspreche und nicht der italischen.

Weiterhin zeige die Untersuchung ein homogenes Kontinuum der Gene innerhalb der etruskischen Bevölkerung sowohl in geografischer Verteilung als auch im zeitlichen Verlauf zwischen dem 7. und 2. Jahrhundert v.u.Z. Dieses sei zudem einheitlicher als das der heutigen italienischen oder europäischen Bevölkerung, was bedeute, daß es sich bei den Etruskern – zumindest, was die Oberschicht betrifft – nicht um ein Völkergemisch gehandelt habe.

Eine Aschenurne in Bronze, in Form eines Hauses. Mitte 8. Jahrhunderts.

Autochthoner Ursprung?

Die autochthone Theorie demgegenüber nimmt an, daß sich die etruskische Kultur in Mittelitalien aus der Villanova-Kultur entwickelt hat. Die etruskische Sprache ist eine vorindogermanische Sprache, die durch die recht späte Einwanderung der indogermanischen Stämme der Italiker in die italienische Halbinsel isoliert wurde. Die kulturelle und künstlerische Blüte der Etrusker erkläre sich durch die Einbindung der Toskana in den erblühenden Handel im Mittelmeerraum durch Phönizier und Griechen im frühen 8. Jahrhundert v.u.Z.

Die Nutzung der reichen Erzvorkommen – Kupfer und Eisen – hat die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung beschleunigt. Diese Theorie wird durch den nahtlosen Übergang der Villanova-Kultur in die etruskische Kultur vor allem im Norden, zum Beispiel in Felsina (heute Bologna), unterstützt. Schon um die Zeitenwende vertrat Dionysios von Halikarnassos diese Theorie.

Die Idee der Autochtonie geht von einer eigenen, schon immer in Mittelitalien ansässigen Ethnie aus und wurde nicht zufällig zu Mussolinis Zeiten modern, als Massimo Pallotino, der Begründer der modernen Etruskologie, auf den Plan trat.

Gentests an Skelettresten in etruskischen Nekropolen konnten bislang aber weder Pallotinos Modell der Volkwerdung, noch die Einwanderungsthese bestätigen. Pragmatische Stimmen warnen davor, Gentests zur Schicksalsfrage über ein (wie auch immer geartetes) orientalisches, au-

ßereuropäisches Element im Genpool der antiken Völker Mittelitaliens zu überhöhen.

Viel plausibler sei doch die Kombination beider Theorien. Demnach integrierte sich eine zugewanderte Elite in die vorhandenen lokalen Kulturen Mittelitaliens und machte sie größer als andere Stämme.

Die heutige Etruskologie fragt nicht mehr nach der Herkunft der Etrusker, sondern nach deren Entstehung als Volk. Dabei geht man von einer altmediterranen Volksschicht aus, die bis um 1000 v.u.Z. eine seßhafte Bauernkultur entwickelte und in die fremde Volkselemente sowohl aus dem Osten (phönizische Seefahrer) als auch aus dem Norden (indogermanische Italiker) eindrangen. Auf diese Weise entstand die Villanova-Kultur. Diese Bevölkerung wurde durch eine sehr dünne Schicht von Einwanderern aus Kleinasien (Tyrrhener) überlagert. Aus der Vermischung mit der lokalen Bevölkerung entwickelte sich das etruskische Volk.

In Ausstellungen über Etrusker sieht man viel Bronze – Spiegel, Bronzefiguren, Wagenteile, Schilder und Geschirr. Bronze war aufgrund der Metallvorkommen im toskanischen Erzgebirge und auf der Insel Elba weidlich verfügbar. Überraschend ist aber die hoch entwickelte Goldschmiedekunst, denn Gold kommt in Italien nicht vor. Das setzt die Beschaffung des Goldes aus Mitteleuropa, Spanien oder aus dem östlichen Mittelmeerraum voraus und zeigt uns, daß die Etrusker gute Seefahrer und Schiffsbauer waren. Schon Livius sagte: „Sie sind stark zu Lande, aber am meisten vermögen sie zur See“, und die alten Griechen setzten die Etrusker mit Piraten gleich. Und doch staunt man über die Bildquellen, die auf Vasen und auf Wandfresken von Grabkammern Frachtschiffe zeigen. Die originale *Tomba della Nave*, die Grabkammer eines etruskischen Reeders aus Tarquinia, die in Karlsruhe zu sehen war, ist eine Sensation.

Teller aus Keramik

Etruskische Keramik, Trink- und Schankgeschirr, Grabbeigabe. Periode/Stil: Antike (etruskisch-schwarzfigurig), spätarchaisch etruskisch. Ursprung: Zugeschrieben der Micali-Gruppe von Malern, um 530-520 v.u.Z. Bemalung: Löwe, Hase, Pflanze, Tier, Palmette. Maße: Höhe: 3,5 cm; Durchmesser: 19,1 cm

Der abgesetzte Tellerrand ist mit abwechselnd runden und zylindrischen Motiven ornamentiert. Im Inneren ist ein sitzender Löwe in Profilansicht nach links vor einem Pflanzenbüschel mit Palmettenformen dargestellt. Er hat das Maul weit geöffnet, die Zunge hängt heraus. Als Binnenkonturen sind das Auge, die Trennung zwischen Mähne und Gesicht, das Ohr sowie die Oberschenkel eingeritzt. Im Segment springt ein kleiner Hase nach links; rechts eine langstielige Palmette.

Foto: MKG.

Zeitlinie

- Bronzenes Pferd, Grabbeilage, 600 v. Chr.
- Wandmalerei, Tomba dei Leopardi, Tarquinia
- Etruskische Reiter, 540–520 vor Christus, Castel San Marino.
- um 800 v.u.Z.: Anfänge der etruskischen Kultur und Städtebildung in Etrurien.
- um 750 v.u.Z.: Aufstieg zur Seemacht.
- um 700 v.u.Z.: Tumulus-Gräber und Grabmalerei; reiche Grabbeigaben.
- um 600 v.u.Z.: Bronzekunst im orientalisierenden Stil, Produktion von Bucchero-Keramik
- 550 v.u.Z.: Etrurisch-karthagische Koalition gegen Griechenland.
- 540 v.u.Z.: Seesieg bei Alalia.
- 524 v.u.Z.: Niederlage bei Kyme gegen die Griechen.
- um 500 v.u.Z.: Blüte des etruskischen Capua
- um 500 v.u.Z.: Sturz der etruskischen Königsherrschaft des Lucius Tarquinius Superbus in Rom, der Sage nach im Jahre 510 v. Chr.
- 482 v.u.Z.: Beginn der Auseinandersetzung zwischen Veio und Rom.
- 474 v.u.Z.: Niederlage der Etrusker gegen Syrakus in der Schlacht von Cumae (auch Kyme)
- 430 v.u.Z.: Niederlage gegen die Samniten in Kampanien.
- 406 v.u.Z.: Belagerung von Veio durch Rom.
- 396 v.u.Z.: Zerstörung von Veio durch Rom.
- ab 396 v.u.Z.: Einfall der Kelten in die Poebene
- 384 v.u.Z.: Plünderung von Pyrgi (Santa Severa) durch Dionysios I. von Syrakus
- 358 v.u.Z.: Bündnis von Tarquinia und Cerveteri gegen Rom.
- 310 v.u.Z.: Niederlage gegen die Römer am Vadimone-See.
- 300 v.u.Z.: Pyrgi wird römische Kolonie.
- 280 v.u.Z.: Niederlage von Vulci gegen Rom.
- 264 v.u.Z.: Niederlage von Volsinii gegen Rom
- 260 v.u.Z.: Unterwerfung durch die Gallier in der Poebene.
- 205 v.u.Z.: Unterstützung Scipios im Feldzug gegen Hannibal.
- 183 v.u.Z.: Gründung der römischen Kolonie in Saturnia.
- 90 v.u.Z.: Gewährung des römischen Bürgerrechts.
- 82 v.u.Z.: Repressionen Sullas in Etrurien.
- 79 v.u.Z.: Kapitulation von Volterra.
- ab 40 v.u.Z.: Endgültige Romanisierung Etruriens.

Entwicklung der Kultur

Als etruskische Kunst wird die vom Orient und vor allem von Griechenland beeinflusste, aber durchaus eigenständige Kunst des etruskischen Kerngebietes zwischen Arno und Tiber und darüber hinaus bezeichnet.

Die typischen Merkmale des künstlerischen Ausdrucks sind ab dem 8. Jahrhundert v.u.Z. zu finden, allerdings wegen des fehlenden nationalen Zusammenhalts mit deutlichen regionalen Unterschieden.

Aus kulturgeschichtlicher Sicht wird die etruskische Kunst als eine Abwandlung der griechischen gesehen, ihr dabei aber ein hohes Potential zugestanden. Nicht vergessen werden sollte, daß die Etrusker den Römern die technischen Voraussetzungen für die Urbanisierung verschafft haben, zusammen mit den ersten größeren Kultbauten und deren künstlerische Ausgestaltung, einschließlich der Kultbilder und Dachterrakotten.

Die künstlerische Hinterlassenschaft der Etrusker wird seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert systematisch erforscht. Früher wurde versucht, die Erzeugnisse in Bezug zu griechischen Vorbildern zu setzen. Inzwischen liegt die Betonung auf dem

Verständnis der etruskischen Kultur, deren eher volkstümliche Kunst üppige Verzierungen liebt und die eindringliche Rhetorik der formal-feierlichen Kunst der Griechen nicht kennt.

Der Beginn der etruskischen Kunst ist im Zeitraum zwischen dem 10. Jahrhundert v.u.Z und der Zeit um 700 v.u.Z angesiedelt, wobei die andauernde Villanova-Kultur von der orientalisierenden Phase der etruskischen Kunst abgelöst wurde. Im 1. Jahrhundert v.u.Z mündet die etruskische Kunst schließlich ohne Bruch in die römische Kunst ein. Es werden folgende Epochen der etruskischen Kultur unterschieden:

- Zwischen dem 10. Jahrhundert v.u.Z und der Zeit um 700 v.u.Z: die Villanova-Kultur
- Orientalisierende Kunst (800 bis 650 v. u.Z.): Parallelen sind sowohl zum Nahen Osten (Anatolien) wie zu Karthago festzustellen.
- Archaische etruskische Kunst (650 bis 500 v.u.Z.): starker Einfluß der ionischen und korinthischen Kultur. Eine Reihe griechischer Künstler und Handwerker sind in Etrurien nachweisbar.
- Blütezeit (500 bis 300 v.u.Z.): Der griechische Einfluß war sehr groß, in klassischer wie auch in hellenistischer Zeit. Die Kunst erlebte ihre Blütephase trotz des langsamen wirtschaftlichen und politischen Niedergangs.
- Spätzeit (300 bis 100 v.u.Z.): Man kann von einem Dialekt des Hellenismus sprechen. Der etruskische Charakter ging im Hellenismus auf.

Der größte Teil der Kunstgegenstände wurde in den etruskischen Nekropolen (Cerveteri, Tarquinia, Populonia, Orvieto, Vetulonia, Norchia) ausgegraben. Bauliche Hinterlassenschaften fand man nur selten; meist handelt es sich lediglich um die Fundamente größerer Komplexe. Die am häufigsten vertretene Gruppe bilden dabei die etruskischen Tempel, die seit ca. 1870 systematisch ergra-

ben werden. Erst in letzter Zeit sind auch Reste der Profanarchitektur (Murlo bei Siena, Marzabotto bei Bologna, Acquarossa bei Viterbo, Talamone) wissenschaftlich ausgegraben und ausgewertet worden.

Die berühmte Bucchero-Keramik, die Metallgefäße imitiert, war ebenfalls aus etruskischer Produktion und ein verbreitetes Exportgut.

Die Villanova-Kultur

Als Villanova-Kultur bezeichnet man die Epoche und Kultur Italiens, die als Vorgänger und Grundlage der etruskischen Kultur gilt. Einige Forscher bezeichnen die Villanova-Leute gar als die ersten Etrusker.

Die Villanova-Kultur zeichnet sich durch einen Feuerbestattungsritus und durch Aschenurnen in der Form doppelkonischer Vasen – oder in der Form von Hütten aus (9. Jh. v. u.Z.).

Eine Aschenurne.

Namensgebend war ein kleiner Ort bei Bologna, an dem im 19. Jahrhundert eine Nekropole aus der frühen Eisenzeit mit gegen 200 Urnen von einzigartiger Gestalt ausgegraben wurde.

Seit etwa 1000 v.u.Z. blühte im Raum um Bologna die Villanova-Kultur, die uns vor allem durch ihre Nekropolen bekannt ist. Die Menschen, die ihr angehörten, verbrannten ihre Toten und bestatteten die Asche in hohen Urnen, die oftmals einen helmartigen Deckel hatten.

Die Urnen waren mit geometrischen Motiven dekoriert, daneben gab es Hausurnen, die Wohnbauten kopierten. Typische Grabbeigaben waren Fibeln und Waffen. Im Laufe der Zeit griff diese Kultur auch in den Raum der Toskana über.

Brandbestattungen und bikonische – sich nach oben und unten verjüngende – Aschenbehälter waren gleichzeitig auch in der Toskana, in Latium, in Teilen Kampaniens sowie punktuell am Adriatischen Meer verbreitet. Alle diesbezüglichen Fundkomplexe werden unter dem Namen Villanova-Kultur zusammengefasst.

Zwischen Arno und Tiber entwickelte sich aus dieser die etruskische Kultur.

Die Villanova-Leute lebten in kleinen Siedlungen in schlichten Gebäuden und betrieben vor allem Ackerbau und Viehzucht. Zudem bauten sie bereits die reichen Metallvorkommen Etruriens ab. Dies ermöglichte die Entstehung und kontinuierliche Entwicklung eines Fernhandels mit Rohstoffen wie Eisenerzen, die im gesamten Mittelmeerraum äusserst begehrt waren.

Im Verlauf der Villanova-Epoche wuchs die Bevölkerung stark an. Mit dem Handel gelangten einige Familien zu großem Wohlstand. Einzelne herausragende Grabstätten aus der Zeit gegen Ende des 8. Jahrhundert. v. Chr. enthalten eine hohe Zahl an kostbaren Beigaben. Dies bezeugt die mittlerweile entstandene klare Hierarchisierung der Gesellschaft in Etrurien. ◂

Luxus aus dem Orient

Das 7. vorchristliche Jahrhundert bezeichnen wir als orientalisierende Epoche. Es war eine Periode, während der die Kulturen des Alten Orients großen Einfluß auf das gesamte Mittelmeergebiet und besonders auf die Etrusker ausübten. Die vielfältigen Impulse gelangten direkt durch Handelsbeziehungen, vor allem aber indirekt, vermittelt durch die Phönizier oder die Griechen nach Etrurien.

Der altorientalische Einfluß zeigt sich vor allem an luxuriösen Gütern aus edlen Materialien, die nun vermehrt in Etrurien auftauchen und mit denen sich die neu entstandene etruskische Aristokratie umgab. Die Elite orientierte sich auch am östlichen Lebensstil, residierte nun in Palästen und übernahm Gepflogenheiten wie beispielsweise das Bankett.

Neue Technologien oder Gefässformen erreichten Etrurien auch dank zugewanderten Spezialisten aus dem Alten Orient oder Griechenland. Die Etrusker liessen sich davon bald zu Nachahmungen inspirieren, verfeinerten die Vorbilder und passten sie an die eigenen Bedürfnisse an.

Klare Einflüsse aus dem Osten erkennen wir auch in der Bildwelt der Dekors. So bevölkern im 7. Jahrhundert. v.u.Z. nahöstliche Bestiarien zahlreiche etruskische Gegenstände: Sphingen, Flügelpferde und eine ganze Schar weiterer Fabelwesen. Diese Motive sind kaum wegen ihrer Symbolik, sondern vielmehr aufgrund ihrer Exotik bzw. ihres Prestigegehalts von den Etruskern übernommen worden.

Die Etrusker verdankten ihren Wohlstand dem Export hochwertiger Waren und Rohstoffe, die sie vor allem zu Meer vertrieben. Zwischen dem 8. und 5. Jahrhundert. v.u.Z. gehörten sie neben den Griechen und Phöniziern zu den großen Seemächten des Mittelmeers. So läßt sich sowohl die Bezeichnung „Tyrrhenisches Meer" als auch „Adria" auf die Etrusker zurückführen. Gegenstück zu den vielen reichen Importen in Etrurien sind etruskische Funde im ganzen Mittelmeerraum, insbesondere an der südfranzösischen und der iberischen Küste. Es handelt sich dabei überwiegend um hochwertige Bronzearbeiten, Tafelkeramik und Weinamphoren. Auch zu Lande blühte der Handel, so gelangten etruskische Exporte etwa über die Alpen in die keltischen Gebiete.

Grundlage des etruskischen Reichtums bildeten vor allem die Metallvorkommen Kernetruriens. Die Etrusker verkauften diese Rohstoffe neben Ackerbauprodukten wie Getreide, Öl oder Wein. Spuren dieser Waren sind bis heute in den entsprechenden Transportbehältern – meist Keramikgefässen – nachweisbar.

Auch nachdem sie die militärische Seehoheit Anfang des 5. Jahrhundert v.u.Z. verloren hatten, verteidigten sie ihre Interessen zur See mit allen Kräften. Von ihren griechischen Konkurrenten wurden sie deshalb gerne als Piraten verunglimpft.

Die Regionen

La Tomba del Diavolino II., eine der zahlreichen Grabkammern, die aus der etruskischen Zeit stammen.

Der Zwölfstädtebund

Die ersten Grabfunde stammen aus dem 9. Jahrhundert v.u.Z. Es sind steinerne Urnenbehälter in Pozzo-Gräbern (kleinen Erdeintiefungen), die belegen, daß die Protoetrusker ursprünglich die Feuerbestattung pflegten. Ab dem 8. Jahrhundert entstand das sogenannte Fossagrab, eine Mulde, in die der intakte Körper gelegt und die mit einer Platte verschlossen wurde.

Um 750 v.u.Z. entwickelte sich die etruskische Seeherrschaft über das Tyrrhenische Meer. Dabei ging die Entwicklung vor allem von den Städten im südlichen Etrurien aus. Um 600 v.u.Z. waren die Etrusker auf der Höhe ihrer Macht angelangt. Sie beherrschten zusammen mit den verbündeten Karthagern das westliche Mittelmeer und expandierten sowohl nach Süden bis in die Gegend des heutigen Kampanien (Salerno) wie nach Norden in die Poebene (Bologna).

Die Städte waren in einem losen Städtebund, den *Zwölfstädtebund*, zusammengeschlossen, der vor allem religiösen, weniger aber politischen Charakter hatte.

Die herrschende Klasse der etruskischen Stadtstaaten bestand aus einem Adelsstand, der aus der Vermischung reicher Familien italischen oder außeritalischen Ursprungs hervorgegangen war und die wichtigsten Hebel der Macht in der Hand hielt, und aus einem ständig wachsenden Stand von Kaufleuten und Grundbesitzern, der in die Oligarchie der Macht aufsteigen wollte. Ein typisches Merkmal der etruskischen Sozialordnung war die überaus große Bedeutung der Führer, die in der Feierlichkeit des Zeremoniells, das ihre öffentlichen Aktionen unterstrich, zum Ausdruck kam. Die Staatsform war oligarchisch, mit kollegialen Regierungsorganen; der höchste Magistrat, der Lukumone, wurde für eine festgelegte Zeit unter den adligsten Familien gewählt. In einigen Städten hielt sich dagegen das monarchische System, das in der archaischen Zeit am weitesten verbreitet war. Der Lukumone vereinigte in sich die Rolle des zivilen, militärischen und religiösen Führers. Symbol seiner Autorität war ein Rutenbündel mit einem Beil. Weitere Machtsymbole waren der Goldkranz, das Zepter, der Purpurumhang und der Elfenbeinthron. Recht wenig wissen wir über die soziale Gliederung der

etruskischen Welt: Wir können nur zwischen einer Besitzerklasse, unterteilt in Adel und Kaufleute, und einer Dienerklasse, unterteilt in freie Männer und Sklaven, unterscheiden. Die Dienerklasse hatte keine Möglichkeit, direkt an der Staatsführung teilzunehmen, und zog nur am Rand Nutzen aus dem Reichtum der wohlhabenden Klassen. Diese deutliche Trennung stellte in Krisenmomenten einen Schwächefaktor dar und untergrub die Grundlagen des sozialen Zusammenhaltes, der notwendig war, um Gefahren von außen trotzen zu können.

Religiöses Zentrum war das bei Orvieto gelegene *Fanum Voltumnae*.[1] Einen etruskischen Zentralstaat gab es nicht. Die Etrusker beherrschten auch Rom (der Name Roma ist vermutlich von einem etruskischen Geschlecht, den Rumlna, abgeleitet).

Die Herrscher in den Städten waren Könige. In lateinischer Umschrift bezeichnete *lucumo* den etruskischen König einer Stadt. Ansonsten ist nur wenig über die inneren Verhältnisse bekannt, auch wenn viele etruskische Elemente von den Römern übernommen wurden.

Dazu zählen unter anderem die Purpurtunika und der Purpurmantel, die Rutenbündel mit Beil (*fasces*) und die Vorzeichenschau (vor allem aus der Vogelschau). Der Großteil der Bevölkerung lebte in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zum Adel.

Außergewöhnlich war die Stellung der Frau, der ein recht hohes Maß an Prestige zukam.

In Küstennähe und im Süden Etruriens waren die wichtigsten Zentren der etruskischen Kultur:

- Pupluna (Populonia) mit der Verhüttung des Eisenerzes der Insel Elba,
- Tarquinia mit der Bronzeverarbeitung,
- Caere (Cerveteri) (siehe S. 37), das die Kupfer-, Eisen- und Bleigruben der Tolfaberge ausnutzte,
- Vulci und schließlich Veio im südlichen Landesinneren.

Im Norden und im Landesinneren entwickelten sich Cortona, Arezzo, Perugia, Chiusi und Volterra zu wichtigen Zentren. Dabei waren hier vor allem die Metallverarbeitung, die Keramikproduktion und die Produktion landwirtschaftlicher Erzeugnisse vorherrschend.

In kultureller Hinsicht gab es trotz verschiedener militärischer Konflikte auch einen sehr fruchtbaren Austausch mit der griechischen Welt. So war die etruskische Kunst stark von der griechischen beeinflusst.

Seit dem 7. Jahrhundert v.u.Z. gab es Bestrebungen von Seiten der Etrusker, sich nach Norden und Süden auszubreiten. Im Norden überquerten sie seit dem Ende des 7. Jahrhunderts den Apennin und gründeten in der Poebene eigene Städte. Vor allem zwischen den Jahren 550 bis 520 v.u.Z. begann eine starke Etruskisierung. Die vorher auch hier verbreitete Villanova-Kultur verschwand fast völlig. Wegen des Fehlens direkter schriftlicher Quellen sind die Vorgänge im Einzelnen jedoch unsicher. Zunächst kam es vermehrt zu Importen aus Griechenland, was auf die Errichtung eines Handelsnetzes deutet. Man hat auch etruskische Inschriften aus der Zeit um 500 v.u.Z. gefunden, und es gab die ersten Stadtgründungen.

Karthago und die Etrusker bezwangen als Verbündete der Perser zu Beginn der Perserkriege in der Seeschlacht vor Alalia 540 v.u.Z. in einer gemeinsamen Aktion griechische Siedler aus Phokaia und konnten damit die phokaische Kolonie Massilia (das heutige Marseille) durch eine Blokkade der Meerenge zwischen Korsika und Elba von ihrer Verbindung zur phokaischen Kolonie Elea abschneiden.

Wohl nicht im Jahre 510 v.u.Z. (wie die Sage berichtet), sondern erst einige Zeit später begann mit der Vertreibung der Tarquinier aus Rom der langsame, aber stetige Niedergang der Etrusker. Die Niederlage gegen eine griechische Flotte in der Schlacht von Kyme im Jahr 474 v.u.Z. schwächte die Seeherrschaft Etruriens nachhaltig.

In Kampanien brach einige Zeit später die etruskische Herrschaft infolge von Kriegszügen der Samniten zusammen. Um 396 v.u.Z. wurde Veji von Rom erobert und zerstört. Wenig später überrannten die Gallier das etruskische Gebiet im Norden; wenngleich sie es auch nicht dauerhaft besetzten, trug dies zusätzlich zur Schwächung der Etrusker bei. Bis 265 v.u.Z. wurde das südliche Etrurien Zug um Zug von Rom erobert.

1 Das Fanum Voltumnae, wo sich die geistlichen und weltlichen Führer des Städtebundes einmal jährlich trafen und das von den Römern offenbar keineswegs zerstört, sondern in hohem Respekt weiter betrieben worden ist, wie römische und etruskische Münzfunde in engem Fundzusammenhang ausweisen.

Die Städte im Norden (Arezzo, Volterra, Perugia, Cortona) schlossen Bündnisverträge mit Rom ab und erreichten damit eine weniger dramatisch verlaufende Assimilation ins Römische Reich. Mit der Gewährung der uneingeschränkten römischen Bürgerrechte wurde sie im Jahr 90 v.u.Z. auch formal abgeschlossen.

Versinnbildlicht wird das Aufgehen der etruskischen Kultur im Römischen Reich etwa durch die Person des Maecenas, der aus einer altadligen etruskischen Familie stammte und ein Vertrauter des ersten römischen Kaisers Augustus war. Noch in der Mitte des 3. nachchristlichen Jahrhunderts wurde auf Münzen der Ehefrau des römischen Kaisers Trajanus Decius (regierte von 249 bis 251) mit der Nennung der Namen der Kaiserin Herennia Etruscilla und des gemeinsamen Sohnes Herennius Etruscus auf die Abstammung aus einer alten etruskischen Familie Bezug genommen.

Einer der letzten römischen Kenner der etruskischen Kultur und Sprache war Kaiser Claudius. Vor seinem von ihm nie beabsichtigten Regierungsantritt verfasste er eine 20 Bücher umfassende Geschichte der Etrusker. Der Untergang dieses seines Hauptwerks gehört zu den besonders beklagenswerten Verlusten der Überlieferung. ◂

Ein römischesr Sarkophag. An diesem Prunkstück läßt sich ablesen, wie nahtlos die Römer viele Elemente der etruskischen Kunst und Kultur übernommen haben...

Die Stadt Caere

Caere ist der lateinische Name einer der bedeutendsten etruskischen Städte; die Stadt gehörte dem etruskischen Zwölfstädtebund an. Es handelt sich um das heutige *Cerveteri*.

Die Stadt liegt auf einem Hügel etwa sieben Kilometer vom Meer entfernt. Die Stadt hatte in der Antike drei Häfen, darunter Pyrgi, Punicum und Alsium.

Das Gebiet der Stadt war schon von der Villanova-Kultur besiedelt, doch sind deren Reste hier bei weiten nicht so zahlreich wie an anderen etruskischen Orten. Mit Beginn des 6. Jahrhunderts ist ein plötzlicher starker Anstieg an Wohlstand zu beobachten. Caere mag ihren Aufschwung den Eisen-Minen in den Tolfa-Bergen verdankt haben.

Die Lage nahe am Meer machte sie zu einer wohlhabenden Handelsstadt. Vor allem die zahlreichen in der Nekropole gefundenen griechischen Vasen belegen den Handel mit Süditalien und Griechenland. Daneben war sie auch ein bedeutendes Zentrum für Handwerk und Kunst. Schon aus der Zeit um 700 v.u.Z. stammt das sogenannte Regolini-Galassie-Grab aus Caere, das ausgesprochen reich mit Goldbeigaben ausgestattet war und den frühen Wohlstand der Stadt belegt. Es ist die Periode der etruskischen Geschichte, die als *orientalisierende Zeit* bezeichnet wird. In den Gräbern dieser Epoche finden sich oft Importe aus dem Orient und reiche Goldfunde.

Ein monumentales Grab in einer der Nekropolen von Caere.

Die Stadt Caere scheint von verschiedenen bedeutenden Familien regiert worden zu sein, die von Handel, aber auch von Piraterie reich wurden. In den Jahren 530 und 510/500 v.u.Z. wirkten in der Stadt griechische Künstler. Ein Beispiel sind die Maler der *Caeretaner Hydria*. Es handelt sich wahrscheinlich um zwei griechische Vasenmaler, die sich in der Stadt niedergelassen hatten und dort eine Generation lang wirkten. Diese produzierten farbenfroh bemalte Hydren.

Caere war an der Schlacht von Alalia (um 540 v.u.Z.) beteiligt. Punier und Etrusker hatten sich gegen die Griechen verbündet, als diese versuchten, auf Korsika Fuß zu fassen. Die Griechen konnten geschlagen werden. Die griechische Kolonie Alalia auf Korsika wurde etruskisch. Die überlebenden Griechen (Phokäer) wurden nach Caere gebracht und dort gesteinigt. Insgesamt scheinen die Beziehungen von Caere zu den Griechen jedoch gut gewesen zu sein. Caere war auch die einzige etruskische Stadt, die ein Schatzhaus in Delphi hatte.

Aus der Zeit um 500 v.u.Z. stammen drei Goldbleche aus Pyrgi (siehe S. 136), einem der Häfen von Caere. Diese berichten, daß *Thefarie Velianas*, König/Verwalter von Caere in seinem dritten Amtsjahr, einen Tempel der Astarte weihte. Der Text belegt gute Beziehungen zwischen den Puniern und Etruskern.

Die ältesten Beispiele der Bucchero-Keramik stammen aus Caere. Diese typische etruskische Keramik wurde hier entwickelt – oder zumindest hier zum ersten Mal in größeren Umfang produziert.

Um 500 v.u.Z. floh der gestürzte etruskische König von Rom, Lucius Tarquinius Superbus, nach Caere ins Exil. Im Jahr 384/383 v.u.Z. plünderte Dionysios I. von Syrakus Pyrgi, einen Hafen der Stadt. Hilfstruppen kamen von Caere, doch wurden auch diese geschlagen.

Um 387 v.u.Z. fielen die Gallier in Italien ein und griffen Rom an. Nach Strabon schlugen die Truppen aus Caere die Gallier, nachdem diese Rom geplündert hatten und sich auf dem Rückweg befanden. Darüber hinaus hatte Caere Flüchtlinge aus Rom aufgenommen, darunter die Priesterinnen der Vesta, und auch das heilige Feuer (ewige Feuer der Vesta) überstand in Caere.

Überhaupt waren die Beziehungen zu Rom eng und römische Adlige sandten ihre Kinder zur Erziehung nach Caere. In etwa diese Zeit datiert auch die Stadtmauer von Caere. Ab etwa 273 v.u.Z. geriet Caere unter römische Herrschaft. Im Jahr 270 v.u.Z. wurde Gaius Genucius Clepsina erster römischer Präfekt Stadt. Er errichtet ein unterirdisches Heiligtum in der Stad, in dem sich eine Inschrift befindet, die das belegt. Der genaue Verlauf dieser Unterwerfung ist heute nicht mehr rekonstruierbar. Es gab zahlreiche Fehden. Rom soll als Folge einen 100-jährigen Waffenstillstand mit Caere geschlossen haben, praktisch war das südliche Etrurien ab etwa 264 v.u.Z. in römischer Hand.

Die Stadt verlor stark an Bedeutung und soll in der Kaiserzeit nur noch ein Dorf gewesen sein. Von der antiken Stadt ist heute nur wenig bekannt. Aus diversen Quellen sind sechs Tempel bekannt. Zwei von ihnen sind ausgegraben. Einer gehörte der Hera, der andere befand sich im Norden der Stadt. Ältere Grabungen legten ein Theater frei. Es gab drei Nekropolen; aus dem 7. und 6. Jahrhundert v.u.Z. stammen bemerkenswert reiche Gräber, wie z. B. die Tomba Regolini-Galassi. ◂

Tarquinia

Tarquinia (etruskisch: TARCHNA), die Heimatstadt der Familie Pulenas (siehe S. 152), war ab dem späten 5. Jahrhundert v.u.Z. zur mächtigsten Stadt Etruriens aufgestiegen. Im frühen 4. Jahrhundert kam es zum Krieg mit Rom und ersten Gebietsabtretungen.

Nach weiteren Kämpfen und Verlusten für Tarquinia (Mitte des 4. Jahrhunderts) wurde schließlich ein vierzigjähriger Waffenstillstand geschlossen, der genau eingehalten wurde. Weitere Kriege sind ab 311 v.u.Z. überliefert, die 30 Jahre später in eine endgültige Niederlage Tarquinias mündeten und zu weiteren Gebietsverlusten führten.

Tarquinia war von Rom abhängig, verfügte aber weiterhin über kommunale und kulturelle Selbständigkeit. Die Aristokratie behielt ihren Einfluß und Wohlstand, wie das Familiengrab der Pulenas mit ihren kostbaren Sarkophagen bezeugt.

Die Monterozzi-Nekropole

Am 12. November 1878 wurde in der Monterozzi-Nekropole von Tarquinia das Mehrkammergrab der Familie Pulenas (siehe S. 152) entdeckt. In dem Familiengrab befanden sich insgesamt 21 Sarkophage, von denen heute drei im *Archäologischen Nationalmuseum von Tarquinia* ausgestellt sind, darunter der des Laris Pulenas und seines Sohnes Velthur.

Der dritte ausgestellte Sarkophag lässt sich bisher keiner Person zuordnen. Entdecker des Grabes war der damalige Bürgermeister des Ortes Cometo, Luigi Dasti, der sich nebenbei mit Altertumsforschung beschäftigte. Von der Bemalung der Decken und Wände sind noch rote Streifen mit Verzierungen erhalten.

Die Monterozzi-Nekropole ist die Hauptnekropole der Stadt Tarquinia in der italienischen Provinz Viterbo, Latium. Sie gehört seit 2004 zum Unesco-Welterbe.

Die Nekropole liegt mit ihren etwa 6100 bekannten Grabanlagen etwa 1 km östlich der modernen Stadt, und zwar auf dem gleichnamigen Monterozzi-Plateau südlich der antiken Stadt, die sich ebenfalls auf einem Plateau erhob. Die beiden Plateaus sind durch ein Tal getrennt, wobei die moderne Stadt auf derselben Hochebene wie die Nekropole liegt.

Bei den Grabanlagen der Monterozzi-Nekropole handelt es sich oftmals um in den Fels gehauene Grabkammern, etwa 200 von ihnen sind ausgemalt. Der Großteil der Gräber wird in das sechste bis dritte Jahrhundert v.u.Z datiert.

Der Friedhof erscheint heute als flache Ebene, doch waren die Gräber in der Antike von Tumuli gekrönt. In der Antike führten heute nur noch schwer nachzuverfolgende Straßen und Wege zwischen den Tumuli. Es gibt etwas 70 dekorierte Blöcke aus der Nekropole, die ans Ende des siebten und an den Beginn des sechsten Jahrhunderts v.u.Z datiert werden und wahrscheinlich die Eingänge oder Fassaden der Tumuli schmückten.

Ein Großteil der älteren Kammern war für Paare bestimmt, die hier vielleicht in Holzsärgen beigesetzt wurden. Wegen der starken Beraubung der Grabkammern ist wenig von den Beigaben und deren Aufstellung bekannt.

Neben den Kammergräbern gab es Beisetzungen in Steinkisten, die meist Brandbestattungen enthielten. Es wurden auch zahlreiche Urnen gefunden, meist schwarzfigurige Gefäße, die aus lokaler Produktion stammten oder attische Importware waren. Ab dem 4. Jahrhundert v.u.Z finden sich in den Gräbern Steinsarkophage, auf deren Deckeln die Verstorbenen liegend dargestellt wurden, dazu Reliefs an den Sarkophagseiten. Die letzten bemalten Grabkammern stammen aus dem 3. Jahrhundert v.u.Z. ◂

Wagen

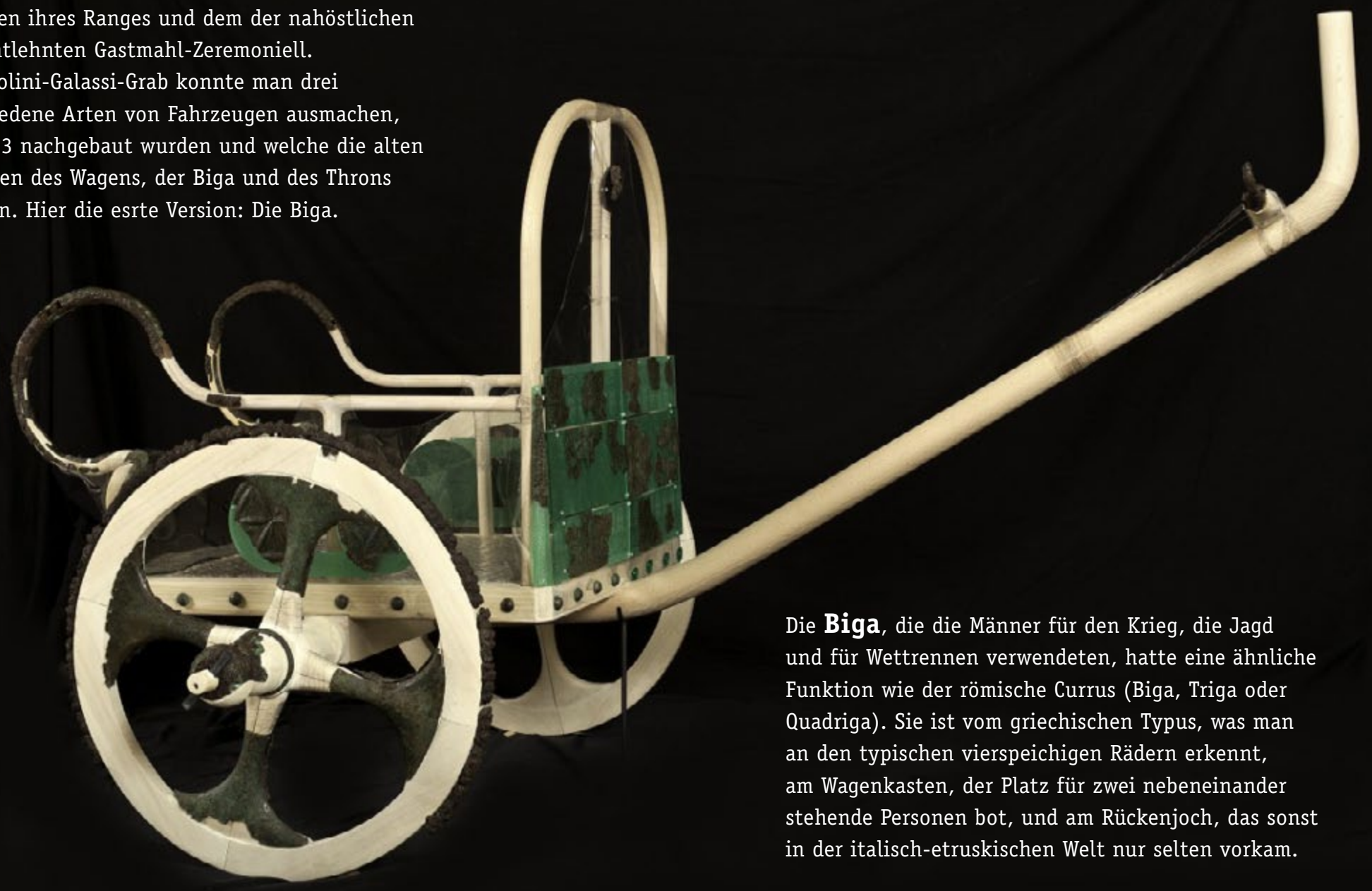
Der Monteleone-Streitwagen

Der Monteleone-Streitwagen ist das besterhaltendste Exemplar seiner Art aus dem vorrömischen Italien und wurde vor Kurzem nach neuestem Stand der Technik rekonstruiert. Das Gefährt – eine Biga – wurde nicht zu Kriegs- sondern zu zeremoniellen Zwekken verwendet und konnte einen Lenker sowie eine wichtige Person transportieren, wie auf dem *Amathus-Sarkophag*.

Die Etrusker waren berühmt für ihre Kunst der Metallbearbeitung. Der Fertiger des Streitwagens bildete darauf Szenen aus dem Leben des griechischen Helden Achilles unter Hinzunahme zusätzlicher Motive, wie dem Vogel, ab, die den Ruhm und Reichtum seines Besitzers noch weiter hervorheben. Medium: Bronze mit Elfenbeinintarsien.

Höhe: 131,1 cm, Länge der Deichsel: 208,9 cm.
Datum: 2. Viertel des 6. Jahrhunderts v.u.Z.
Foto: Met, New York.

Während der Orientalisierenden Epoche waren Wägen Teil der Beigaben der Gräber der etruskischen Aristokraten, zusammen mit den Insignien ihres Ranges und dem der nahöstlichen Welt entlehnten Gastmahl-Zeremoniell.
Im Regolini-Galassi-Grab konnte man drei verschiedene Arten von Fahrzeugen ausmachen, die 2013 nachgebaut wurden und welche die alten Versionen des Wagens, der Biga und des Throns ersetzen. Hier die esrte Version: Die Biga.

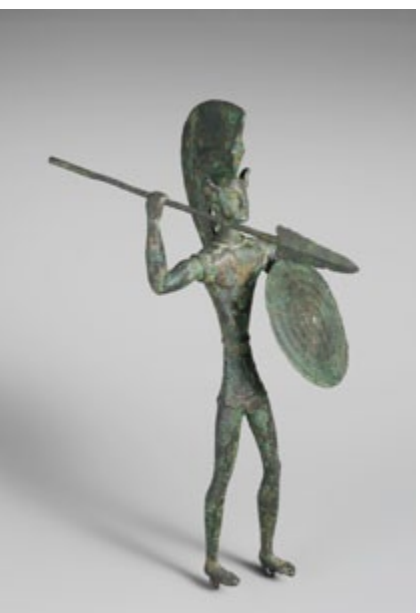


Die **Biga**, die die Männer für den Krieg, die Jagd und für Wettrennen verwendeten, hatte eine ähnliche Funktion wie der römische Currus (Biga, Triga oder Quadriga). Sie ist vom griechischen Typus, was man an den typischen vierspeichigen Rädern erkennt, am Wagenkasten, der Platz für zwei nebeneinander stehende Personen bot, und am Rückenjoch, das sonst in der italisch-etruskischen Welt nur selten vorkam.

Dieser Wagen, der nicht von Pferden, sondern von Maultieren oder Eseln gezogen wurde, wurde auch von Frauen im täglichen Leben benutzt, für Passagiere und für Zeremonien. Da er über ein Rotationsachsen-System verfügte, lenkte man den Wagen im Sitzen; er ist vergleichbar mit dem römischen Carpentum. Foto: Musea Vaticani.

Krieg

In der Antike galten die Etrusker als große Seemacht. Bis sie bei der *Seeschlacht von Kyme* 474 v.u.Z. gegen die Syrakusaner eine herbe Niederlage einstecken mußten, beherrschten sie das Tyrrhenische Meer. Ein geeintes etruskisches Reich hat es jedoch nie gegeben. In unterschiedlichen Bündnissen kämpften einzelne Stadtstaaten zu Land und zu Wasser für ihre eigenen Interessen.



Etruskischer Krieger
Bronzefigur mit intaktem Speer.

Etruskische Waffen sind uns aus bildlichen Darstellungen und vor allem aus Gräbern, wo sie kostbare Beigaben waren, bekannt. Während die Funde aus der Späten Bronzezeit noch überhaupt keine Waffen in Gräbern zeigen, ließ sich die aristokratische Oberschicht gegen Ende des 9. Jahrhundert. v.u.Z. gerne mit solchen Statussymbolen bestatten.

Neben tradierten lokalen Formen kamen ab dem 7. Jahrhundert v.u.Z. zunehmend auch griechische Rüstungen und Waffen in Etrurien auf. Mit solchen bronzenen Schutzwaffen schwer beladen und eingeengt, waren die Krieger in ihrer Beweglichkeit stark behindert – anders als in einer Lederausrüstung, wie sie sicher auch verbreitet war.

Viele der kostbaren und fragilen Waffen, die man noch bis in die archaische Zeit (um 575 – 480 v. Chr.) als Beigabe ins Grab legte, waren nie für den Einsatz in einer Schlacht gedacht. Sie wurden lediglich bei Paraden getragen oder waren sogar eigens fürs Grab gemacht. ◂

Etruskischer Helm.
Foto: Museo-Civico-Archeologico Isidoro Falchi, Vetulonia.

Etruskische Reiter

Relief auf Silber,
540–520 v.u.Z.
Castel San Marino.

Keramik

Terrakotta war bei den etruskischen Handwerker ein sehr beliebtes Material. Damit wurden nicht nur keramische Formen wie Vasen uns andere Gefäße geformt, sondern auch Figuren modelliert...

Die Bucchero-Keramik

Kyathos

Terrakotta-Kyathos, ein Gefäß für eine Hand.
Periode: Archaisch, Datum: ca. 550–525 v.u.Z.
Bucchero-Ware
Maße: Höhe mit Hantel; 21.8 cm; ohne Hantel: 13.3 cm
Erworben: 1896

Referenzen:
Richter, Gisela M. A. 1917. Handbook of the Classical Collection. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Richter, Gisela M. A. 1927. Handbook of the Classical Collection. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Richter, Gisela M. A. 1940. Handbook of the Etruscan Collection. New York: Marchbanks Press.

De Puma, Richard Daniel. 2013. Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art. New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art.

Buchero-Olleta mit eingravierter Inschrift

Die berühmte Bucchero-Keramik, die Metallgefäße imitiert, war eine etruskischer Produktion und ein verbreitetes Exportgut.

Die ältesten Beispiele der Bucchero-Keramik stammen aus Caere (siehe S. 37). Diese typische etruskische Keramik wurde hier entwickelt – oder zumindest hier zum ersten Mal in größeren Umfang produziert.
Foto: Musea Vaticani, Rom.

Kantharos
mit etruskischer Inschrift.
Foto: British Museum.

Kantharos aus Terrakotta mit feiner Dekoration

Etruskischer Kantharos (Trinkgefäß), datiert auf ca. 650–600 v.u.Z. *Bucchero sottile*. Höhe mit Hanteln: 30.5 cm; Durchmesser: 26 cm. Vom Met-Museum erworben: 1921.

Die feinen, hohen Hanteln und die punktierte Dekoration zeigen den Einfluß von Metall-Prototypen. Die eingedruckten Mustern ähneln Fächer, und wurden mit einem kammähnlichem Gerät hergestellt; sie sind typisch für diese Periode. Archäologen unterscheiden in der Bucchero-Keramik zwei Typen: den *Bucchero pesante* (schwer) und den *Bucchero sottile* (leicht), der feiner, dünner und delikater ist. Foto: Metropolitan Museum.

Olpe

Material: Ton, schnell gedreht, handmodelliert, gestochen, gebrannt. Maße: Höhe: 18,5 cm (mit Henkel); Höhe: 13,8 cm (ohne H.); Durchmesser: 12,6 cm; Mündungsdurchmesser: 10,3 cm; Bodendurchmesser: 4,8 cm; Gewicht: 1,12 kg

Keramik (Bucchero sottile), Trink- und Schankgeschirr, Grabbeigabe.

Period/Style: Antike (Villanova-Kultur, etruskisch). Die frühe Bucchero-Keramik, der auch diese Kanne zuzuweisen ist, ist dünnwandig und hat eine hervorragend geglättete, schwarz glänzende Oberfläche. Dieses frühe Bucchero sottile wurde hauptsächlich in Caere (Cerveteri), aber auch in Veji und Tarquinia produziert. Die Kanne ist im Schulter- und Bauchbereich mit einer vertikalen Riefelung dekoriert. Den leicht eingezogenen hohen Hals und den Schlaufenhenkel verzieren Dekorationselemente, die mit dem Rädchen hergestellt sind. Die Halszone ist in zwei Register geteilt und im unteren mit geöffneten, im oberen mit geschlossenen Fächermotiven verziert. Geschlossene Fächermotive dekorieren übereinander gestaffelt auch die Außenseite des Henkels.

Datum: Mitte 7. Jahrhundert v. u.Z., Italien.

Foto: MKG.

Etruskische Bucchero-Amphore.
6. Jahrhundert v.u.Z.

Etruskische Bucchero-Vase.
6. Jahrhundert v.u.Z.

Etruskische Rote-Ware Behältniskeramik

Etwa um die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts v.u.Z. hergestellt. Ovoide Form mit kreisrundem Halsrand. Der Körper ist dekoriert mit einem Relief in Form eins Rasters, bemalt mit Weiß in einem Schachbrettmuster. Höhe: 38.4 cm.

Foto: Sotheby's New York.

Amphore für Wein

Amphore aus Terrakotta, modelliert am Drehtisch. Solche Amphoren dienten als Container für den Transport und die Lagerung von etruskischem Wein oder Öl. Datum: 500 – 450 v.u.Z. Höhe: 33 cm. Preis: € 1.200,00

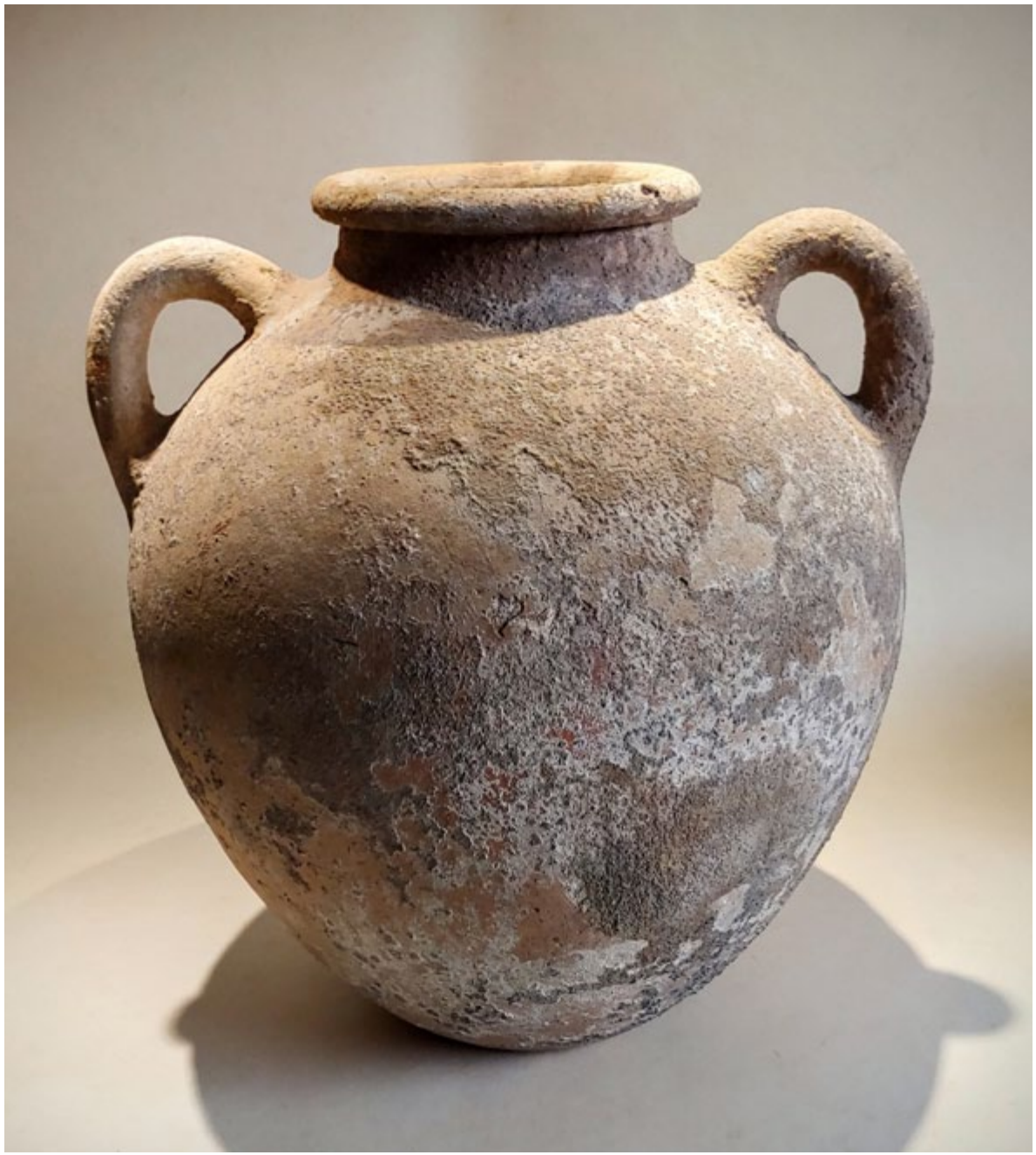
Ursprung: Südliches Etrurien. Datum: Ende des 6., Anfang des 5. Jahrhunderts v.u.Z. Hergestellt in der Zone von Vulci und stark verbreitet in den Zonen von Punta Ala, Insel Elba, Livorno, Isola del Giglio und Südfrankreich. Die Identifizierung solcher Amphoren stellt eine wichtige archäologische Einsicht in der Bedeutung des Schiffshandels der Etrusker in diesem Zeitraum.

Nach einer Änderung des Weinexportes im Verlauf des 5. Jahrhunderts, nahmen die Mengen wieder zu ab dem 4. Jahrhundert, und die etruskischen Amphoren wurden ersetzt durch neuartige Container, die im Stil des "greco-italico" in Magna Graecia und in Sizilien vom Ende des 4. bis zum 2. Jahrhundert hergestellt wurden. Ab Ende des 3. Jahrhunderts sind die Herstellungsorte dann in Mittel-Italien (Campania, südliches Lazio, Etrurien) lokalisiert, dort wo die Zonen der stärksten wirtschaftlichen Entwicklung der Halbinsel lagen.

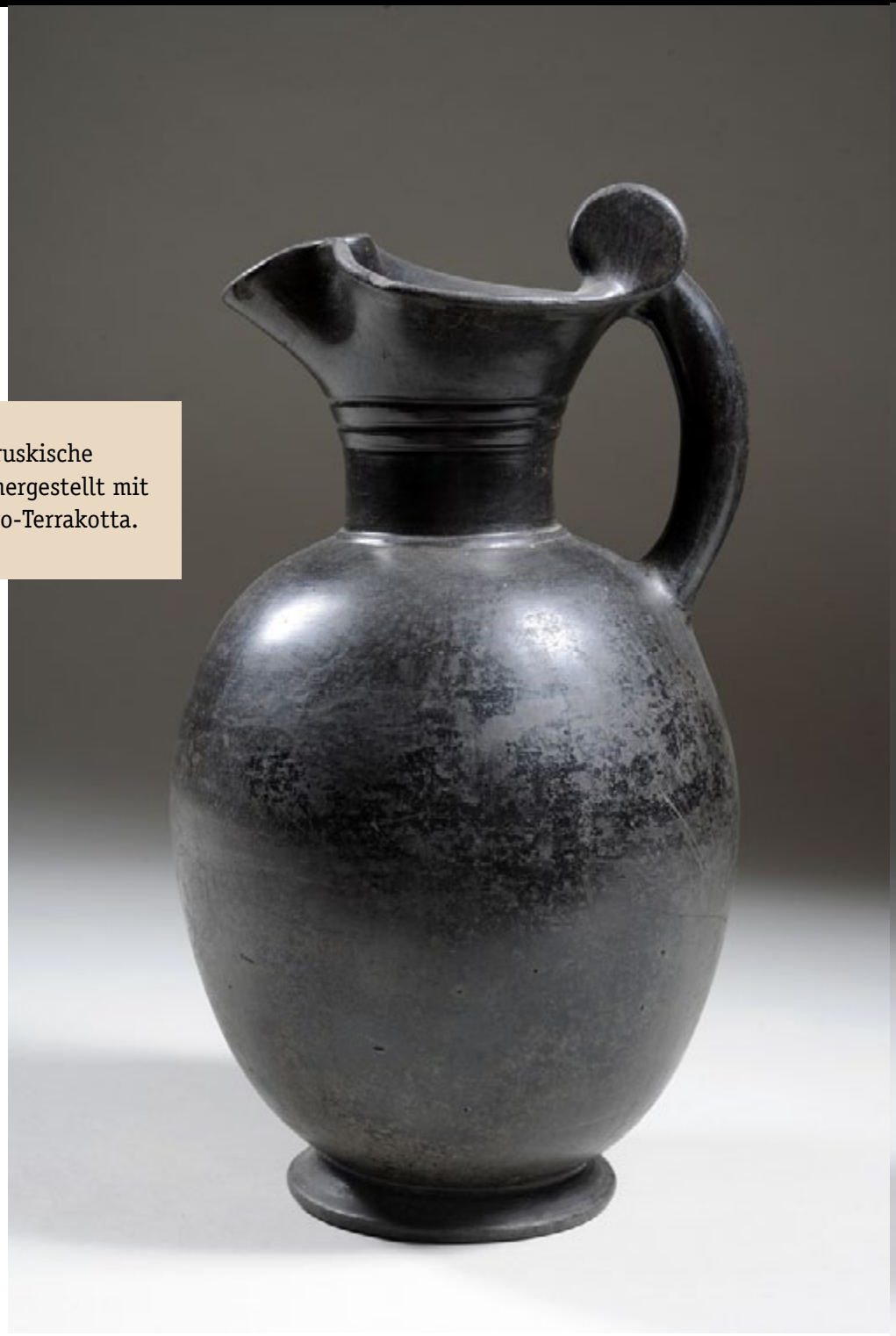
Ein Auktionsangebot von Mutina Ars Antiqua.

Modena, Italien.

Foto: Mutina Ars Antiqua



Zwei etruskische Vasen



Zwei etruskische Vasen, hergestellt mit Bucchero-Terrakotta.

Etruskische Vase

Vase mit zwei Hanteln, im griechischen Stil.

Griechische Vase

Eines der vielen Importe aus Griechenland.

Plastiken

Testa Lorenzini

Die sog. „Testa Lorenzini" wurde 2019 vom italienischen Staat aufgekauft. Sie wird nun im Museo Archeologico Nazionale di Firenze ausgestellt. Der „Lorenzini-Kopf" gilt als eines der etruskischen Skulptur-Meisterwerke. Die Skulptur ist datierbar auf 480 v.u.Z.

Die „Testa Lorenzini" war wahrscheinlich Bestadteil einer großen Statue des Apollo-Kultes, die in einem Tempel des antiken Volterra stand. Sie wurde erworben von der *Direzione Generale Archeologia Belle Arti e Paesaggio* des *Ministero per i beni e le attività culturali*; vorgeschlagen wurde der Ankauf von der Soprintendenza Archeologica di Firenze.

Ab 1997 wurde die berühmte Statue, bereits im Besitz der Familie Lorenzini, von den Besitzern ausgeliehen und im *Museo Etrusco Guarnacci* in Volterra ausgestellt. Nun wurden 355.000 Euro (!) für den Ankauf bereitgestellt. Es wurde in Marmor der Alpi Apuane (das heutige Carrara-Marmor) gehauen. Das Werk eines geschickten etruskischen Handwerkers zeigt starke Einflüsse aus dem Griechisch-orientalischen Bereich. Die Augen wurden wahrscheinlich in Glaspaste modelliert, in der Technik der Bronzestatuen, hergestellt. Die „Testa Lorenzini" wird nun in Begleitung anderer wichtige Kunstwerke, wie das der *Mater Matuta*, und des *Sarkophag des Obesus etruscus* zu sehen sein.

Bronzene Ciste mit Amazonenkampf

Cisten wurden für die Aufbewahrung von Gegenständen verwendet, die mit der Körperpflege zu tun hatten, wie Spiegeln, Salben und Strigilis. Diese künstlerisch bemerkenswerte Ciste wurde von den Gebrüdern Campanari in der Nische eines reich ausgestatteten Grabes entdeckt. Als Henkel dient eine phantasievolle und plastische Gruppe, mit einem Mann und einer Frau im eleganten Gleichgewicht auf dem Rücken zweier Schwäne, bei denen es sich vielleicht um Aphrodite und Adonis handelt (der Schwan ist das Tier, das der Göttin heilig ist). Die Dekoration ist Treibarbeit: auf dem Deckel sind die Köpfe eines jungen Satyr und einer gekrönten und mit Edelsteinen geschmückten Mänade dargestellt, zwischen Voluten, feinem Rankenwerk, Blumen und kleinen Vögeln; auf dem Leib ein Fries mit Amazonenkampf. Kurioserweise tragen die Amazonen, zu Fuß und auch zu Pferd, griechische Gewänder und Waffen statt der traditionellen Doppeläxte und der Pelte (antiker Schild).

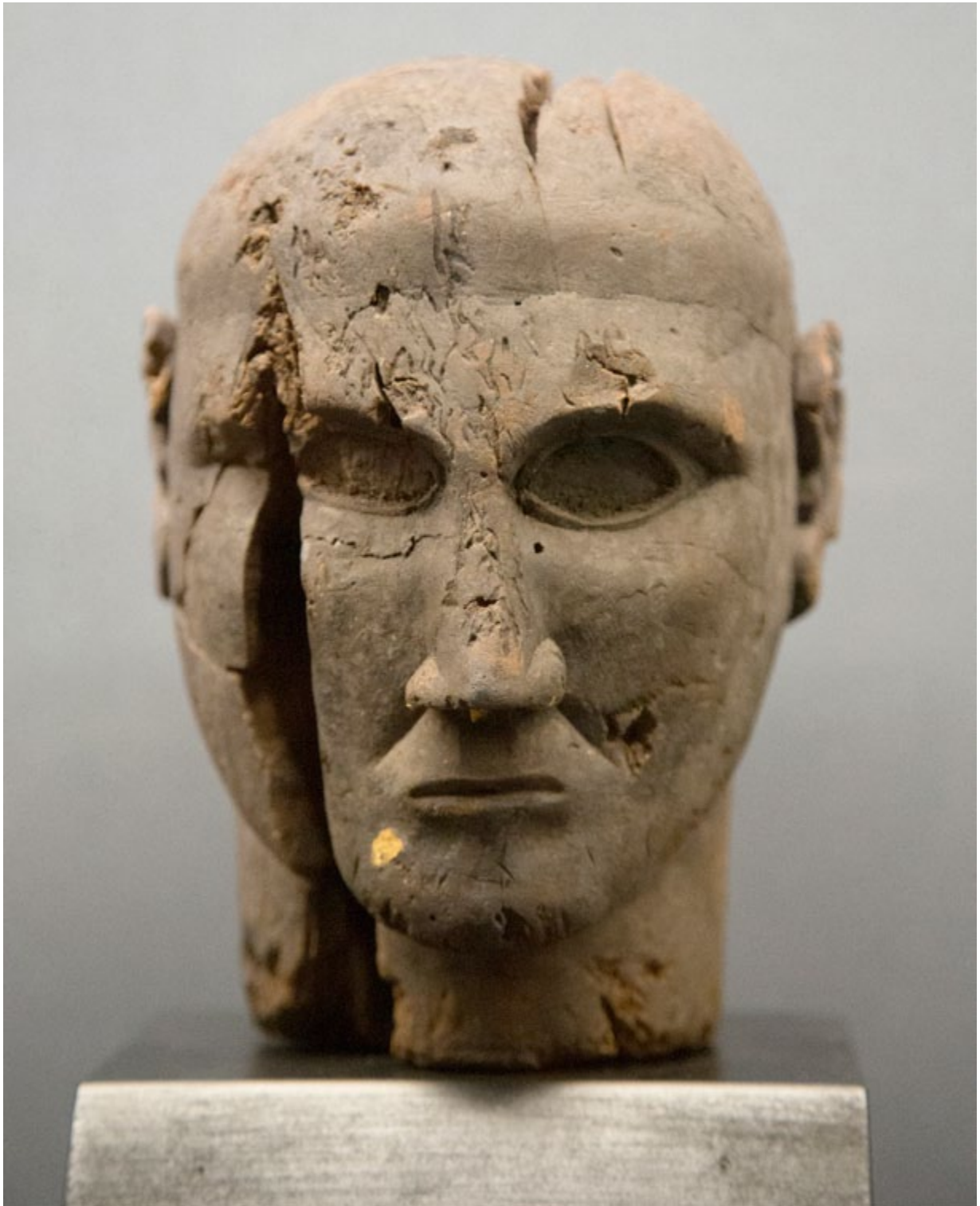
In der zweiten Hälfte des 4. Jhs. v.u.Z. ließen sich Etrurien und das Latium von der Kunst des hellenisierten Süditalien inspirieren. Darauf verweist die Kombination von Pflanzenelementen und einzelnen Köpfen – typisch für die Gefäßmalerei Großgriechenlands – und der Amazonenkampf, der Elemente wieder aufgreift, die von der tarantinischen Grabkunst übernommen wurden.

Vulci

340-300 v.u.Z. Bronze, laminiert und gegossen, Gesamthöhe 39,2 cm; Länge 49,0 cm; Henkel: 15,9 x 3,5

Foto: Musea Vaticani

Etruskischer Kopf
Mitte des 7. Jahrhunderts v.u.Z.
Herkunft unbekannt.



Die geflügelten Pferde wurden in der etruskischen Akropolis von Tarquinia gefunden. Statuen aus Terrakotta, Tarquinia, Italien.

Akroterion

Geflügeltes Pferd.

Musea Vaticani, Rom.

Etruskisches Antefix
Foto: Musea Vaticani.

Etruskische Frauenbüste
Musea Vaticani, Rom.

Eine Terrakotta-Figur aus Faltum Voltumna. Voltumna galt als der oberste Gott der Etrusker.

Spiegel mit Eos und Kephalos

Eos (die griechische Göttin der Morgenröte), geflügelt und mit Nimbus, läuft (oder fliegt?) mit Kephalos in den Armen davon, nachdem sie ihn entführt hat. Es handelt sich um die erste Version des Mythos, in der sich Eos unsterblich in den jungen Jäger, Sohn des Hermes und der Herse, verliebt hat, der ihr Bräutigam werden soll. In Etrurien entspricht der griechischen Göttin der Morgenröte im Wesentlichen die Lichtgöttin Thesan, die der Sonne (Sonnengott Usil) beim Aufgehen vorauseilt oder sie begleitet.

Viele epigraphische und ikonographische Dokumente, die den um sie entstandenen Kult bestätigen, gehen auf die archaische Epoche zurück, wenngleich es auch Hinweise gibt, die bis ins 7. Jahrhundert v.u.Z. zurückreichen.

Die Bronzegießer aus Vulci des späten Archaismus waren in der Lage, Spiegel mit einer bereits auf dem Wachsmodell vorhandenen komplexen Dekoration fehlerlos zu gießen, statt sie mittels Ziseliertechnik kalt zu modellieren. Das sehr niedrige Relief wird geziert von kalligraphischen eingravierten Details; auf dem Rand befanden sich Blätter mit Tauschierungen in Silber.

Vulci, Ausgrabungen von Lucien und Alexandrine Bonaparte, Fürsten von Canino; erworben 1840.

Datum: 480-470 v.u.Z. Bonze, gegossen, mit Tauschierungen in Silber, Durchmesser: 17 cm.

Foto: Musea Vaticani.

Etruskischer Spiegel

Bronze.

Foto: British Museum.

Kentaur von Vulci

Etruskische Plastik.

Terrakotta Statue einer jungen Frau. Spätes 4. oder frühes 3. Jahrhundert v.u.Z.

Der legendäre König Äneas, Vater der Latiner, floh von Troja nach Mazedonien, dann nach Sizilien, und schließlich bis zur italienischen Halbinsel. Dort gründete er die Stadt Lavinium (heute: *Pratica di Mare*), 18 Meilen südlich von Rom. Lavinium wurde ein bedeutendes religiöses Zentrum für die Latiner.

Das edle Gewand und die Schmuckstücke dieser etruskischen Statue ähneln sehr denjenigen, welche in den Terrakotas des 4. und 3. Jahrhunderts dort gefunden wurden. Hals- und Armband scheinen von den Modellen der dortigen Juwellherstellung entnommen worden zu sein. Einige der Anhänger sind mit Reliefs dekoriert, welche etruskische Gottheiten und Helden darstellen. Ursprünglich trug diese Figur traubenförmige Ohrringe. Das eine in ihrer linken Seite ist noch unter dem langen Haar sichtbar.

Als sie ganz war, wird diese Statue wahrscheinlich in einem Heiligtum gestanden sein; die junge Frau wird einen Weihrauchbehältnis in ihrer rechten Hand getragen haben. Diese seltene Statue ist ein Beispiel für die Qualität der italischen Künstler, welche in den nächsten zwei Jahrhunderten native Traditionen mit importierter Kunst verschmolzen haben und so die Kunst des späten republikanischen Roms begründeten.

Medium: Terrakotta. Maße: Höhe: 74.8 cm

Referenzen

Richter, Gisela M.A. 1917. *Handbook of the Classical Collection*. p. 167, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Richter, Gisela M.A. 1918. *Etruscan Earrings*. Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 13(12).

Puma, Richard Daniel. 2013. *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*. no. 6.75. New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art.

Stirnziegel mit Frauenkopf

Der Stirnziegel (Antefix) vom Typus ohne Nimbus zierte den unteren Abschluss der Dachschrägen über der Traufe und stellte eine Reihendekoration dar. Dieser hier ist in der Form eines Frauenkopfes gestaltet, deren Details nicht im Relief, sondern durch Farbgestaltung herausgearbeitet wurden. Der Kopf wird von einem Diadem umrahmt, das eine doppelte Reihe von einander abwechselnden Blatt- und Lanzetten-Ornamenten ziert. Die Frau trägt runde Ohrhänger mit einer in die Mitte gemalten Rosette.

Dieser archaische Typus eines Stirnziegels ist charakteristisch für Cerveteri, aus dem verschiedene Exemplare stammen, die sich heute in Museen wie dem von Berlin (Antiquarium), Kopenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek), London (British Museum), New York (Metropolitan Museum), Philadelphia (University Museum) und Rom (Villa Giulia) befinden. Es weist verschiedene stilistische Züge auf – darunter ein anhaltendes „archaisches Lächeln" –, die auf den starken Einfluß des ionischen Stils hinweisen, der sich bei vielen Fabrikaten des etruskischen Kunsthandwerks der mittleren und späten Frühgeschichte spürbar machte.

Cerveteri
525- 500 v.u.Z.
Polychrome Terrakotta.
Höhe 27 cm; Breite 17 cm.
Foto: Musea Vaticani

Dachziegel aus Terrakotta, mit dem Kopf eines Satyrs. 4. Jahrhundert v.u.Z.

Etruskisch, Cerveteri

Auf den Tempeldächern hat man oft Mänaden-Antefixen mit Satyrkopf-Antefixen alternieren lassen. Hier wurde der Kopf des Seilenos mit Blumenmustern in Relief dekoriert.

Periode: Spätklassisch.
Datum: 4. Jahrhundert v.u.Z.
Medium: Terrakotta. Maße: 44.1 x 44.3cm
Foto: Metropolitan Museum of Art.

Referenzen:

Luce, Stephen Bleecker. 1920. ***Etruscan Shell-Antefixes in the University Museum, Philadelphia***. American Journal of Archaeology, 24(4).

Richter, Gisela M.A. 1940. ***Handbook of the Etruscan Collection***. New York: Marchbanks Press.

De Puma, Richard Daniel. 2013. ***Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art***. no. 4.121b. New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art.

Kopf der Leukothea

Dieser Kopf stammt vom Tempel A des Heiligtums von Pyrgi (Santa Severa), der Hafenstadt Caere (siehe S. 37) (Cerveteri). Es stellt die Göttin Leukothea (die „weiße Göttin") dar; nach griechischen Quellen war ihr der Tempel geweiht.

Eine griechische Legende erzählt daß Ino (so hieß die erste Frau, die Göttin werden sollte) nach dem Tode ihrer Schwester Semele, den kleinen Dioniso erzogen hätte, und so die Rage von Era auf sich gezogen hat. Era haßte das Kind, weil es Frucht eines der vielen Eskapaden des Ehemannes Zeus war.

Nach der Erzählung von Ovid erfahren wir daß die Priesterin Carmenta, Mutter des Königs von Arkadien Evandro, der Ino vorhergesagt hätte, daß eine Meersgottheit namens Leukothea, welche die Römer der Mater Matuta und ihrem Sohn Palemone, als Götter der Häfen, zugeordnet werden sollten.

Der schöne weibliche Kopf wird wahrscheinlich Teil eines größeren Reliefs gewesen sein, welcher die Fassade des etruskischen Tempels schmückte. Das Werk ist in Terrakotta modelliert worden und hat noch Reste der ursprünglichen Bemalung – wie das Weiß der Haut, das Schwarz der Pupillen und das Rot der Haare...

Der halboffene Mund, die großen augesperrten Augen und die vom Wind verwehte Haaren scheinen einen Ausdruck von Angst und einen Wunsch von Flucht zu sugerieren.

Etruskischer Sarkophag

Kopf der Leukothea, Fortsetzung

Der Kopf der Leukothea wurde in den 1960er Jahre gefunden, und ist auf 350 v.u.Z. datierbar. Er gehört zur Dekoration des Tempels A von Pyrgi. Dieser Tempel wurde in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts – gegen 470-460 v.u.Z. – erbaut. Laut einer Inschrift wurde der Tempel der Gottheit Thesan (etruskisch: Aurora), gewidmet. Diese Göttin ist mit der griechischen Leukothea identisch.

Der Wiederaufbau des Tempels kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit in Bezug zur Plünderung des Heiligtums im Jahr 384 v.u.Z. gebracht werden. Die Plünderung wurde von Dionysius dem Alten aus Syrakus verübt; einige griechische Quellen erwähnen den großen Wert der Plünderung.

Die Ausarbeitung des Kopfes nimmt den spätklassischen Stil von griechischen Bildhauern wie Praxiteles und Skopas (zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts) auf. Deren Kunst ist geprägt von langen und pathetischen Körperbewegungen.

Carrara-Putto

Der ursprünglich auf einem Sockel mit Bleiguss befestigten Statue fehlen der linke Arm und zwei Finger der rechten Hand. Eine etruskische Inschrift am Arm erwähnt eine Votivgabe für Silvanus (Selvans) und Soranus, etymologisch „der Schwarze", eine Art etruskischer Apollo der Unterwelt.

Exvoti, die Kinder in sitzender Stellung zeigen, sind aus den etruskischen Heiligtümern am Trasimener See [vgl. Putto Graziani], aus Vulci und Cerveteri bekannt. Da dieser Jüngling das Gesicht eines Erwachsenen hat, nahm man an, daß es sich hier um die Darstellung des mythischen Tages handelt, des mit der Weisheit eines Greises gesegneten kindlichen Sehers, der gerade hier in Tarquinia, als einst ein etruskischer Bauer beim Pflügen eine tiefere Furche als gewöhnlich zog, aus dem Erdreich gestiegen sein soll, und der als Erster den principes Etruriæ die *Disciplina etrusca* diktierte, d.h. die Grundlagen der etruskischen Religion, die dann in heiligen Büchern kodifiziert wurden. In Anbetracht des Wertes der Statue und der Tatsache, daß das von ihr getragene Amulett (Bulla) ein Attribut von Jünglingen von hohem Rang war, ist anzunehmen, daß es sich um eine Widmung für eine herausragende Persönlichkeit bei einem städtischen Heiligtum des antiken Tarquinia (siehe S. 39) gehandelt haben muß. ◂

Tarquinia, Ende 4.-3. Jahrhundert. v.u.Z
Bronze, Hohlguss, Höhe 32,7 cm
Foto: Musea Vaticani.

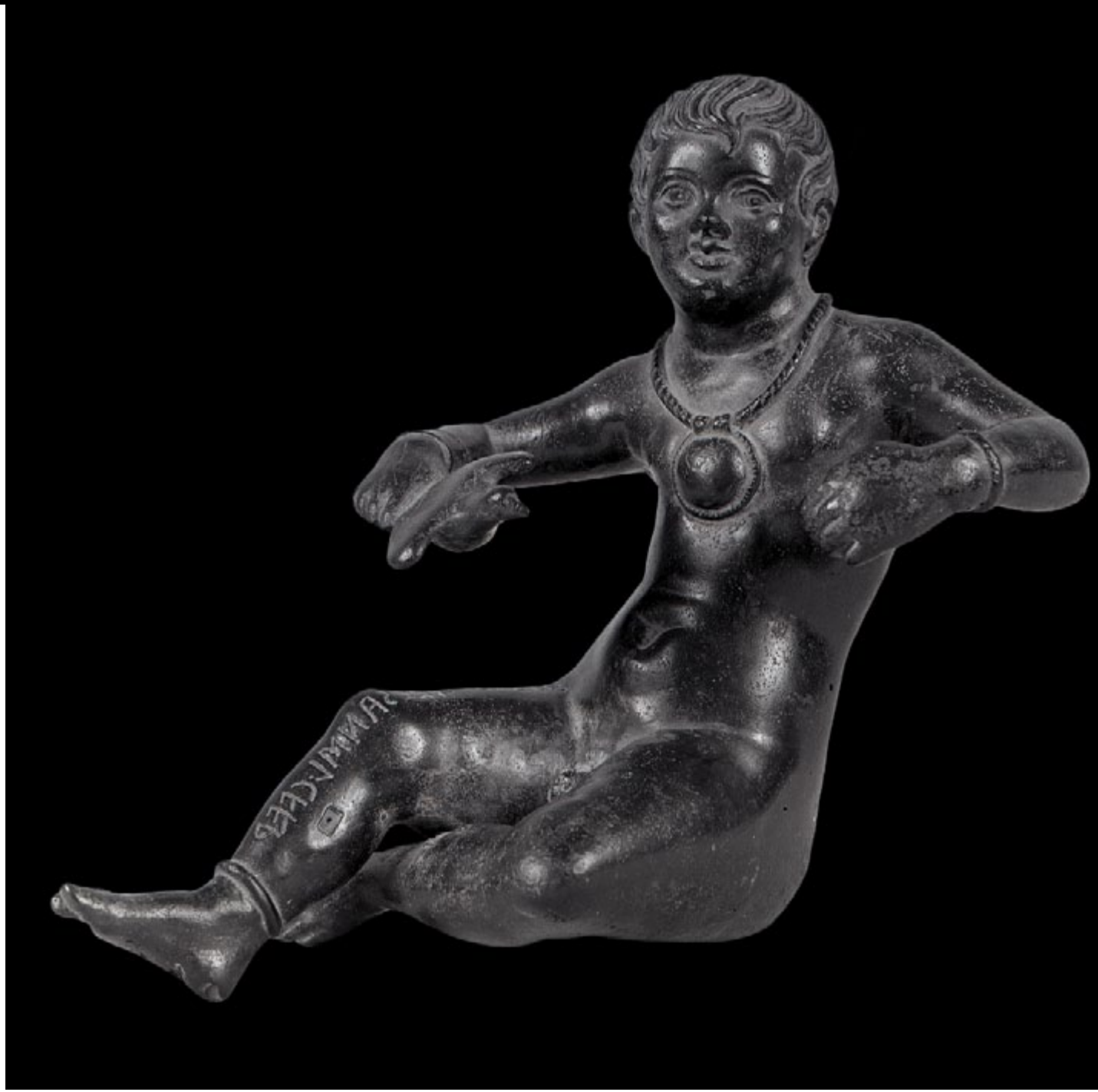
Graziani-Putto

Die Statue stellt einen nackten, auf der Erde sitzenden Jüngling dar. Der Körper ist nach hinten geneigt und das linke Bein unter dem rechten (mit dem etruskischen Text "dem Gott TEC SANS zum Geschenk") gekreuzt. Die ausgestreckten Arme halten rechts einen Vogel und links einen Ball.

Am Hals hängt ein Medaillon, während am rechten Handgelenk und am Fuß zwei Ringe und am linken Arm ein Armband zu sehen sind. Das runde, lächelnde Gesicht und die lebhaften Bewegungen lassen auf hellenistischen Einfluß schließen, der in Etrurien für Exvoti dieser Art aus Bronze und Ton sehr verbreitet war [vgl. Carrara-Putto (siehe S. 76)].

Der „Graziani-Putto“ war dem Schutzgott der Kinder, dem TEC SANS, gewidmet. Die kleine Statue ist nur eines von vielen Zeugnissen eingeborener Kulte auf dem Gebiet nordwestlich des Trasimener Sees. ◂

Sanguineto, beim Trasimener See.
Erste Hälfte des 2. Jahrhundert. v.u.Z.
Bronze in Hohlguss, Höhe 26 cm.
Foto: Musea Vaticani



Der Mars von Todi

Eine etruskische Bronzestatue aus dem späten 5. Jahrhundert (oder frühen 4. Jahrhundert) v.u.Z. stellt einen Krieger mit Rüstung dar, der in Begriff ist, ein Trankopfer darzubringen. Die Statue ist ein bedeutendes Beispiel der etruskischen Bronzeverarbeitung und zählt zu den wenigen erhaltenen Großbronzen.

Die Skulptur wurde 1835 entdeckt; sie trug ursprünglich einen Helm, der bisher nicht aufgefunden werden konnte. Diese Rarität der antiken Bildhauerkunst stellt einen bronzenen Krieger mit Rüstung dar, der auf eine eiserne Lanze gestützt und im Begriff ist, vor der Schlacht mit einer Patera[1] ein Trankopfer darzubringen (Patera und Reste der Lanze sind zur Zeit in einer Vitrine ausgestellt).

Die Bronzestatue besteht aus separat im Wachsausschmelzverfahren gegossenen und dann gelöteten Teilen, mit Einfügungen aus verschiedenen Materialien, die sie sehr realistisch wirken lassen. Die Widmungsinschrift in alt-umbrischer Sprache, aber mit

1 Patera: Breite, flache Trinkschale ohne Griff, die für die Trankopfer an die Götter verwendet wurde.

Die 1,41 m hohe Statue des „Mars von Todi" besteht aus einzelnen, im Wachsausschmelzverfahren gegossenen und dann gelöteten Teilen, mit Einfügungen aus verschiedenen Materialien. Die Figur stellt einen Krieger mit Plattenrüstung dar, der wahrscheinlich kurz vor einer Schlacht ein Trankopfer darbringt. Dazu hielt er mit der rechten Hand eine Trankopferschale (Patera), die zusammen mit der Statue gefunden wurde. Mit der linken Hand stützte er sich auf eine eiserne Lanze. Patera und Reste der Lanze sind erhalten und werden in einer Vitrine ausgestellt. Das Gesicht besitzt eingelegte Augen und zeigt ein angedeutetes Lächeln. Das Gewicht der Figur ist auf das rechte Bein verlagert, das linke ist deutlich abgewinkelt. Diese Haltung wird als Kontrapost bezeichnet.

etruskischem Alphabet, erinnert daran, daß die Statue das Geschenk eines gewissen Ahal Trutitis war, wohl eine Persönlichkeit keltischer Herkunft.

Die vermutlich von einer etruskischen Werkstatt in Orvieto geschaffene Statue weist Ähnlichkeiten mit Plastiken der griechischen Klassik im Zeitraum von 450 bis 425 v.u.Z. auf, vor allem aus der Schule des Bildhauers Phidias. Daneben gibt es Bezüge zu Werken des Polyklet. Jedenfalls handwerklich reicht die Statue an griechische Vorbilder heran.

Wie in anderen etruskischen Werken wird die Oberfläche des Körpers summarisch behandelt ohne Berücksichtigung der zugrundeliegenden Struktur von Knochen und Muskeln. Auch die fehlende heroische Nacktheit unterscheidet dieses Werk von ihren griechischen Vorbildern. In der etruskischen Bildhauerei und Malerei werden vornehmlich Personen von niederem Stand wie Diener und Sklaven unbekleidet dargestellt.

Die Statue wurde 1835 gefunden, wahrscheinlich nachdem sie von einem Blitz getroffen wurde. Die Statue wurde im Tibertal an den Hängen des Monte Santo in der Nähe der zwischen Rom und Florenz gelegenen Kleinstadt Todi gefunden. Sie war dort bereits in der Antike zwischen zwei oder vier Travertinblöcken vergraben worden. Gliedmaßen und Kopf waren vom Rumpf getrennt und wurden nachträglich aufgesetzt. 1836 gelangte die Bronzefigur in den Besitz des Vatikans.

Der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen ergänzte die Statue um einen Helm, der später wieder entfernt wurde.

Die Widmungsinschrift

Am unteren Ende der Rüstung ist in umbrischer Sprache mit etruskischen Buchstaben eine Inschrift eingeritzt; diese Widmung ist von rechts nach links mit spiegelverkehrten Buchstaben verfaßt. Die transkribierte Lesung lautet:

AHAL TRUTITIS DUNUM DEDE

Bemerkenswert ist die Verwendung des Buchstaben D, der im etruskischen Alphabet fehlt, da der entsprechende D-Laut in der etruskischen Sprache nicht vorkommt. Die Umbrer verwendeten für ihre Inschriften zunächst etruskische, später lateinische Buchstaben. Daher kann nicht abschließend geklärt werden, ob ein Umbrer oder Etrusker die Inschrift verfaßt hat.

AHAL TRUTITIS scheint der Name einer Person keltischer Herkunft zu sein. Es ergibt sich dann als sinngemäße Übersetzung: „Ahal Trutitis hat dies als Weihegeschenk gegeben".

Die umbrische Sprache ist verwandt mit der oskischen Sprache und ähnelt dem Lateinischen. Die Inschrift würde auf Lateinisch mit DONUM DEDIT enden.

Die Etrusker waren versierte Metallarbeiter und Orvieto war besonders für die Herstellung von Bronzestatuen bekannt. Die Römer haben angeblich 2000 Bronzen aus Volsinii entfernt, als sie es im Jahre 265 v.u.Z. eroberten. Der Mars von Todi könnte also ursprünglich dort produziert worden sein. Es ist aber auch denkbar, daß die Bronzefigur in Perugia oder in Todi hergestellt wurde. Beide Städte waren ebenfalls für herausragende Bronzearbeiten bekannt. Die umbrische Stadt Todi stand

kulturell und politisch unter etruskischem Einfluß. Die in umbrischer Sprache verfaßte Inschrift zeigt, daß die Statue für den umbrischen Markt bestimmt war.

Es ist anzunehmen, daß die Statue dem Kriegsgott geweiht war; für die Etrusker war dies Laran, die Umbrer dagegen verehrten, wie die Römer, Mars als Kriegsgott. Das Trankopfer vor der Schlacht war die Gelegenheit, den Kriegsgott um Unterstützung und Erfolg in der Schlacht zu bitten.

Die Bronzestatue könnte aber auch den Kriegsgott selbst darstellen, wie die Bezeichnung als „Mars von Todi" nahelegt. Dafür spricht die Kombination von Lanze und Spendenschale als Attribut einer Gottheit. Die Gestaltung der Bronze im klassischen Skulpturenstil weist darauf hin, daß der Künstler mit mediterranen Stilkonventionen vertraut war. Wäre die Statue nur das Abbild eines Sterblichen, so müßte die linke Hand zur Begleitung der Spende zum Gebet erhoben sein.

Die Fundumstände sprechen ebenfalls für die Darstellung einer Gottheit. Die Figur wurde sorgfältig wie bei einer Bestattung vergraben, ein in der Antike üblicher Vorgang, wenn eine Kultstatue zum Beispiel durch einen Blitzschlag entweiht worden war. Vielleicht stand die Bronze als Götterstatue auf einem Podium und stürzte durch einen Blitzschlag herab, so daß eine rituelle Bestattung erforderlich wurde.

In der Forschung wird auch ein vermittelnder Standpunkt vertreten: Der Mars von Todi war zunächst eine Votivgabe des Ahal Trutitis und in zweiter Verwendung ein Kultbild des Kriegsgotts. Daß der Stifter vermutlich keltischer Herkunft war, verleiht der Widmung eines etruskischen Artefakts in einem umbrischen Heiligtum ein kosmopolitisches Element und zeugt von einer heterogenen Kultur auf der italienischen Halbinsel zu dieser Zeit.

Die Skulptur befindet sich heute im *Museo Gregoriano Etrusco* der Vatikanischen Museen in der Rom. ◂

Er gilt als ein Meisterwerk der etruskischen Statuenkunst: Die Figur trug in der linken Hand einen Eisenspeer, der wegen der starken Oxydation in drei Teile zerbrochen ist; da die Augäpfel gestohlen wurden, ersetzte man sie durch silberne; unter den Fußsohlen ist immer noch das Blei zu sehen, mit dem die Füße am Sockel befestigt waren. Unter der Rüstung erkennt man deutlich die Votiv-Inschrift „Ahal Trutitis Dunum Dede“: Ahal Trutitis, der Spender des Mars, war vermutlich etruskisierter keltischer Abstammung, da das Heiligtum Montesanto Ideale anregte, die mit der wirtschaftlichen Expansion in Einklang standen und nicht nur den Handel mit Süditalien stärkten, sondern Todi auch zu einem der wichtigsten Zielorte der keltischen Emigration machten., von der das mittlere Tibertal schon seit längerer Zeit betroffen war.

Die Chimäre von Arezzo ist eine etruskische Bronze-Skulptur, gegen 400 v.u.Z. kreiert. Sie wird im Nationalen Archäologie Museum in Florenz ausgestellt.

Die Chimäre von Arezzo

Die Chimäre von Arezzo ist eines der bekanntesten Beispiele etruskischer Kunst. Diese Bronzestatue wurde im November 1553 in der Toskana beim Bau der mediceischen Festungen in der Umgebung der Stadt Arezzo, die etruskisch-römischen Ursprungs ist, gefunden. Die Skulptur wurde sogleich vom Großherzog der Toskana Cosimo I. de' Medici seiner Sammlung einverleibt, die öffentlich im Palazzo Vecchio, im Saal Leos X. ausgestellt wurde.

Später wurde sie in sein Studio im Palazzo Pitti überführt, in dem, wie Benvenuto Cellini in seiner Autobiografie ausführt, „der Herzog großes Vergnügen darin fand, sie persönlich mit Werkzeugen der Goldschmiede zu reinigen". Im Jahre 1718 gelangte sie in die Galerie der Uffizien, später schließlich zusammen mit anderen antiken Bronzen in den Palazzo della Crocetta, das heutige *Archäologische Nationalmuseum von Florenz*, wo sie sich heute noch befindet.

In der griechischen Mythologie war die Chimaira, deren Name Χίμαιρα Chímaira im Griechischen wörtlich ‚Ziege' bedeutet, ein feuerspeiendes Ungeheuer, das mit Löwenkopf und -körper, dem Schwanz einer Schlange sowie einem zusätzlichen Ziegenkopf auf dem Rücken dargestellt wurde und das der Sage nach Lykien heimsuchte. Der griechische Held Bellerophon soll mit der Hilfe des geflügelten Pferdes Pegasos die Chimära getötet haben.

Die Figur ist etwa 80 cm hoch, sie wird in das letzte Viertel des 5. oder den Beginn des 4. Jahrhunderts v.u.Z. datiert. Die etruskische Darstellung zeigt die Chimära im Todeskampf mit ihren Bezwingern; sie ist bereits verwundet; der Ziegenkopf neigt sich sterbend zur Seite. Vermutlich war die Chimäre Teil einer Gruppe mit Bellerophon und Pegasos. Die Chimäre war ein Depotfund von Bronzefiguren, die in der Antike aus Sicherheitsgründen sorgsam vergraben wurden.

Die Bronzefigur wurde von ihren Entdekkern zunächst für einen Löwen gehalten, da ihr Schwanz, der die Form einer Schlange hatte, fehlte. Erst später identifizierte Giorgio Vasari die Statue als Darstellung der Chimära: Vasari antwortet in seinen *Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro Altezze Serenissime* einem Gesprächspartner, der ihn fragt, ob es auch wirklich die Chimära des Bellerophon sei:

„Ja, mein Herr, denn es gibt den Vergleich mit den Medaillen aus Rom, die der Herzog besitzt, mit dem auf dem Hals dieses Löwen aufgesetzten Ziegenkopf, welcher wie Seine Exzellenz sehen kann, auch einen Schlangenkörper besitzt, und wir haben den zerbrochenen Schwanz wiedergefunden, der sich in diesen Bronze-Fragmenten wiederfand, zusammen mit zahlreichen Metallfigürchen, die Seine Exzellenz alle gesehen hat, und die Wunden, die sie am Körper hat, beweisen es, und auch der Schmerz, der sich in der Bewegung im Kopf dieses Tieres erkennen lässt."

Tatsächlich wurde nach Angaben von Giorgio Vasari unter den kleineren Bronzestücken und Fragmenten ein Teil des Schwanzes entdeckt. Im Jahr 1785 rekonstruierte Francesco Carradori den Schwanz, dessen Schlangenkopf am Schwanzende in ein Horn des Ziegenkopfes beißt, statt sich, wie in belegten Darstellungen auf antiken Münzen, gegen den Angreifer zu richten.

Die Inschrift im rechten Vorderfuß der Figur wurde unterschiedlich gelesen, aber in letzter Zeit wird angenommen, daß sie TINSCVIL (ein Geschenk an Tinia) lautet. Dies zeigt, daß die Figur eine Votivgabe ist, die dem etruskischen Licht- und Himmelsgott *Tinia* gewidmet wurde. *Tinia* war der höchste etruskische Gott.

Die Staatlichen Antikensammlungen in München haben anlässlich einer Sonderausstellung im Jahr 2015 einen Abguss der Chimäre anfertigen lassen. Diese ziert seitdem den Außenbereich der Antikensammlung am Königsplatz. ◂

Apollon von Veio

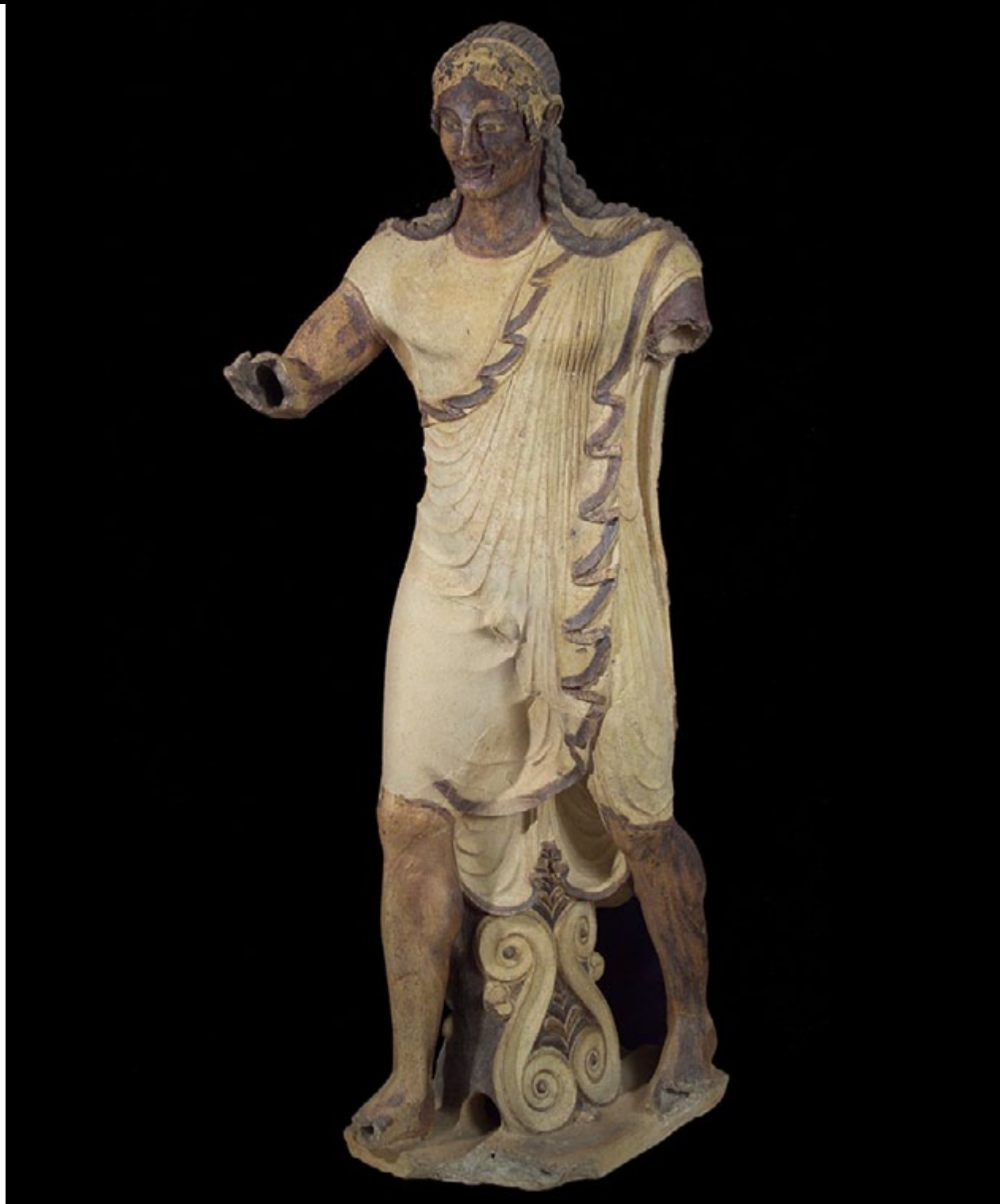
Datum: 510-500 v.u.Z. Fundort: Veio, Heiligtum im Ort Portonaccio. Medium: handmodellierte Terrakotta, mehrfarbig bemalt. Maße: Höhe: 186 cm; Breite: max. 78 cm. Ankauf: Mai 1916.

Die Terrakotta-Skulptur zeigt den Gott Apollon, mit dem rechten Arm vorwärts ausgestreckt und dem linken nach unten geneigt, vielleicht einen Bogen haltend.

Zusammen mit anderen Statuen hat diese die Decke des Tempels von Portonaccio, bei Veio, dekoriert. Dieses Heiligtum war der etruskischen Gottheit Menerva (Atena) geweiht.

Die Statuen von Portonaccio sind dem „Meister des Apollon" zugeordnet worden, also der letzten Generation von Bildhauern in Ton der Werkstatt von *Vulca*, dem Autor der berühmten Statue von *Giove* im Tempel Capitolino (580 v.u.Z), bestellt vom ersten etruskischen König, Tarquinio Prisco. Für denselben Tempel wurden am Ende des 6. Jahrhunderts vom König Tarquinio il Superbo beim „Meister des Apollon" zwei Quadrigas als Deckenornament bestellt.

Foto: Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia
Piazzale di Villa Giulia, 9 - 00196 Roma, Italia



C. Carlucci, *Veio. La coroplastica: Veio, Portonaccio. 2. Apollo*, in: M. Torelli - A.M. Moretti Sgubini (a cura di), *Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio* (Roma, Palazzo delle Esposizioni 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), Verona 2008.

Literatur:

G.Q. Giglioli, *Veio. Scavi nell'area della città e della necropoli: statue fittili di età arcaica*, in Notizie degli Scavi di Antichità 1919, vol. XVI.

Massimo Pallottino, *La scuola di Vulca*, in Massimo Pallottino, *Saggi di Antichità*, Rom 1979.

G. Colonna, *Il maestro dell'Ercole e della Minerva. Nuova luce sull'attività dell'officina veiente*, in Opuscula Romana 16, 1987.

F. Boitani, M. Diana, T. Sante Guido, *Il restauro dell'Apollo di Veio*, in Kermes aprile-giugno 2004, pp. 41-60 (sul restauro).

G. Colonna, *L'officina veiente: Vulca e gli altri maestri di statuaria arcaica in Terracotta*, in M. Torelli - A.M. Moretti Sgubini (a cura di), *Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio* (Roma, Palazzo delle Esposizioni 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), Verona 2008.

Hermes-Kopf

Kopf einer Terrakottastatue des Gottes Hermes / aus dem Heiligtum von Portonaccio in Veio.

Datum: Ende des 6. Jahrhunderts v.u.Z.

Foto: Museo Nazionale Etrusco Villa Giulia, Rom

Der Arringatore

Der Arringatore (der Redner) ist eine etruskische Bronzestatue aus dem späten 2. oder frühen 1. Jahrhundert v.u.Z. Sie stellt *Aule Meteli* oder *Metele* (Aulus Metellus oder Metellius) dar. Die Statue wurde schon im 16. Jahrhundert entdeckt und als bedeutendes Beispiel der späten etruskischen Bronzeskulptur gewürdigt. Sie zeigt die allmähliche Romanisierung der etruskischen Kunst.

Aule Meteli trägt eine Tunika, über der eine kurze *Toga exigua* drapiert ist, was der formellen Kleidung eines Magistrats entspricht. Die Toga ist um den Körper gewickelt und läßt den rechten Arm frei. Seinen linken Arm, um den die Toga geschlungen ist, hat Aule Meteli eng an den Körper angelegt. An der linken Hand trägt er einen goldenen Skarabäenring. Seinen Zeigefinger drückt er leicht auf den nach vorne gestreckten Daumen, so daß der Eindruck von Sammlung und Konzentration entsteht. Er trägt hohe Schnürstiefel (*calcei*), wie sie gewöhnlich von römischen Senatoren getragen wurden. Der untere Rand der Toga wird durch einen breiten Saum begrenzt.

Die selbstbewusste Körperhaltung ist die eines Redners, der sich anschickt, zu einer Menschenmenge zu sprechen. Daher rührt die Bezeichnung der Statue als *Der Redner*, italienisch *L'Arringatore,* englisch *The Orator.* Mit der erhobenen Hand will er offenbar für Ruhe und Aufmerksamkeit sorgen. Die Bronzeskulptur zeigt einen erwachsenen, älteren Mann in frontaler Pose mit ausgestrecktem rechten Arm und leicht geöffneten Mund. Das Gewicht der Figur ist auf das rechte Bein verlagert, das linke ist leicht abgewinkelt. Diese Haltung wird als Kontrapost bezeichnet. Die eingelegten Augen der Statue sind nicht erhalten geblieben, so daß die Augenhöhlen jetzt leer sind.

Die 1,79 m hohe Statue besteht aus gegossener Bronze und ist innen hohl. Sie wurde um 100 v.u.Z. aus insgesamt sieben, im Wachsausschmelzverfahren hergestellten Einzelteilen zusammengefügt. Durch Beschädigungen sind im Lauf der Jahrhunderte größere Löcher am Hals, am Rücken und auf der linken Seite entstanden.

Aule Meteli ist als „Herr des Geschehens" dargestellt, der sich dank seiner Autorität mühelos Gehör verschafft und mit seiner Redekunst die Menge führen kann. Die selbstsichere Haltung beruht dabei nicht auf körperlicher Kraft oder Stärke. Aule Meteli ist eher von gedrungener Statur, neigt zur Beleibtheit, besitzt ein deutlich von Falten geprägtes Gesicht, das aber zugleich reiche Erfahrung und Einsicht, Besonnenheit und Klugheit vermitteln soll. Hinzu tritt die besondere öffentliche Stellung, die dem Dargestellten einen Anspruch auf Führung der Bürgerschaft verleiht.

Die Inschrift

Der untere Saum der Toga trägt eine etruskische Inschrift, die entsprechend den Schreibgewohnheiten der Etrusker von rechts nach links mit spiegelverkehrten Buchstaben verfaßt ist. Die transkribierte Lesung lautet: AULEŚI METELIŚ VE[LUS] VESIAL CLENŚI CEN FLEREŚ TECE SANŚL TENINE TUTHINEŚ CHISVLICŚ

AULEŚI METELIŚ ist die Dativform des Namens *Aule Meteli*. Es folgen die Genitivformen des Männernamens Vel und des Frauennamens Vesi. Daran schließt sich die Genitivform CLENŚI von CLEN (Sohn) an. CEN FLEREŚ (Akkusativ) steht für die Votivstatue. TECE ist ein Verb in der dritten Person Perfekt mit der Bedeutung „er hat aufgestellt". Allerdings ist unklar, wer diese Statue gestiftet hat. Aule Meteli könnte selbst der Spender sein. Sofern TENINE eine Person bezeichnet, kommt auch diese als Stifter in Betracht. SANŚL ist eine Genitivform und dürfte die Gottheit SANŚ bezeichnen, der die Statue offenbar geweiht war. Die beiden letzten Wörter TUTHINEŚ CHISVLICŚ könnten darauf hindeuten, daß die Bürgerschaft nach einer Beratung der Errichtung der Statue zugestimmt hat. Insgesamt ergibt sich als mögliche Übersetzung:

Zu Ehren von Aule Meteli, dem Sohn von Vel und Vesi, hat Tenine diese Statue aufgestellt als Votivgabe für Sans nach Beratung der Bürgerschaft.

Der Buchstabe M in der Inschrift entspricht dem phönizischen Buchstaben Sadéh oder Zade und steht vermutlich für einen Sch-Laut. Dieser Buchstabe, der als Ś transkribiert wird, fand vor allem in Nordetrurien Anwendung.

Aule Meteli scheint eine bedeutende Person aus den nordetruskischen Städten Cortona oder Perugia gewesen zu sein, da seine Heimatstadt ihm diese lebensgroße Ehrenstatue widmete. Wahrscheinlich war diese Statue an seinem Grab oder an einem Heiligtum öffentlich ausgestellt. Kleidung und Haltung deuten darauf hin, daß er ein wichtiges politisches Amt innehatte oder sogar als Princeps die Bürgerschaft anführte. Aufgrund von besonderen Verdiensten um die Stadt könnte er durch die Errichtung dieser Statue geehrt worden sein.

Die Städte Nordetruriens, die im Gegensatz zu einigen Städten des Südens nicht von den Römern erobert worden waren, darunter Cortona und Perugia, erlebten in der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v.u.Z eine letzte bescheidene Blüte.

Die Skulptur des Aule Meteli bietet einen Einblick in die sich verändernde soziopolitische Landschaft der italienischen Halbinsel in den letz-

ten Jahrhunderten vor der Zeitenwende. Als sich das Territorium Roms vom fünften bis zum ersten Jahrhundert v. Chr. ausbreitete, wurden ihre Nachbarn allmählich in die Sphäre des römischen kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Einflusses aufgenommen. Manche Gruppen widersetzten sich dem römischen Hegemonialstreben, während andere sich durch politische und militärische Verträge dem römischen Lebensstil anschlossen. Dieser Prozess der Akkulturation bzw. Romanisierung führte dazu, daß die ursprüngliche kulturelle Heterogenität durch ein homogeneres kulturelles Modell ersetzt wurde.

Dementsprechend steht der Arringatore für die etruskischen Handwerkskunst, die dem deutlichen Einfluß der römischen Welt unterworfen ist. Die Statue trägt eindeutig Senatorenstiefel und die kurze und schmale *Toga exigua*, die beide aus der römischen Kultur stammen. Ebenso stimmt sein Haarschnitt mit denen römischer Eliten überein. Haltung und Gesichtsausdruck vermitteln eine Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit, wie sie in der Porträtkunst der mittleren Republik anzutreffen sind.

Die Ehrung des Aule Meteli durch ein Standbild lehnt an Gebräuche der römischen Aristokratie an. Die Statue trägt eine Inschrift mit etruskischen Buchstaben und die Bronzeverarbeitung

Archäologisches Nationalmuseum von Florenz im Palazzo della Crocetta

entspricht der etruskischen Handwerkskunst. Die Statue reflektiert somit die Balance zwischen alter etruskischer und neuer römischer Identität und den Übergang hin zu einer vollständigen Auflösung der etruskischen Kultur und Sprache.

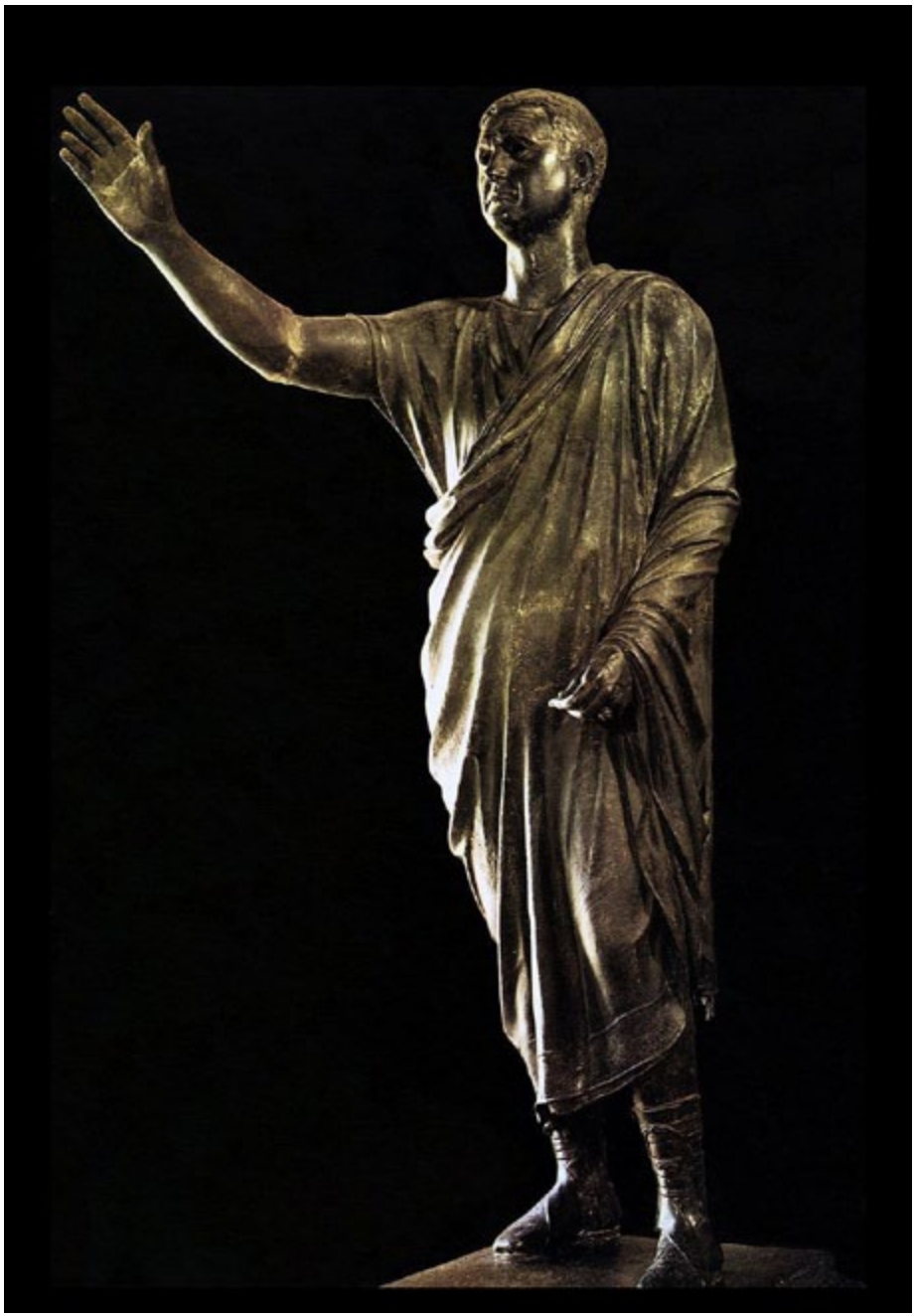
Die Bronzestatue wurde 1566 in der Gegend zwischen Cortona und Perugia gefunden und verstärkte das gerade wiedererwachte Interesse an den Etruskern. Aus der Renaissance sind als Fundorte Sanguineto im Norden des Trasimenischen Sees und Pila 8 km südöstlich von Perugia überliefert. Das Funddatum lässt sich auf den Zeitraum zwischen dem 15. September und 21. Oktober 1566 eingrenzen.

Das Standbild wurde, obwohl es in Umbrien und damit auf dem Territorium des Kirchenstaates gefunden worden war, von Cosimo I. de' Medici in Besitz genommen. Vermutlich wurde damals als Fundort die Gegend am Trasimenischen See verbreitet, um die päpstlichen Ansprüche zu umgehen. Cosimo verfügte bereits über eine große Sammlung von Antiken, darunter die 1553 entdeckte *Chimäre von Arezzo* (siehe S. 83), und setzte damit das Mäzenatentum seiner Familie fort. 1569 wurde er Großherzog der Toskana und nannte sich *Magnus Dux Etruriae*, wodurch er ausdrücklich auf die etruskischen Vorläufer Bezug nahm.

Zunächst wurde die Bronzestatue des Arringatore zusammen mit anderen etruskischen Fundstücken öffentlich im Palazzo Vecchio im Saal Leos X. ausgestellt. Im Jahr 1581 veranlasste Cosimos Sohn Francesco I. de' Medici die Umwandlung des Obergeschosses der Uffizien in Galerien für die Ausstellung der mediceischen Kunstsammlung. Die 1560 maßgeblich von Giorgio Vasari gestalteten Uffizien hatten zunächst ausschließlich für die Unterbringung von Ministerien und Ämtern gedient. Ab 1588 konnte der *Arringatore* zusammen mit antiken und zeitgenössischen Skulpturen in der Galleria delle Statue besichtigt werden. 1789 bezeichnete Luigi Lanzi in seinem Werk *Saggio di lingua Etrusca e di altre antiche*

d'Italia (Abhandlung über die etruskische und andere alte Sprachen Italiens) erstmals die Bronzestatue als Arringatore.

Mit der Vereinigung Italiens zu einem Nationalstaat setzte sich König Viktor Emanuel II. dafür ein, daß in Florenz, 1864 bis 1871 Hauptstadt des neuen Staates, ein etruskisches Museum entstehen sollte, um diesen wichtigen Aspekt des italienischen Erbes darzustellen. Das etruskische Museum wurde mit einem ägyptischen Museum kombiniert, das im 18. Jahrhundert vom habsburgischen Großherzog Leopold II. gegründet worden war. Die Sammlungen wurden zunächst im Cenacolo di Fuligno in der Via Faenza ausgestellt. 1881 verlegte man die Museen in den Palazzo della Crocetta in der Via della Colonna. Schließlich entstand dort das Archäologische Nationalmuseum von Florenz, in dem sich heute das Standbild des Arringatore zusammen mit anderen antiken Bronzen befindet. ◆



Sarkophage

Etruskische Plastik diente hauptsächlich der Ausschmückung von Tempeln und Grabstätten. Sie taucht erstmals im 8. Jahrhundert an Aschenurnen auf, deren Deckel als menschliche Köpfe gestaltet waren, und die gelegentlich am Urnenkörper Arme und Brustwarzen zeigen.

Seit dem 6. Jahrhundert dominierte (im Gegensatz zu den Statuen aus Marmor der Griechen) die Tonplastik, weil sich Terrakotta besser zur Wiedergabe eignete als Bronze und Stein.

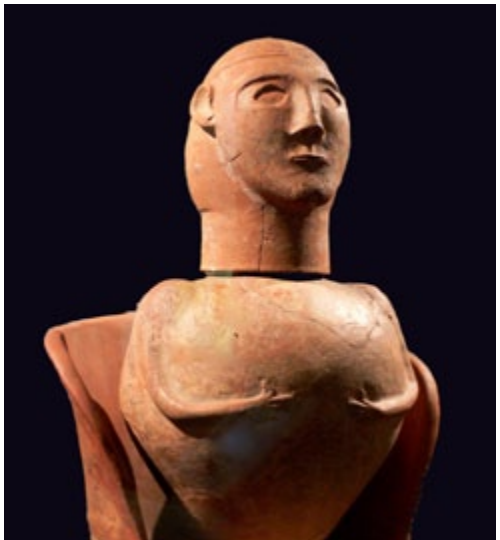
Etruskische Plastik verstand sich vornehmlich als Ausdrucksmittel für menschliche Emotionen, nicht als Ausformung ästhetischer Ideale. Einen besonderen Rang in der Entwicklung der etruskischen Bildhauerkunst nehmen die Liegefiguren der Verstorbenen auf den Deckplatten der Sarkophage ein, die als Wegbereiter der römischen Porträtkunst gelten. Der berühmte „Ehepaarsarkophag" aus Cerveteri (siehe S. 37) stellt ein verheiratetes Paar bei einem Bankett dar. Das Portraitieren eines verheirateten Paares ist eine

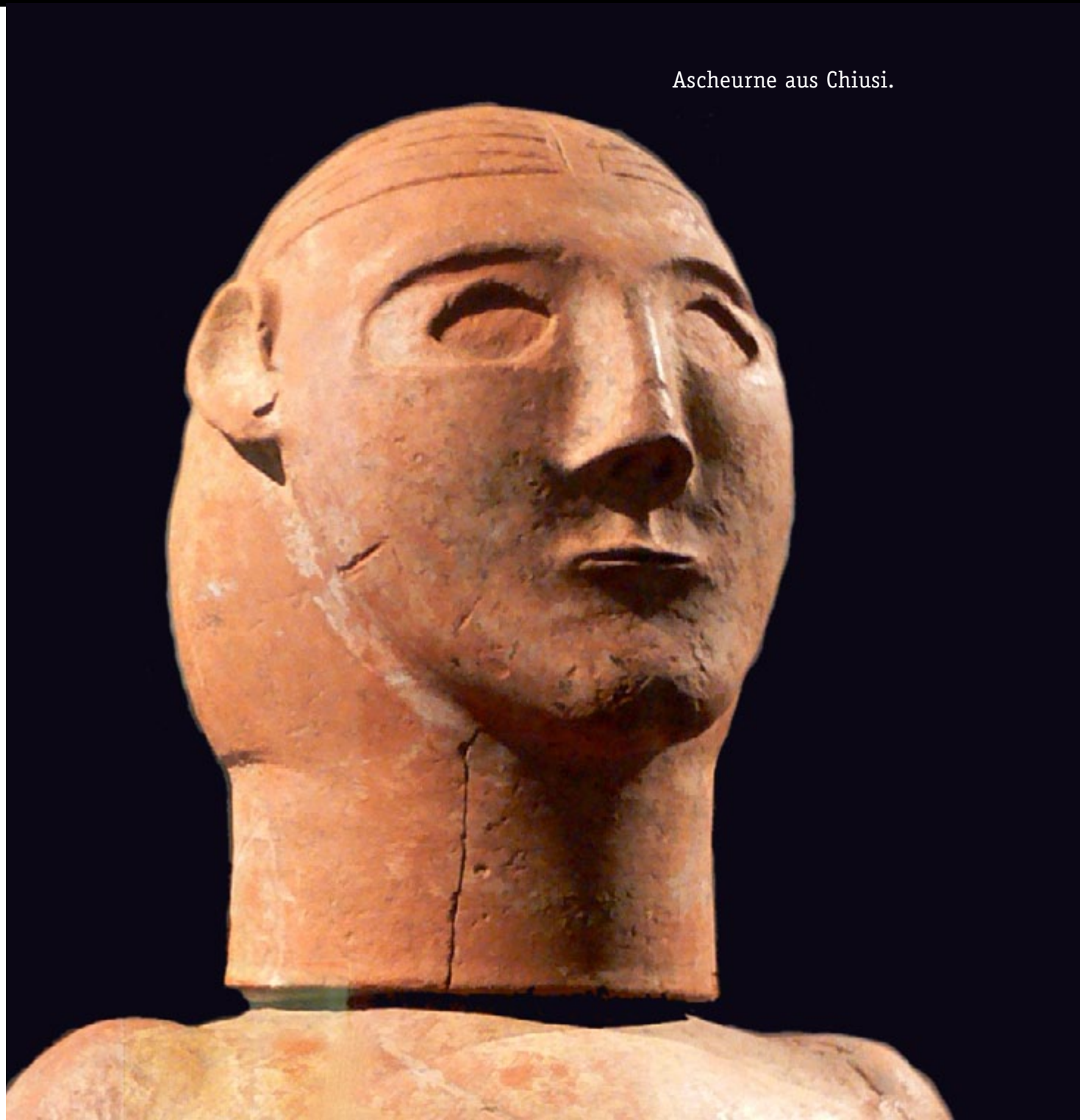
Sarkophag
Etruskisch.

ausgesprochen etruskische Sitte; als Kontrast haben die Griechen Bankette dargestellt, in denen ausschließlich Männer vorkommen...

Im Gegensatz zur griechischen Welt, wo die Bankette für die Männer reserviert waren, wird die etruskische Frau, die eine wichtige Rolle in der Gesellschaft einnahm, Seite an Seite bei ihrem Ehemann lehnend dargestellt, mit den selben Proportionen und in einer ähnlichen Stellung.

Die Etrusker übernahmen die Ideologie des Banketts von den Griechen und benutzten es als ein Zeichen von wirtschaftlicher und sozialer Hochstellung. Im Kontext der Begräbnisse werden oft Bankettszenen dargestellt – in den Urnen und auf den Wandmalereien.





Ascheurne aus Chiusi.

Etruskischer Sarkophag
mit bemaltem Relief und Inschrift.
Foto: Metropolitan Museum New York.

Etruskischer Sarkophag

Der Verstorbene hält eine Patera in der rechten Hand.

Etruskischer Sarkophag

Etruskischer Sarkophag

Mit Relief und Inschrift.

Bemalte Terrakotta.

Foto: Metropolitan Museum.

Exponat der Etrusker-Ausstellung im Landesmuseum Karlsruhe.

Liegender junger Mann

Etruskische Plastik.

Etruskisches Sarkophag

Etruskisches Sarkophag

aus Perugia.

Sarkophag, genannt „des Richters"

Der 1818 bei der Peterskirche in Tuscania entdeckte Sarg, wo sich wahrscheinlich im Altertum die Feste der Stadt befunden hatten, war wiederverwendet worden und hatte keinen Deckel mehr.

Er enthielt die Überreste eines Richters, der im Alter von 36 Jahren gestorben war. Eine zwei Zeilen lange etruskische Inschrift erinnert nicht nur an seinen Namen und Stammbaum, sondern auch an die zivilen und priesterlichen Ämter, die er innehatte, sowie an sein Alter:

„Arnth, Sohn von Laris und Tanchvilus (= Tanaquilla) Peśli [...] bekleidete das Amt (TENTHASA) des Priesters (EISNEV), des PURTH und des magister = „Befehlshabers" (MACSTREV), er hat vergrößert (ZELARVENAS) hier (THUI) als er noch unter den Lebenden weilte (ZIVAS) die Grabkammer (TAMERA), und ist im Alter von Jahren (AVILS) 36 verstorben (LUPU)."

Das Relief des Sarkophags zeigt den Verstorbenen auf einer Biga – gefolgt von einem Schreiber zu Fuß mit der Schreibtafel unterm Arm –, dem seinem Rang entsprechende Personen voranschreiten, zwei Liktoren mit *toga exigua*, die Fasces

(Insignien der richterlichen Gewalt, bestehend aus einem Rutenbündel, in dem ein Beil steckt) halten, und eine mit Chiton (Unterkleid), Umhang und Lanze angetane Person, vielleicht ein Viator. Der Zug erinnert nicht nur an die Ämter, die die illustre Persönlichkeit zu Lebzeiten bekleidete, sondern ist auch eine Anspielung auf seine Reise ins Jenseits. Tuscania. Datum: 300-250 v.u.Z.

Material: Nenfro.

Maße: Höhe 85 cm; Länge 206 cm

Der **Sarkophag der Seianti Hanunia Tlesnasa** ist eine etruskische Graburne aus dem 2. Jahrhundert v.u.Z. und wurde 1886 in der Nähe von Chuisi entdeckt. Er zählt zu den bedeutendsten Werken der spätetruskischen Sepulkralkultur. Der 1,83 m lange, 70 cm breite, 42 cm hohe und 750 kg schwere Sarkophag wurde aus Terrakotta angefertigt und ist mit einer weißen Beschichtung überzogen, die Marmor imitiert. Diese Schicht war mit intensiven bunten Farben bemalt, von denen noch Farbreste vorhanden sind. Foto: British Museum.

Der Sarkophag der Seianti Hanunia Tlesnasa

Der Sarkophag der Seianti Hanunia Tlesnasa zählt zu den bedeutendsten Werken der spätetruskischen Sepulkralkultur.

Der Sarkophag ist in wechselnder Folge mit Architekturelementen (Triglyphen) und Rosetten verziert. Der Deckel ist in der Mitte in zwei Hälften unterteilt.

Auf dem Sarkophag ist eine junge Frau dargestellt, die sich auf einer Matratze liegend mit dem linken Ellenbogen von einem Kissen abstützt. In der linken Hand hält sie einen aufgeklappten Spiegel; mit der rechten Hand hält sie einen über den Hinterkopf gezogenen Schleier. Sie trägt luxuriösen Goldschmuck, darunter Fingerringe, Ohrringe, ein Halskette, Reife an Ober- und Unterarm und auf dem Kopf ein Diadem. Ihr kastanienbraunes Haar ist in der Mitte gescheitelt und in feinen Wellen nach hinten gekämmt.

Das ärmellose bodenlange Kleid wird in der Taille durch ein geknotetes Band gerafft, dessen Enden als Zierde herabhängen. Darüber trägt sie einen knielangen dünnen Mantel. Die Kleidungsstücke werfen feine Falten und umspielen ihren üppigen wohlgeformten Körper. Die Figur ist überlebensgroß gestaltet, da sie auf einem 1,83 m langen Sarkophag mit leicht angezogenen Knien liegt, also stehend etwa 2 Meter groß wäre.

Unklar ist, bei welchem Anlass oder Vorgang die Verstorbene dargestellt wird. Möglich scheint ein Bankett im Totenreich. Aber bis auf die liegende Position fehlt jeder weitere Hinweis auf ein Festessen. Aufgrund des Schleiers und der festlichen Kleidung ist wahrscheinlicher, daß die Verstorbene als Braut dargestellt und der Anlass ihre Hochzeit ist. Vielleicht befindet sich Seianti aber schon in der Unterwelt und blickt von ihrem Spiegel auf, als erwarte sie jemanden. Neuere Forschungen haben gezeigt, daß das, was früher in Grabmalereien als Abschiedsszenen interpretiert wurde, tatsächlich Begrüßungen sind, um Neuankömmlinge willkommen zu heißen.

Der **Sarkophag der Seianti Hanunia Tlesnasa** entspricht hinsichtlich Stil und Technik dem Sarkophag der **Larthia Seianti** (links im Bild), der aus einem Mehrkammergrab nahe Chuisi stammt und sich im heute im Archäologischen Nationalmuseum von Florenz befindet. Beide Personen entstammen wahrscheinlich derselben aristokratischen Familie. Die neuere Forschung datiert beide Sarkophage auf etwa 150 v.u.Z. Nach anderer Auffassung ist der Sarkophag der Larthia Seianti 20 bis 30 Jahre älter und stammt aus der Zeit zwischen 170 und 180 v.u.Z.

Der Sarkophag der Larthia Seianti

Die beiden Seianti-Sarkophage sind im Vergleich zu anderen Terrakotta-Sarkophagen ungewöhnlich fein gearbeitet und reich dekoriert. Die verwendeten Farben wie das sog. ägyptische Blau, von dem sich Reste auf dem Spiegel finden, waren kostbar und teuer. Überhaupt war die Bemalung von Sarkophagen nicht die Regel, wie zahlreiche Exemplare aus der Umgebung belegen. Die Herstellung des Sarkophags erforderte zudem großes Geschick, da die Tonskulptur aufgrund ihres Eigengewichts vor dem Brennen mit Holzstreben oder einem Gitterwerk gestützt werden musste. Die Figur der Seianti wurde in insgesamt fünf Teilen angefertigt, die man nach dem Brennen zusammenfügte.

In Etrurien wurden verschiedene Arten von lokalem Stein für Urnen und Sarkophage verwendet, aber abgesehen von Alabaster, der hauptsächlich in der Region von Volterra abgebaut wurde, waren sie schwer zu bearbeiten. Zu Marmor hatten die Etrusker keinen Zugang. Die Marmorsteinbrüche in Carrara wurden erst im 1. Jahrhundert v.u.Z. erschlossen. Daher war Terrakotta häufig das bevorzugte Material für die kunstvollen Skulpturen, mit denen die Etrusker auch Tempel verzierten, während Statuen, von denen nur wenige die Zeiten überdauert haben, sehr oft aus Bronze gefertigt wurden.

Inschrift auf dem Sarkophag

In den Sockel des Sarkophags wurde vor dem Brennen des Tons eine Inschrift eingeritzt, die gemäß den Schreibgewohnheiten der Etrusker von rechts nach links mit spiegelverkehrten Buchsta-

ben verfaßt ist. Die Lesung der Inschrift lautet: SEIANTI HANUNIA TLESNASA

SEIANTI ist ein lokal verbreiteter Gentilname aus dieser Zeit. Zunächst nahm man an, daß der zweite Namen mit dem Buchstaben Θ (Theta) beginnt und daher den Vornamen THANUNIA wiedergibt. In der neueren Forschungen gelangt man dagegen zu dem Schluss, daß es sich bei diesem Buchstaben um ein etruskisches H handelt und der angegebene Name HANUNIA lautet.

Die Entdeckung von sechs weiteren Inschriften mit diesem Namen in der Umgebung von Chiusi, darunter der Name einer VELIA SEIANTI HANUNIA, legt nahe, daß es sich bei HANUNIA nicht um einen Vornamen, sondern um einen Gentilnamen handelt. Man nimmt heute an, daß die Seianti und Hanunia zwei bedeutende etruskische Familien gewesen sind und die Verstorbene von diesen Familien abstammte. Da TLESNASA der Gentilname des Ehemanns zu sein scheint, werden in der Inschrift also drei Gentilnamen aufgezählt, der Vorname der Verstorbenen wid nicht genannt.

Die Inschrift könnte darauf hindeuten, daß die Verstorbene selbst lesen und schreiben konnte. Da Gegenstände wie Spiegel, Gefäße und Webstühle gelegentlich mit dem Namen der weiblichen Besitzer versehen waren und Etruskerinnen der Aristokratie ein hohes gesellschaftliches Ansehen besaßen, kann man annehmen, daß zumindest ein Teil der etruskischen Aristokratinnen lesen und schreiben konnte. Da Seianti offenbar einer bedeutenden und wohlhabenden Familie angehörte, dürfte sie folglich des Lesens und Schreibens kundig gewesen sein.

Untersuchung des Skeletts

Im Sarkophag liegt noch heute das Skelett der Seianti Hanunia Tlesnasa. Die Verstorbene ist offenbar stark idealisiert und verjüngt dargestellt, denn der im Sarkophag gefundene Schädel, an dem mehrere Zähne fehlen und die erhaltenen abgenutzt sind, lässt auf eine ältere Frau schließen.

Die Untersuchung des Skeletts führte zu dem Ergebnis, daß die Frau zum Zeitpunkt ihres Todes korpulent, etwa 1,54 m groß und zwischen 50 und 55 Jahre alt war, was etwa der damaligen durchschnittlichen Körpergröße und Lebenserwartung einer Frau entsprach. Eine Radiocarbonuntersuchung ergab, daß die Person zwischen 250 und 100 v.u.Z. verstorben war.

Im Jahr 2002 nahm ein Team unter der Leitung von Judith Swaddling eine umfangreiche medizinische Untersuchung des Skeletts vor und gelangte zu einem detailreichen Befund. Offenbar hatte die Verstorbene als junge Frau ein Trauma der Weichteile ihres rechten Beckens und der unteren Lendenwirbelsäule erlitten. Die Verletzungen führten wahrscheinlich zu Hämatomen, Nekrosen und Veränderungen des Knochengewebes und verursachten lebenslange Schmerzen und Bewegungseinschränkungen im Hüft- und Beckenbereich.

Die Verstorbene litt auch unter einer Schädigung des rechten Kiefergelenks, die ungefähr zur gleichen Zeit aufgetreten war und sie unter Gelenkschmerzen und Abszessen leiden ließ. Vielleicht musste sie bis ins Alter speziell zubereitete weiche Nahrungsmittel zu sich nehmen und litt eventuell unter Beschwerden beim Sprechen. Zudem hatte sie in der Jugend eine Fraktur des Orbitaknochens unter ihrem rechten Auge erlitten.

Die genannten Verletzungen sind vermutlich alle zur gleichen Zeit aufgetreten und auf einen Unfall zurückzuführen. Seianti könnte mit der rechten Seite auf einen harten Gegenstand wie z. B. einen Fels oder Baumstamm gefallen sein. Dabei dürfte sie auch einige Zähne verloren haben. Als Ursache der Verletzungen kann ein Reitunfall vermutet werden.

Trotz der Einschränkungen war Seianti bei relativ guter Gesundheit, hatte mindestens ein Kind geboren und litt vielleicht erst im Alter an Skoliose und Arthritis. Als Aristokratin standen ihr wahrscheinlich genügend Bedienstete zur Seite, um ihr Leben annehmlicher zu gestalten.

Basierend auf dem Schädel wurde eine Gesichtsrekonstruktion vorgenommen, indem man einen Abguss des Schädels allmählich mit Schichten von Ton überzog, je nach der Dicke der Haut und Muskeln und unter Berücksichtigung des Alters und der Gesundheit der Person. Das Ergebnis zeigt eine gewisse Übereinstimmung zwischen den Gesichtszügen der Figur und der Dargestellten, die eine gewollt porträthafte Nachbildung der Verstorbenen nahelegt.

Dieser angedeutete Realismus in der etruskischen Kunst unterscheidet das Werk von den hellenistischen Schöpfungen dieser Zeit, die ganz in der griechischen Tradition verhaftet zur Idealisierung neigen. Nach anderer Auffassung besteht eine gewisse Diskrepanz zwischen dem rekonstruierten Gesicht der Seianti Hanunia Tlesnasa und ihrem idealisierten Abbild auf dem Sarkophag, so daß man nicht von einer porträthaften Darstellung als Merkmal der Grabskulptur in der hellenistischen Periode ausgehen kann.

Entdeckung des Grabes

1886 wurde 6 km westlich von Chiusi am Poggio Cantarello ein Einkammergrab entdeckt, in dem sich der Sarkophag der Seianti Hanunia Tlesnasa befand. Ein langer Gang (ein sog. Dromos) führt zu der Grabkammer, an deren Rückwand der Sarkophag stand und die Rückwand in Breite und

Höhe nahezu ausfüllte. Die Größe des Korridors, der zum Grab führt, lässt vermuten, daß der große, schwere Sarkophag in Einzelteilen in die Kammer getragen und dann dort zusammengefügt wurde.

Neben dem Sarkophag an der rechten Wand der Grabkammer waren mit eisernen Nägeln fünf silberne Gegenstände befestigt, darunter ein Spiegel. Das dünne Silberblech, aus dem er gearbeitet ist, legt nahe, daß er nicht für den täglichen Gebrauch, sondern nur als sepulkrales Dekorationsstück gefertigt wurde. Der mit einem Wogenschema verzierte Rand des Spiegels ist vergoldet. Unter den weiteren Fundgegenständen befanden sich ein Salbgefäß mit einem vergoldeten Wellenband, einen Schaber, mit dem Reinigungsöl, Schweiß und Staub vom Körper geschabt wurden, der aber auch zur Enthaarung gedient haben könnte, ein kleiner Eimer und eine Büchse für Pomade oder Schminke mit Deckel. Die Girlanden der Büchse und der Deckelrand sind ebenfalls vergoldet. Der Spiegel wurde bei der Entdeckung des Grabes noch an der Wand befestigt gefunden, die anderen vier Gegenstände waren nach Verrostung der Nägel auf den Boden herabgefallen.

Die Seltenheit und Größe des Sarkophags, der den Zugang zu den besten Handwerkern bescheinigt, und die Anlage eines Einzelgrabs für die Verstorbene bezeugen den Reichtum und den hohen Status dieser etruskischen Aristokratin. Meist teilte sich eine ganze Familie ein Mehrkammergrab auf einem öffentlichen Friedhofsareal. Einzelgräber dürften dagegen auf Privatgrundstücken gelegen haben. Allerdings ist ungeklärt, warum die Grabbeigaben der Verstorbenen so sparsam waren im Vergleich zu ihrer Verwandten Larthia Seianti, deren Grab zwar in einer Familiengruft untergebracht war, aber deutlich mehr Grabbeigaben umfasste.

Zunächst gelangte der Sarkophag in den Besitz des klassischen Archäologen Wolfgang Helbig. 1887 konnte das British Museum von London den Sarkophag erwerben. ◂

Der weltberühmte „Sarkophag der Ehegatten" stammt aus der Banditaccia-Nekropole (Cerveteri) und steht heute im Museum Villa Giulia, Rom. Diese Urne wurde datiert auf 530–520 v.u.Z. Terrakotta, von Hand modelliert, mehrfarbig. Maße: H: 140 cm; Breite: 202 cm Erworben: Oktober 1893.

Sarkophag der Ehegatten

Restauriert aus etwa 400 Fragmente, ist dieser berühmte Sarkophag die Darstellung eines etruskischen Paars, welches auf einem Bette (Kline) liegt, in der Position, welche typisch für ein Bankett war.

Der Mann umarmt die Schulter der Frau mit seinem rechten Arm, so das deren Gesichter, belebt durch das "archaische Lächeln" sich sehr nahe kommen. Die Stellung von Hand und Fingern suggeriert, daß Gegenstände (Gefäße für Wein? Für Parfüm?) gehalten wurden.

Verglichen mit den Griechen ist die gleichberechtigte Darstellung von Frauen neben den Männern ein klares Zeichen von der Hochachtung, welche Frauen unter den Etruskern genossen haben.

Foto: Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Piazzale di Villa Giulia, 9
00196 Rom, Italien.

Quelle:

R. M. Cosentino, *Il sarcofago degli sposi: dalla scoperta alla realtà virtuale*, in Anabases. Traditions et réception de l'antiquité, 24, 2016.

Der „Sarkophag der Eheleute"

Der „Sarkophag der Eheleute" (ital.: Sarcofago degli sposi) wurde im späten 6. Jahrhundert aus Terrakotta hergestellt. Es wird als eines der großen Meisterwerke etruskischer Kunst eingestuft. Es wurde in Ausgrabungen des 19. Jahrhunderts in Cerveteri (Caere) gefunden. Es wird früher intensiv farbig bemalt worden sein.

Beide Eheleute lächeln, beide drücken Zuneigung aus – ein Kontrast zur griechischen Kunst. Als Gegenstände eines Grabmals drücken diese Sarkophage eine positive Haltung gegenüber Leben und Tod. Die Frau ist dabei, ihm Parfüm auf die Hand zu träufeln, eine wichtige Komponente des Begräbnisrituals. In ihrer linken Hand hält sie ein kleines, rundes Objekt, wahrscheinlich eine Pomeranze, ein Symbol der Unsterblichkeit.

Die lächelnden Gesichter, mit deren mandelförmigen Augen und langen lockigen Haaren, offenbaren den Einfluß aus Griechenland. Aber der starke Kontrast zwischen den Hochrelief-Büsten und den flachen Beinen ist sehr typisch etruskisch. „The Etruscan artist's interest focused on the upper half of the figures, especially on the vibrant faces and gesticulating arms." ◂

Der Louvre Sarkophag der Eheleute

Ein ähnlicher Sarkophag, ebenfalls aus Cerveteri stammend und oft ebenfalls *Sarkophag der Eheleute* genannt, befindet sich im Louvre in Paris.

Quellen:

Kleiner, Fred S. 2010. A History of Roman Art, Enhanced Edition. Wadsworth, Cenage Learning.

Kleiner, Fred 2009. Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective. Cengage Learning.

The Sarcophagus of the Spouses, Louvre Museum, Paris. www.louvre.fr.

Das *Sarkophag der Eheleute* wird im Nationalen Etruskischen Museum in Rom ausgestellt.

Darstellung der Füße im Sarkophag der Eheleute.

Urne aus Alabaster
3. Jahrhundert v.u.Z.

Die liegende Frau auf dem Deckel der Graburne trägt eine schwere Halskette und hält einen Fächer in der rechten Hand.

Der Fries stellt zwei Paare von Griechen dar, die Amazonen bekämpfen, während der ertruskische Todesdämon Vanth zur rechten Seite steht.

Foto: Metropolitan Museum of Art.

Der Magistrantensarkophag

Aus der Tomba dei Sarcofagi.

Der Magistrantensarkophag

Der Magistratensarkophag ist ein in einigen Aspekten noch unverstandenes Monument etruskischer Kunst. Er besteht aus einer reliefierten Kiste und einem Deckel, der eine ausgestreckt liegende männliche Figur – den Magistraten – zeigt.

Auf dem Deckel ruht der mit Umhang und Krone angetane Verstorbene, geschmückt mit Edelsteinen und mit der Opferschale (Patera) für die Trankopfer. Neben seinem Kopf liegt ein gefaltetes *liber linteus*, ein auf ein Leintuch geschriebenes Buch, das wohl einen heiligen Text enthält. Der zusammengefaltete *liber linteus* trug ursprünglich eine Inschrift in roter Farbe.

Der auf Polstern liegende bärtige Mann ist mit einem Mantel um den Unterkörper bekleidet. In der rechten Hand hält er die Patera, mit der linken fasst er seine Halsgirlande. Er trägt einen Kranz aus Olivenblättern auf dem Kopf, um den Hals eine Kette mit Anhängern in Form von *bullae* und Eicheln, sowie an den Oberarmen einen ebensolchen Reifen.

Die Seepferdchen auf dem Tympanon spielen auf die über das Meer führende Reise in die Unterwelt an, während die zwei halbliegenden Figuren mit Krater auf ein ins Jenseits verlegtes Gastmahl verweisen. Auf dem Sarg kann man einen Trauerzug erkennen, mit dem Verstorbenen, der sowohl auf dem Streitwagen als auch mit seiner Gemahlin dargestellt ist, begleitet von Musikern, (Flöten-, Leierspielern und Hornbläsern) und Tänzern; einer in einen Umhang gehüllten Figur und einem Priester mit Lituus (Krummstab, der an den Bischofsstab erinnert).

Die Ikonographie verbindet den Trauerzug mit den Themen der archaischen Tradition: dem Gastmahl, den Musikern, dem Tanz und den beiden Gatten, die dem Schauspiel beiwohnen. Auch im Stil finden sich Verweise auf ältere Traditionen.

Die Kiste ist nur an der Vorder- und Kopfseite mit Reliefs versehen; die anderen beiden Seiten sind glatt.

Im Giebelfeld am Kopf ist ein Paar mit einem Kelchkrater in der Mitte dargestellt. Die Giebelmitte ziert ein Sphinxakroter. An der Fußseite sind Giebelmitte und -enden mit einfachen Palmettenakroteren versehen, während das Giebelfeld mit antithetischen Seewesen gefüllt ist. Auf der langen Seite ist eine sich nach rechts bewegende Prozession dargestellt, die aus verschiedenen Personengruppen komponiert ist: Von links nach rechts ziehen eine Biga mit Wagenlenker, ein Dienerknabe mit einem Klapphocker auf der Schulter und ein vornehmes Paar – wobei der Mann einen Stab faßt, während sich die Frau zu ihm umwendet.

Ihnen gehen zwei Musiker, mit Doppelflöte und Kithara, sowie drei Männer voran. Letztere zeichnen sich durch ihre mitgetragenen Insignien – ein rundgebogenes Horn (*cornu*), ein langes, nur am Ende gebogenes Horn (*lituus*) und einen Heroldsstab (*caduceus*) – als Amtsdiener eines Magistraten (*apparitores*) aus.

Die Szene setzt sich am Kopfende mit zwei nackten, tanzenden Jünglingen fort, die von zwei Musikern flankiert werden. Gut erhaltene Spuren roter Farbe auf den Hautpartien der Figuren des Deckels und der Kiste und wenige Reste gelber und weißer Farbe lassen auf eine lebhafte mehrfarbige Gestaltung dieser Szenen schließen.

Die Kiste, und in geringerem Ausmaß auch der Deckel, sind im Grundriss kein Rechteck, sondern ein Parallelogramm. Diese Verzerrung hat zur Folge, daß die dekorierte Schmalseite am Kopfende von vorn leichter sichtbar wird. Ob der schrä-

ge Sarkophag durch praktische Umstände (z.B. die Maße des Steinblocks) oder eine kalkulierte Bearbeitung zustande kam: Das Resultat wurde vom Bildhauer geschickt eingesetzt, um die an der Kopfseite weiterlaufende Reliefszene stärker ins Blickfeld des Betrachters zu rücken.

Der Magistrat repräsentiert seine Familie als eine aristokratische *gens*, die sich einerseits in der Tradition der großen etruskischen Familien verwurzelt sah und andererseits einen Horizont weit über Cerveteri hinaus zu vermitteln suchte.

Die Familie Apucu dürften zu der neuen Aristokratie gehören, die Caeres Geschicke in der Zeit nach der Vereinnahmung der Stadt durch Rom (353 v.u.Z.) leitete. In der innovativen Individualität ihres Monumentes vereinen sich die Bemühungen dieser *gens* um interne Legitimation durch die Konstruktion von Tradition (Archaismen, liber linteus) mit einem neuen, internationalen künstlerischen Anspruch, der mit der wirtschaftlichen Blüte der Handelsmetropole in der 2. Hälfte des 4. Jhs. v.u.Z. entstand.

Die Grabungen am südwestlichen Rand der Banditaccia-Nekropole führten im Winter 1845/46 zur Entdeckung der Tomba dei Sarcofagi. Der Sarkophag wurde bei den Ausgrabungen des Marchese G.P. Campana in einem Kammergrab entdeckt, dessen Wände ursprünglich Malereien zierten und das *Grabmal der Sarkophage* genannt wurde.

In der Adunanz des Instituto di Corrispondenza Archeologica vom 6. März 1846 berichtete Luigi Canina erstmals von der Entdeckung des Magistrantensarkophags.

Cerveteri, Nekropole Banditaccia,
Grabmal der Sarkophage
400-375 v.u.Z.
Marmor, Gesamthöhe: 100 cm;
Länge: 190/195 cm; Breite: 66/70 cm

Goldener Brustpanzer

Dieser Brustpanzer wurde von einer Verstorbenen getragen, die sich dem überraschten Blick der Grab-Entdecker im wahrsten Sinne des Wortes wie mit Gold bedeckt darbot. Er besteht aus einem einzigen profilierten Bronzeblech mit aufwendiger Dekoration, die durch Treiben der Formen mittels Punzen ausgeführt wurde. Die bandförmig verlaufende Dekoration mit sich wiederholenden Motiven umschreibt ein Emblem in der Mitte. Vom äußeren Band ausgehend kann man erkennen: ausgemalte Dreiecke (sogenannte Wolfszähne); weidender Steinbock; Greif; Chimäre; Pegasus; nach hinten blickender Löwe mit Lotosblüte im Maul; weidender Hirsch; geflügelte und mit Tunika angetane Frau mit Lotosblumen-Zepter; Greif; zwei Balken mit geflügelter und mit Tunika angetaner Frau, abgewechselt von einem Balken mit dem nach hinten blickenden Löwen mit Lotusblüte im Maul, einem anderen mit Greif. Im Emblem in der Mitte sind auf übereinander angeordneten Registern folgende sich wiederholenden Motive zu sehen: eine männliche Gestalt zwischen zwei aufgerichteten, an den Vorderpfoten gepackten Löwen (der sog. „Herr der wilden Tiere“, der Raubtiere und der Lebewesen), nach hinten blickende Löwen mit Lotosblüte im Maul, geflügelte und mit Tunika angetane Frau mit Raubtieren („Herrin der wilden Tiere”), Greife; im Exergum phönizische Palmetten und Wolfszähne.

Cerveteri, Regolini-Galassi-Grab, aus der Hauptgrabkammer im hinteren Teil des Grabes. 675-650 v.u.Z.

Gold. Breite: max. 38,1 cm; Höhe: max. 42 cm.

Dachziegel (Architrav)

Periode: Archaisch

Datum: spätes 6. Jahrhundert v.u.Z

Maße: 17.09 x 30.2 cm

Foto: Metropolitan Museum of Art.

Referenzen:

Picón, Carlos A. 2007. *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome*. no. 338, pp. 294, 473, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Winter, Nancy A. 2009. *Symbols of Wealth and Power: Architectural Terrakotta Decoration in Etruria and Central Italy, 640-510 B.C*, Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volume 9. pp. 438, 490, n. 106, Ann Arbor: University of Michigan Press.

De Puma, Richard Daniel. 2013. *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*. no. 4.118a, p. 135, New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art.

Antefix mit Silenus-Kopf

Dieses rote Gesicht mit einer großen knolligen Nase und spitzen Ohren gehört dem Silenus, einer mythologischen Kreatur mit humanen und bestialischen Zügen.

Die Dächer von etruskischen Tempeln wurden stark dekoriert. Diese Darstellung des Silenus war Teil eines Antefixes (einer dekorativen Ziegel, die an den Enden und in Zentrum eines Daches einer klassischen Architektur gesetzt wurde).

Foto: British Museum.

Antefix mit Silenus-Kopf

Periode: 4. Jahrhundert v.u.Z. (Klassisch)

Medium: Terrakotta, mit einer Negativform hergestellt. Reste von Farben. Maße: 32 x 30 x 11 cm

Fundort: Cerveteri, Italien.

Silenus, ein Begleiter des Dionysus, ist hier mit einer weißen Tierhaut angezogen; die Tatzen sind am Hals zusammengebunden. Seine Pferde-Ohren kontrastieren mit seinen ansonsten humanen menschlichen Zügen. Sein kahler Kopf ist an beiden Seiten von schwarzen Locken umrahmt, die auf den großen Bart treffen.

Dieses Antefix, welches fast rechtwinklig zu den Dachziegeln in der Nähe stand, war umrandet von einer Platte in Form einer Muschelschnekke, die wahrscheinlich Dekoration in Relief besaß, etwa Palmetten oder Lotusblütten, und rot, weiß, blau und schwarz bemalt war. Solche architektonische Ornamente wurden mit Hilfe von Negativ-Modellen hergestellt, die es einem Handwerker erlaubten, mehrere identische Antefixe für die Schmückung eines Tempeldaches zu produzieren.

Herkunft: Sammlung von Marcello Massarenti, Rom; gekauft von Henry Walters, Baltimore, in 1902; Walters Art Museum, 1931, „by bequest". Foto: Walters Art Museum.

Antefix mit Silenus

Diese drollige Maske des Silenus wird früher von einem Dach heruntergeguckt haben. Solche Antefixe waren üblich in den Tempeldekorationen der Griechen; sie wurden aus bemalter Terrakotta in griechische Ortschaften von Süditalien und Sizilien hergestellt.

Die Silenen waren Gefolgsleute des Dionysos, und bekannt für ihren Weindurst. Silenus war der Vater der Satyre. Trotz seiner merkwürdigen Erscheinung mit einer Knollennase und Pferdeohren, hielt man ihn für eine Kreatur voller Weisheit und begabt in der Musik.

Datum ca. 470–460 v.u.Z.
Frühe Klassische Periode.
Griechische Kultur.
Medium: Terrakotta mit Farbreste.
Mit einem Modell hergestellt.
Maße: Höhe: 23.5 cm, Breite= 20 cm,
Tiefe= 14 cm
Foto: Harvard Art Museum

Referenzen

The Frederick M. Watkins Collection, exh. cat., Fogg Art Museum (Cambridge, MA, 1973)

Caroline Houser, Dionysos and His Circle: Ancient Through Modern, exh. cat., Fogg Art Museum (Cambridge, 1979), no. 35.

Stephen R. Wilk, Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon, Oxford University Press (UK) (Oxford, NY, 2000), p. 166, fig. 9.7

Antefix mit Medusa. 6. Jahrhundert v.u.Z.

Etruskisch. Periode: Archaisch.

Der Kopf der Gorgon Medusa, bekannt als *Gorgoneion*, war ein populäres Motiv für Antefixe aus Terrakotta – ornamentale Verdeckungen, die das Ende der Dachziegeln verbergen sollten.

Antefixe dieser Art waren besonders beliebt in Sizilien und Süditalien. Während der archaischen Periode wurde Medusa als eine Monsterkreatur mit großen Augen und einer angsteinflößenden Grinse dargestellt, so wie auf diesem Antefix. Die übertriebenen Merkmale und die sehr gut erhaltenen Farben (Weiß, Schwarz und Rot) dieses Kopfes, wiederholt auf mehrere weiteren Antefixen, haben es möglich gemacht, von den Betrachtern auf dem Boden gut gesehen zu werden.

Medium: Terrakotta, Farbe. Maße: 14 x 14.9 cm

Referenzen: Richter, Gisela M.A. 1928. *Recent Accessions of the Classical Department: Bronzes, Terrakottas, Glass, Jewelry*. Bulletin of the Met. Mus. of Art, 23(3): p. 82.

Richter, Gisela M. A. 1940. *Handbook of the Etruscan Collection*. New York: Marchbanks Press.

De Puma, Richard Daniel. 2013. *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*. New Haven and London: Metropolitan Mus. of Art.

Foto: Metropolitan Museum of Art.

Spiegel aus Bronze, ca. 350 v.u.Z.
Peleus, Thethis und Galene.

Peleus (links) überrascht seine Braut Thethis (Mitte), die von der Nereide Calaina (rechts) assistiert wird; sie schaut in einen Spiegel. Zwischen Peleus und Thetis, die später die Eltern von Achilles werden, befindet sich eine Box, die verschiedene Toilettengegenstände beinhaltet, darunter einen Parfümapplikator und zwei Parfümvasen. Die hevorragende Qualität der Gravierung hat den Ruhm dieses Spiegels begründet.

Periode: Spätklassisch, ca. 350 v.u.Z. Medium: Bronze; Maße: Durchmesser: 16.2 cm. Fundort: Angeblich zwischen Orvieto und Bolsena in 1877 gefunden.

Ab 1877: Sammlung von Graf Bugiosanti von Orvieto; bis 1883, Sammlung von Alessandro Castellani, Rom (versteigert in 1884 in Rom); [mit Francesco Martinetti, Rom]; [mit Paul Hartwig, Rom]; erworben im Jahr 1909, von Paul Hartwig.

Referenzen:

Fiorelli, Giuseppe. 1877. Notizie degli Scavi: Novembre. Notizie delgi Scavi di Antichità comunicate alla Reale accademia dei Lincei.

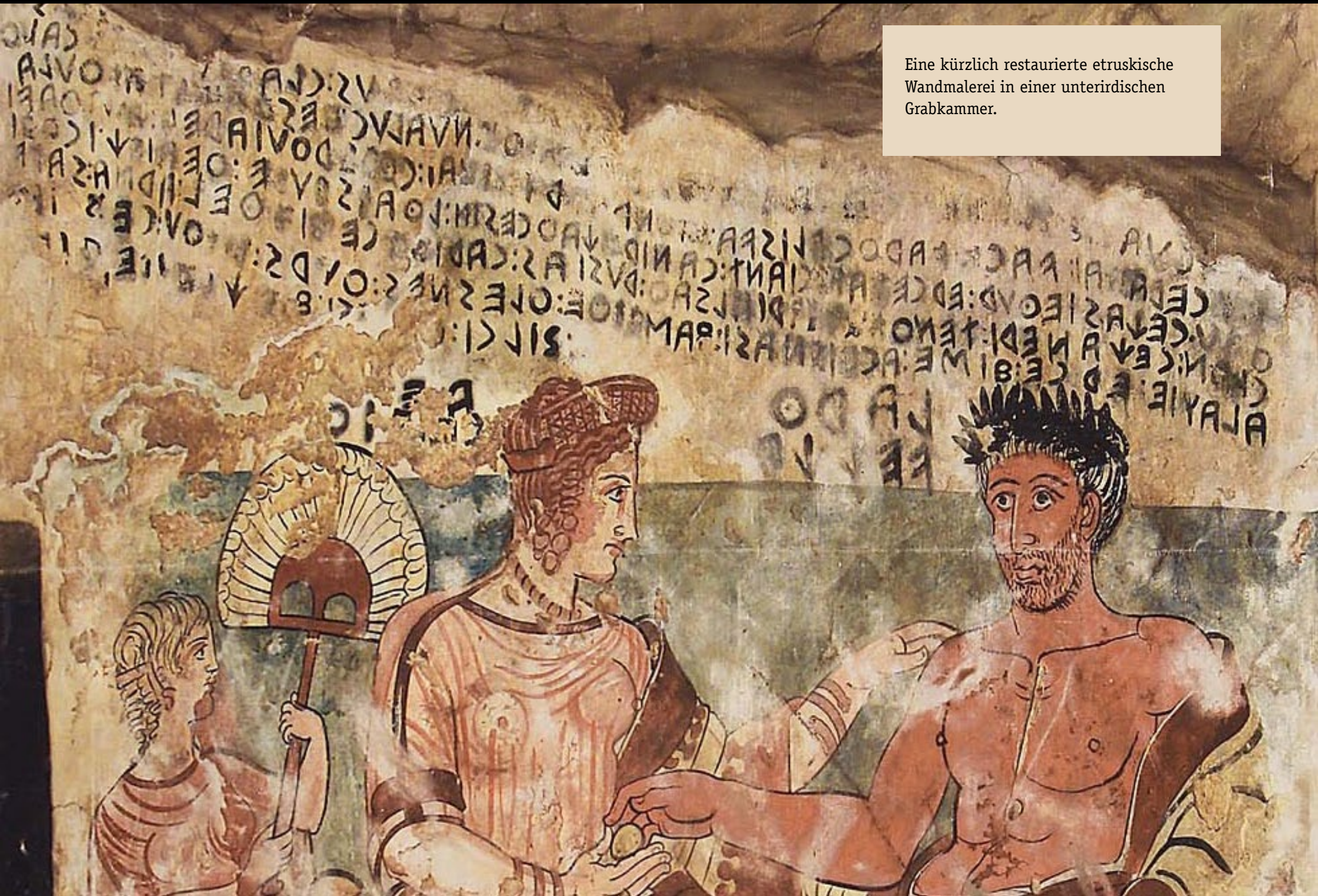
Duhn, F. von. 1878. II. Scavi: Scavo in vininanza d'Orvieto. Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeo.

Gerhard, Eduard, Adolf Klügmann und Gustav Körte. 1897. Etruskische Spiegel, Vol. 5. Berlin: G. Reimer.

Richter, Gisela M. A. 1915. Greek, Etruscan and Roman Bronzes. no. 799, New York: Gilliss Press.

Bonfante, Larissa. 2000. Alcuni specchi etruschi nel Metropolitan Museum of Art. Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati: atti dell'incontro internazionale di studio, 1997.

Wandmalerei auf einer unterirdischen etruskischen Grabkammer (Grab der Leoparden).



Eine kürzlich restaurierte etruskische Wandmalerei in einer unterirdischen Grabkammer.

Sprache und Schrift

Das Bucchero-Hähnchen von Viterbo

Die etruskische Sprache

Die vermeintliche Unentzifferbarkeit der Sprache trug dazu bei, die etruskische Kultur mit einem Schleier des Geheimnisses zu umhüllen. Obwohl das Alphabet eindeutig aus dem Griechischen stammt, erscheint die etruskische Sprache dem Gelehrten wie isoliert vom geschichtlichen Kontext. Da wir sie aufgrund unseres unbefriedigenden Wissensstandes keiner Sprachfamilie zuordnen können, besteht bezüglich der Herkunft des etruskischen Volkes immer noch Unsicherheit. Seit dem 15. Jahrhundert. u.Z. untersuchen sowohl Sprachwissenschaftler als auch einfache Liebhaber die etruskischen Textfragmente, die uns zur Verfügung stehen. Jetzt können wir sagen, daß das Geheimnis der etruskischen Sprache zumindest teilweise gelüftet wurde, da wir ihre Phonetik und die Bedeutung zahlreicher Wörter kennen, sowie einen Teil der Gram-

Etruskische Schrift. *Die Stele von Crecchio*.Wahrscheinlich die Stele eines Grabmals. Gefunden in Crecchio (Provinz Chieti, Abruzzo), in 1844.
Sandstein, 1.47 m hoch und 0.38 m breit.
Spätes 6. Jahrhundert v.u.Z.
Museo Archeologico Napoli
www.museoarcheologiconapoli.it/en/

matikregeln rekonstruieren können. Doch auch wenn uns unsere Kenntnisse es ermöglichen, den Sinn der Texte zu verstehen, so sind wir doch nicht in der Lage, die genaue wörtliche Bedeutung zu rekonstruieren. Das Problem ist also nicht, einen Interpretationsschlüssel zu finden, mit dem wir den etruskischen Text plötzlich vollständig verstehen können; vielmehr geht es darum, die Analyse des uns zur Verfügung stehenden Materials zu vertiefen.

Gegen Ende des 8. Jahrhundert v.u.Z. übernahmen die Etrusker dasjenige Alphabet, welches in den nahe gelegenen griechischen Kolonien verwendet wurde, und passten es ihren Bedürfnissen an. So können wir ihre Inschriften heute zwar problemlos entziffern, verstehen sie jedoch nur ansatzweise – denn die etruskische Sprache ist bis heute nicht vollständig entschlüsselt.

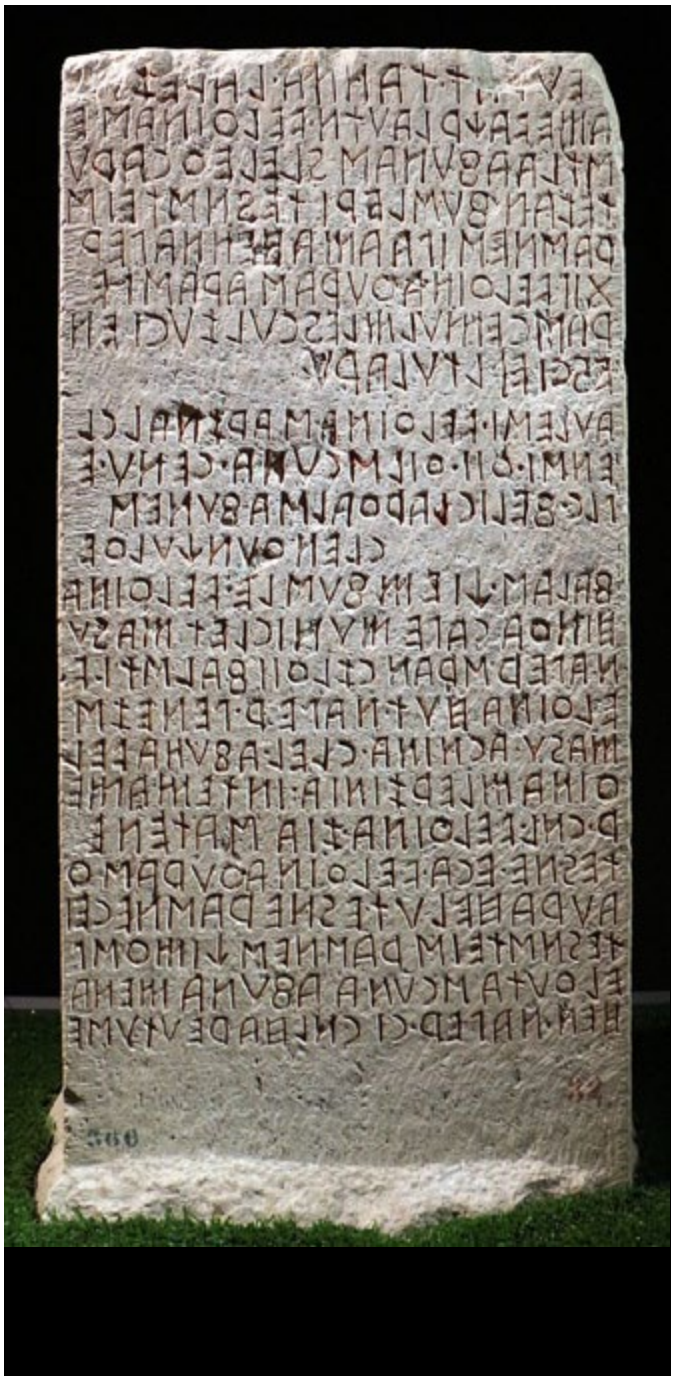
Zum vollen Verständnis der Sprache fehlen uns sogenannte *Bilinguen* – Dokumente, die einen längeren Text auf Etruskisch enthalten und dazu eine wörtlich übereinstimmende Version in einer uns bekannten Sprache. Zudem sind bezüglich Wortschatz und Grammatik kaum Parallelen zu anderen antiken Sprachen erkennbar. Einzig einige wenige Inschriften von der griechischen Insel Lemnos zeigen gewisse Ähnlichkeiten.

Der Cippus von Perugia

Dieser Cippus hat eine Inschrift in etruskischer Sprache über eine juristische Akte zwischen den Familien Velthina und Afuna. Dieser Travertingrenzstein wurde 1822 auf dem Hügel von San Marco in der Nähe von Perugia gefunden. Der größere und kaum behauene Sokkel des Cippus lag ursprünglich unter der Erde: Nur der bearbeitete und glatte Teil mit der außergewöhnlichen etruskischen Inschrift kam aus dem Boden hervor.

Die etruskische Inschrift ist in dem Alphabet verfaßt, das man in Nordetrurien und besonders in Perugia zwischen dem 3. und 2. Jahrhundert. v.u.Z. verwendete, und verläuft von rechts nach links über 24 Zeilen auf der Hauptseite und über 22 Zeilen auf der linken Längsseite (gemäß der gleichen Logik des Verlaufs der etruskischen Schrift).

Der Text ist die Übertragung eines Rechtsaktes zwischen den zwei Familien Velthina (in Perugia bekannt) und Afuna (aus dem Territorium von Chiusi) bezüglich der Aufteilung oder der Verwendung eines Grundstückes, auf dem sich ein Familiengrab der Familie Velthina befinden soll.



Von den über 10.000 auf uns gekommenen etruskischen Inschriften ist der allergrößte Teil sehr kurz. Meist handelt es sich um nur wenige Wörter umfassende Besitz-, Grab- oder Weihinschriften. Etruskische Literatur ist uns keine bekannt, sie scheint jedoch in einem gewissen Umfang existiert zu haben.

Die zunächst trotz der römischen Expansion weiterhin lebendige etruskische Sprache verschwand im Laufe des 1. Jahrhunderts u.Z. zugunsten des Lateins. Fremd und unverständlich, wie sie inzwischen ist, hat sie über Jahrhunderte und bis heute zu teils abenteuerlichen Übersetzungsversuchen angeregt.

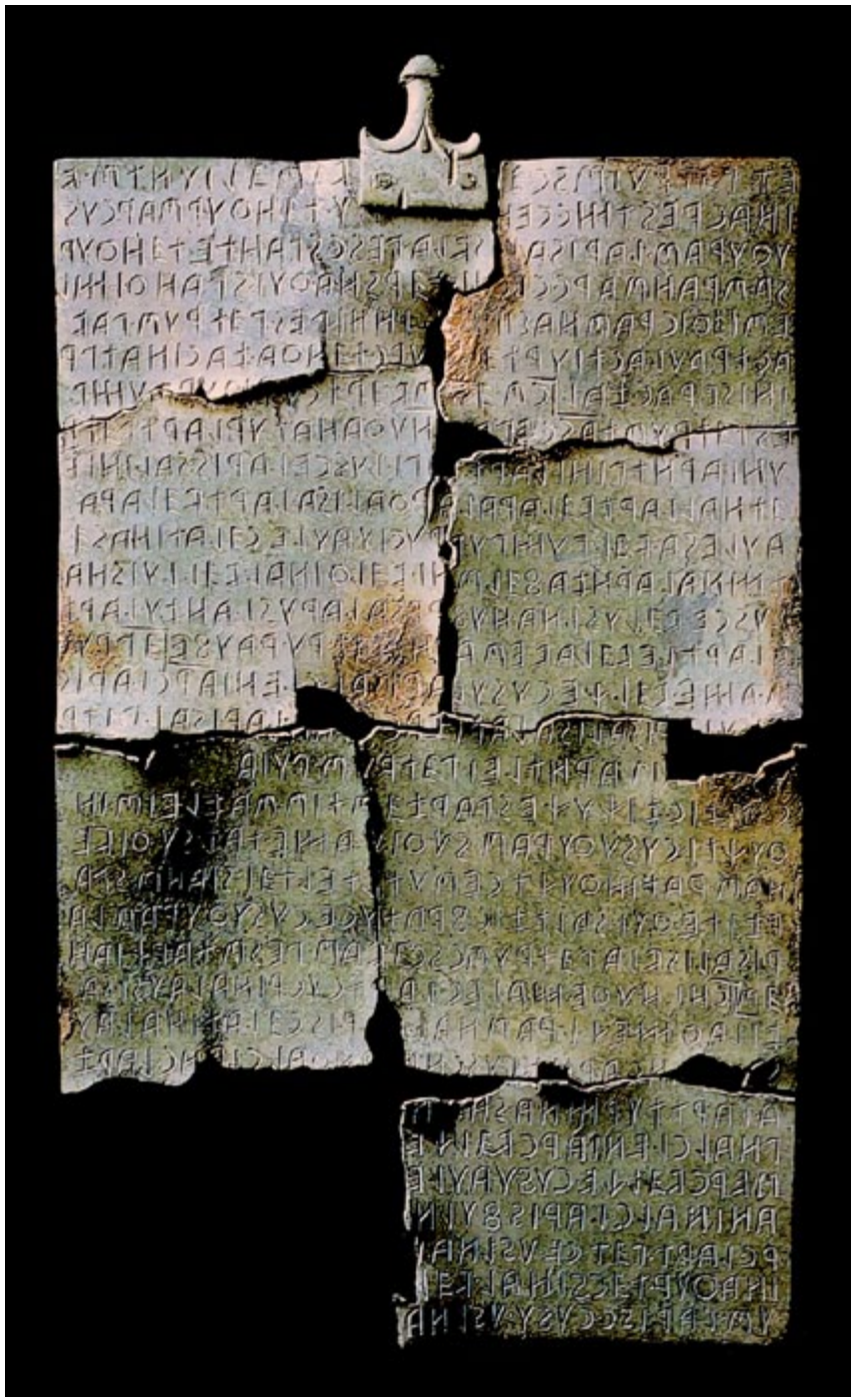
Tabula Cortonensis

Bronzeplatte mit Inschrift aus Cortona, 3. Jahrhundert. v.u.Z. Im Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona, Cortona.

Die Tabula Cortonensis ist eine Bronzetafel, die in der Gegend von Cortona, nicht weit vom Trasimenischen See, gefunden wurde.

Es handelt sich um ein Dokument, das die Existenz von Transaktionen bezeugt. Einige Grundstücke aus dem Besitz der Cusu, einer adeligen Familie aus Cortona, mit einem gewissen Petru Scevas und seiner Gattin Arntlei, im Beisein einer Gruppe von Zeugen, deren Namen im Text wiedergegeben sind, werden bezeugt.

Foto: Museo Archeologico Nazionale, Florenz.



Ein Abecedarium als Inschrift: das Bucchero-Hähnchen von Viterbo

Das Bucchero-Hähnchen von Viterbo ist eine etruskische Keramik aus dem späten 7. Jahrhundert v.u.Z. Das Hähnchen ist aus schwarzgebranntem Ton (= Bucchero) gefertigt und diente vermutlich als Aufbewahrungsgefäß für Tinte. Auf dem Gefäß ist ein frühes etruskisches Alphabet eingeritzt.

Das Hähnchen ist 10,3 cm hoch und wurde zwischen 630 und 620 v.u.Z. aus gebranntem Ton hergestellt. Die schwarze, glänzende Färbung ergibt sich durch einen Brand im sog. reduzierenden Feuer. Dabei wird die Sauerstoffzufuhr durch Verengen der Abluftöffnungen und Zugabe von Brennstoff unterbunden, wodurch tiefschwarzes Eisenoxid entsteht. Auf diese Weise gebrannte Keramik wird als Bucchero bezeichnet. Das Muster, das das Gefieder des Hahns darstellen soll, und das Alphabet wurden nach dem Brand in die Keramik eingeritzt.

Der hintere Teil der Figur, der wahrscheinlich ebenfalls auf dem Boden aufsaß und die Standfestigkeit erhöhte, ist abgebrochen und konnte bisher nicht aufgefunden werden. Ebenso fehlt dem Hähnchen der vordere Teil des linken Fußes. Der Kopf des Hähnchens ist auf der Höhe des Schnabels abnehmbar und diente wohl als Verschluss. Daher könnte das Gefäß zur Aufbewahrung von Tinte verwendet worden sein. Das Bucchero-Hähnchen stammte vermutlich aus der Nähe von Viterbo in Latium und gelangte 1924 in den Besitz des Metropolitan Museum of Art.

Das Abecedarium auf dem Hähnchen

Auf dem Hähnchen ist ein frühes etruskisches Alphabet eingeritzt. Solche Inschriften, die nur ein Alphabet umfassen, bezeichnet man als Abecedarium. Die 26 Buchstaben verlaufen von links nach rechts und entstammen einem westgriechischen Alphabet, das die Etrusker im 7. Jahrhundert v.u.Z. von griechischen Siedlern in Kampanien übernommen hatten. Bei Text-Inschriften kamen die Buchstaben B, D und O nicht zur Anwendung, da die entsprechenden Laute in der etruskischen Sprache nicht vorkamen. Ein S-Laut in Form eines Fensters fand ebenfalls keine Verwendung.

Dem Schreiber ist bei der Niederschrift der Buchstaben vermutlich ein Fehler unterlaufen, da der Buchstabe S zweimal auftritt, an Position 21 und an Position 24. Andere Abecedarien aus dieser

Das Bucchero-Hähnchen von Viterbo. Es ist 10,3 cm hoch und wurde zwischen 630 und 620 v.u.Z. aus gebranntem Ton hergestellt.

Zeit zeigen an Position 24 dagegen den Buchstaben X, so daß ein Schreibfehler naheliegt. Erfahrungsgemäß lässt sich der Anfang eines Alphabets besser memorieren als der Schluss.

Die Bedeutung der Bucchero-Ware

Das Hähnchen ist ein frühes Beispiel für etruskische Bucchero-Ware und für die Darstellung von Abecedarien auf solchen Keramiken.

Viele der Bucchero-Objekte waren dekorative Trinkgefäße, darunter auch einige, die gewöhnlich aus Metallen wie Gold, Silber und Bronze hergestellt wurden. Dabei übernahmen die Etrusker häufig Formen und Bezeichnungen von den Griechen, z.B. etruskisch CULICHNA für ein Trinkgefäß vom griechischen kylix.

Diese Art von Keramik wurde in einem aufwendigen, arbeitsintensiven Prozess hergestellt, der ein hohes Maß an Geschicklichkeit erforderte. Daher war eine Bucchero-Keramik nicht für den täglichen Gebrauch gedacht, sondern diente für eine wohlhabende Elite als Prestige- und Repräsentationsobjekt.

Aus der etruskischen Frühzeit sind neben dem Hähnchen von Viterbo noch weitere Abecedarien mit Modell-Alphabeten erhalten geblieben, darunter die Bucchero-Amphore von Formello, ein Alabastron aus der Tomba Regolini-Galassi in Cerveteri und ein weiteres Bucchero-Gefäß aus der Nekropole von Sorbo bei Cerveteri. Die Alphabete auf diesen Artefakten sind wie auf dem Hähnchen rechtsläufig, d.h.: von links nach rechts verfaßt.

Olpe. Bucchero-Keramik aus dem Grab 2 von San Paolo. Circa 630 v.u.Z. Bucchero-Ware produzierten die Etrusker ab Mitte des 7. Jahrhunderts bis Anfang des 4. Jahrhunderts v.u.Z. Dabei entwickelten sie eine große Formenvielfalt, von einfachen Schüsseln und Töpfen bis hin zu Keramiken in der Gestalt von Tieren und menschlichen Körpern...

Das älteste Abecedarium wurde auf der Schreibtafel von Marsiliana d'Albegna eingeritzt. Die Buchstaben sind dort linksläufig, d.h. von rechts nach links, und spiegelverkehrt geschrieben. Bis auf den Schreibfehler kamen dieselben Buchstaben zur Anwendung wie auf dem Bucchero-Hähnchen von Viterbo. Im 7. Jahrhundert verfassten die Etrusker ihre Inschriften zunächst rechtsläufig, ab dem 6. Jahrhundert v.u.Z. linksläufig mit spiegelverkehrten Buchstaben.

Da das Hähnchen wahrscheinlich als Tintenfass verwendet wurde, stellte das Abecedarium zunächst eine praktische Merkhilfe beim Schreiben dar. Daneben diente die Inschrift auch als Dekoration und demonstrierte das Wissen des Eigentümers von der Schreibkunst. Man geht davon aus, daß Inschriften auf etruskischen Artefakten auch einen sakralen Charakter besaßen. Die Buchstaben hatten eine magische Wirkung und das Schreiben selbst war ein ritueller Akt.

Das Hähnchen befindet sich heute im Metropolitan Museum of Art von New York.

Schreibtafel von Marsiliana d'Albegna

Die etruskische *Schreibtafel von Marsiliana d' Albegna* ist ein Artefakt aus dem 7. Jahrhundert v.u.Z. Die Schreibtafel war mit Wachs beschichtet, so daß mit einem Griffel (Stilus) darauf Informationen geschrieben werden konnten. Auf dem Rand der Schreibtafel ist ein frühes etruskisches Alphabet eingeritzt.

Entdeckt wurde diese Wachstafel 1908 in einem Grab der Nekropole Banditella in der Nähe von Marsiliana d'Albegna, einem Ort in der Provinz Grosseto der Toskana. Das Grab ist bekannt als *Circolo degli Avori*, da sich in ihm zahlreiche Artefakte aus Elfenbein befanden. Von der Schreibtafel waren allerdings nur noch Bruchstücke vorhanden. Daher mußte beim Zusammenfügen der Teile einiges ergänzt werden.

Zusammen mit der Schreibtafel fand man einen Schreibgriffel und einen Schaber mit einem flachen Ende zum Löschen der Inschriften.

Die Schreibtafel ist 8,8 cm hoch und 5,1 cm breit und wurde zwischen 675 und 650 v.u.Z. aus Elfenbein angefertigt. Sie besitzt einen erhöhten Rand, so daß der entstandene Innenraum mit Wachs gefüllt werden konnte. Die Schrift wurde mit einem Stilus in die Wachsschicht eingekratzt. (lateinisch: tabula cerata).

Das Abecedarium von Marsiliana d'Albegna

In den Rand der Schreibtafel ist ein frühes etruskisches Alphabet eingeritzt. Die 26 Buchstaben verlaufen von rechts nach links und entstammen einem westgriechischen Alphabet, das die Etrusker im 7. Jahrhundert v.u.Z. von griechischen Siedlern in Kampanien übernommen hatten. Alle Buchstaben bis auf das S sind spiegelverkehrt dargestellt. In Inschriften findet man das S in beiden Varianten.

Die Etrusker verwendeten in Text-Inschriften nicht alle Buchstaben dieses Alphabets. Die Buchstaben B, D und O kamen nicht zur Anwendung, da die entsprechenden Laute in der etruskischen Sprache nicht vorkamen. Den Laut G kannte das Etruskische ebenfalls nicht, der Buchstabe C für Gamma wurde als Schriftzeichen für einen K-Laut übernommen. Ein S-Laut in Form eines Fensters fand ebenfalls keine Verwendung.

Aus der etruskischen Frühzeit sind noch weitere Abecedarien mit Modell-Alphabeten erhalten geblieben, darunter das *Bucchero-Hähnchen von Viterbo*, die Bucchero-Amphore von Formello, ein Alabastron aus der Tomba Regolini-Galassi in Cerveteri und ein weiteres Bucchero-Gefäß aus der Nekropole von Sorbo bei Cerveteri.

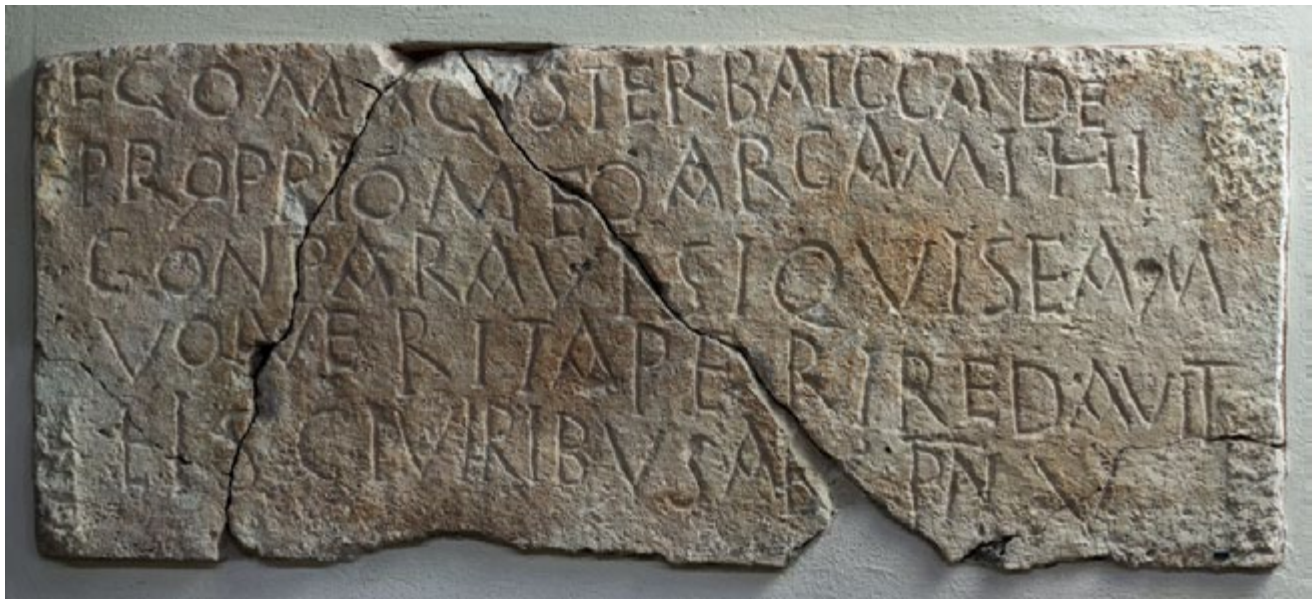
Die *Schreibtafel von Marsiliana d'Albegna* befindet sich heute im Archäologischen Nationalmuseum von Florenz. ◆▪

Etruskische Inschriften

Es sind nur wenige längere Schriftstücke in etruskischer Schrift erhalten. Die vielen Grabinschriften sind sehr kurz und geben keinen tieferen Einblick in die Sprache. Von den längeren Schriftstücken sind vor allem die *Agramer Mumienbinde*, die schon seit dem 19. Jahrhundert bekannt und im Archäologischen Museum Zagreb ausgestellt ist, die *Tontafel von Capua* und die *Goldbleche von Pyrgi* zu nennen.

Die etruskische Schrift hat sich aus einem frühen griechischen Alphabet entwickelt, wurde von rechts nach links geschrieben und kann leicht abgelesen werden. Die Sprache ist wegen des spärlichen Materials nicht vollständig entschlüsselt, die vorhandenen Texte können jedoch, mit einigen Unschärfen, übersetzt werden. Gegenwärtig ist ein Vokabular von etwa 150 Wörtern bekannt.

Die Verwandtschaftsverhältnisse des Etruskischen zu anderen Sprachgruppen sind unklar.



Die etruskische Schrift

Die etruskische Schrift, die Schrift der etruskischen Sprache, wurde von den Etruskern seit dem 7. Jahrhundert v.u.Z. bis zur Assimilation durch die Römer im 1. Jahrhundert v.u.Z. in einer Variante des altitalischen Alphabets geschrieben.

Die Schrift hat sich aus einem westgriechischen Alphabet entwickelt und wurde mit spiegelverkehrten Buchstaben von rechts nach links geschrieben. Die etruskische Zahlschrift ist etwa 100 Jahre später entstanden.

Formierung der etruskischen Schrift

Mit der Gründung von Pithekussai auf Ischia und von Kyme (lat. Cumae) in Kampanien im Zuge der griechischen Kolonisation im 8. Jahrhundert v.u.Z. gerieten die Etrusker unter den Einfluß der griechischen Kultur. Die Etrusker übernahmen von den westgriechischen Kolonisten ein Alphabet, das aus deren Heimat, dem euböischen Chalkis, stammt. Dieses Alphabet aus Cumae wird daher auch als *Euböisches oder chalkidisches Alphabet* bezeichnet.

Eines der drei Goldbleche von Pyrgi. Etruskische Inschrift. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

Euböisches/Etruskisches Alphabet

Buchstabe - Name - Etruskisch

Alpha (A)	ᚢ
Beta (B)	ᛒ
Gamma (G)	ᛚ
Delta (D)	ᛞ
Epsilon (E)	ᛖ
Digamma (V)	ᚨ
Heta (H)	ᛒ
Theta (TH)	⊗
Iota (I)	ᛁ
Kappa (K)	ᚷ
Lambda (L)	ᛇ
My (M)	ᛗ
Ny (N)	ᛘ
Samech (X)	⊞
Omikron (O)	ᛝ
Pi (P)	ᛗ
San (Ś)	ᛊ
Koppa (Q)	ᚷ
Rho (R)	ᛋ
Sigma (S)	ᛊ
Tau (T)	ᛏ
Ypsilon (U)	ᛉ
Xi (X)	ᚷ
Phi (PH)	ᛘ
Chi (CH)	ᛉ

Die ältesten Schriftzeugnisse der Etrusker stammen aus der Zeit um 700 v.u.Z. Eines der ältesten etruskischen Schriftzeugnisse befindet sich auf der *Schreibtafel von Marsiliana d'Albegna* aus dem Hinterland von Vulci, die heute im Archäologischen Nationalmuseum von Florenz aufbewahrt wird. In diese Wachstafel aus Elfenbein ist am Rand ein westgriechisches Modell-Alphabet eingeritzt. Entsprechend den späteren etruskischen Schreibgewohnheiten wurden die Buchstaben in diesem Modell-Alphabet spiegelverkehrt und von rechts nach links angeordnet.

Abecedarium von Marsiliana d'Albegna mit Transkription

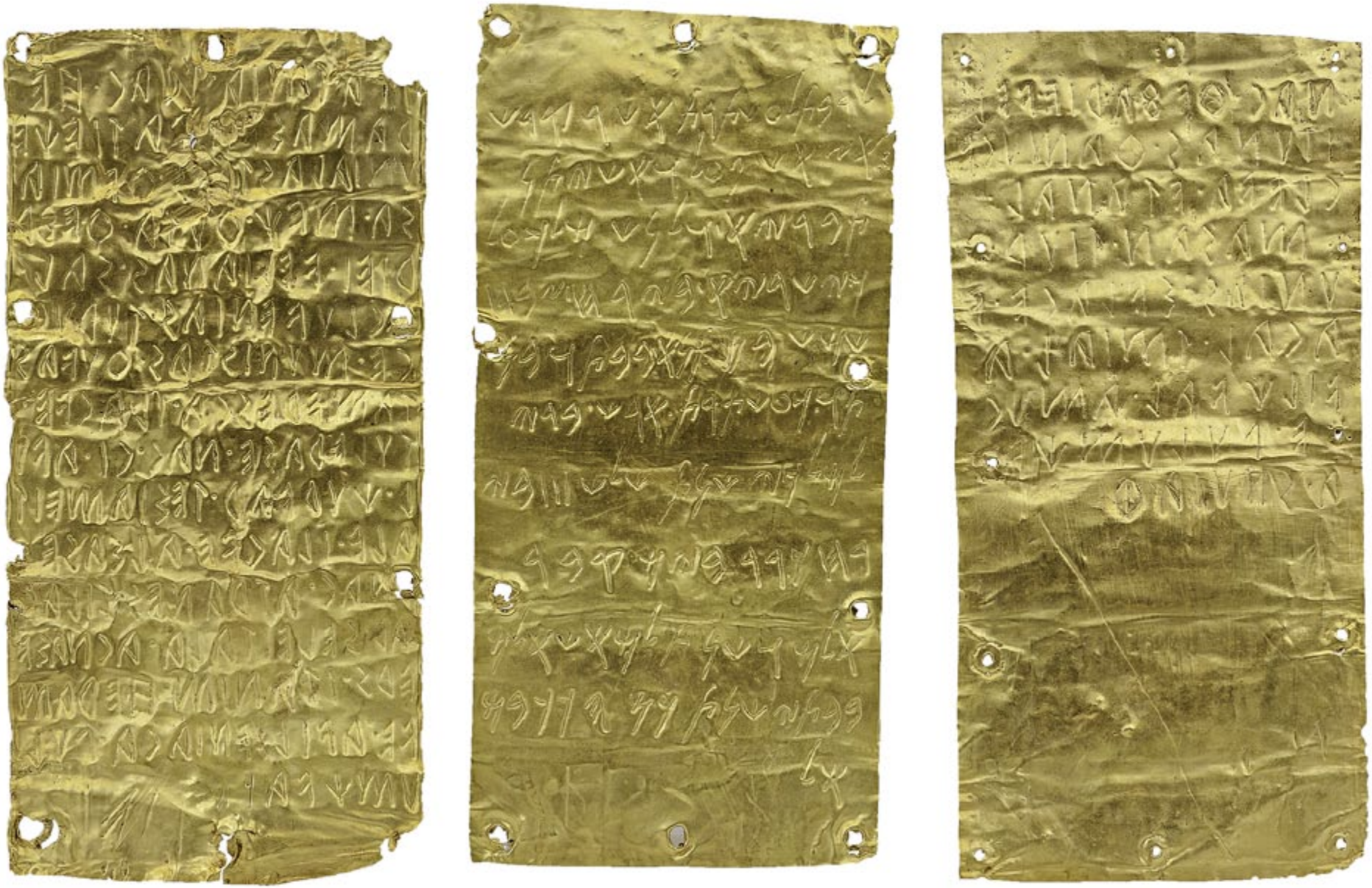
Die Etrusker verwendeten nicht alle Buchstaben des Modell-Alphabets, da manche Laute in der etruskischen Sprache nicht vorkamen. Dazu zählten die Buchstaben Beta, Delta, Omikron und die entsprechenden Laute B, D und O.

Den Laut G kannte das Etruskische ebenfalls nicht, der Buchstabe Gamma wurde als Schriftzeichen für einen K-Laut übernommen. Bemerkenswert ist, daß die Etrusker die stimmhaften Verschlusslaute B, D und G nicht artikulierten, die entsprechenden stimmlosen Verschlusslaute P, T und K dagegen schon. Den Buchstaben Samech, der aus der phönizischen Schrift stammte und die Form eines Fensters hatte, verwendeten die Etrusker ebenfalls nicht.

Da die etruskische Sprache offenbar über mehr Zischlaute verfügte, benötigte man weitere entsprechende Schriftzeichen für S-Laute wie das M und das X. Der Buchstabe M entspricht dem phönizischen Buchstaben Sadéh oder Zade und steht vermutlich für einen Sch-Laut.

Auf das Alphabet der Phönizier hatten auch die Griechen bei der Entwicklung ihrer Schriftzeichen zurückgegriffen. Dieser Buchstabe, der häufig als Ś transkribiert wird, fand vor allem in Nordetrurien Anwendung. Das X wurde wahrscheinlich ebenfalls als Sch-Laut ausgesprochen und war überwiegend in Südetrurien verbreitet. Das X könnte aber auch wie im Lateinischen dem Doppelkonsonanten KS entsprochen haben.

Die Etrusker unterschieden bei T-Lauten zwischen einem aspirierten TH und einem stimmlosen T. Der Buchstabe in Form eines spiegelverkehrten F, den man mit V transkribiert, wurde bilabial wie ein englisches W gesprochen. Der vorletzte Buchstabe Φ wurde nicht wie ein F, sondern wie im frühen Altgriechischen als aspiriertes P ausgesprochen. Der letzte Buchstabe Ψ, der mit CH transkribiert wird, steht wahrscheinlich für ein aspiriertes K.



Die drei Goldbleche von Pyrgi. Die Goldbleche haben zwei Texte, die auf Etruskisch geschrieben wurden, und einen, der in Punisch geschrieben ist, der Sprache der Stadt von Karthago und deren Kolonien. Foto: Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

Die Goldbleche von Pyrgi

Die Entdeckung der „Lamine di Pyrgi" erfolgte 1964 bei Ausgrabungen des Instituto di Etruscologia der Universität Rom im Heiligtum der Gottheit Uni in Pyrgi; es war eines der wichtigsten Funde der italienischen Archäologie. Der Fund ist Massimo Pallottino zu verdanken, dem Begründer der modernen Etruskologie.

Pyrgi (griech. Πύργοι) war der wichtigste Hafen und das Emporion der etruskischen Stadt Caere (siehe S. 37), nördlich von Rom. Das Ausgrabungsgelände liegt bei Santa Severa auf dem Gebiet der Gemeinde Santa Marinella. Pyrgi wurde 1957 bei systematischen Untersuchungen südlich der Festung von Santa Severa gefunden. Davor war der Ort nur aus antiken Quellen (Herodot, Diodorus Siculus, Strabon) bekannt.

Im selben Jahr begann auch die erste von heute etwa 30 Grabungskampagnen unter den Archäologen Massimo Pallottino und Giovanni Colonna. Das Heiligtum der Stadt, das vermutlich der Leukothea (siehe S. 74) (von den Etruskern *Uni* genannt) geweiht war, genoss eine überregionale Bekanntheit.

Die ältesten Spuren deuten auf eine Besiedelung des Ortes im späten 7. Jahrhundert v.u.Z. hin; seit jener Zeit bestand vermutlich auch das Heiligtum, das bei den ersten Grabungen freigelegt wurde. Im Jahre 1983 kam jedoch südlich des bekannten Heiligtums ein weiteres zu Tage, welches hauptsächlich aus Altären bestand.

Pyrgi war durch eine 10 m breite und ca. 13 km lange antike Straße mit der Mutterstadt Caere (siehe S. 37) verbunden. 384 v.u.Z. wurde die Stadt von Dionysios I. von Syrakus geplündert. Anfang des 3. Jahrhunderts v.u.Z. wurde nordwestlich des Heiligtums an einem Küstenvorsprung eine römische Militärkolonie gegründet, die im Mittelalter durch die Festung Santa Severa überbaut wurde. Die sakrale Stätte bestand jedoch bis zum 2./1. Jahrhundert v.u.Z. weiter. In der römischen Kaiserzeit wandelte sich Pyrgi zu einem Fischerort, später wurden zahlreiche Sommervillen erbaut.

Das Heiligtum der Leukothea

Von der etruskischen Siedlung sind lediglich wenige Hausfundamente erhalten, die römische rechtwinklige Kolonie dagegen liegt zum Teil unter dem mittelalterlichen Kastell Santa Severa. Besonders imposant ist das ergrabene Heiligtum, das aus zwei Tempeln (A und B), einem Altar (C) und einem Gebäudekomplex mit mehreren kleinen Kammern besteht.

Der frühere Tempel (B) stammt aus dem späten 6. Jahrhundert v.u.Z. Er bildete den ersten Schritt zur monumentalen Ausformung des Areals und wurde, vermutlich nach griechischem Vorbild, im Stile eines Peripteros erbaut. Der Tempel gliederte sich in eine Cella mit Pronaos und umlaufender Säulenhalle.

Der zweite Tempel (A) wurde um 480 v.u.Z. errichtet und entspricht eher dem etruskischen Typus. Er bestand aus einer zentralen Cella mit zwei flankierenden Alae (pars postica) und einer vorgesetzten Säulenhalle (pars antica).

Beide Tempel standen parallel zueinander und waren mit der Front zum Meer hin orientiert, also nach Südwesten. Zwischen ihnen befand sich der Altar (C), der gleichzeitig mit dem Tempel (B) datiert werden kann. Da die ehemaligen Gebäude aus Holz und Tuff waren, haben sich lediglich die Fundamente und Teile des Schmuckes erhalten.

Die Dächer waren reich mit Antefixen und weiteren Terrakotten geschmückt. Besonders sind die Fragmente eines Antepagments, welches eine

Szene aus dem Sagenzyklus der *Sieben gegen Theben* zeigt.

Bei den Ausgrabungen am nördlichen der beiden Heiligtümer kamen mehrere Fragmente von Terrakottareliefs zu Tage. Anhand dieser Fragmente konnte ein Antepagment rekonstruiert werden, welches zwei Szenen aus der Schlacht um Theben zeigt. Es war an der Mitte der Rückseite des Tempels A angebracht.

Von den anderen fünf Antepagmenten, die diesen Tempel geschmückt haben mussten, kann keines zuverlässig rekonstruiert werden. Das rekonstruierte Antepagment, welches heute im *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia* ausgestellt wird, ist 1,37 m breit, an der Spitze 1,32 m hoch und die Figuren ragen bis zu 40 cm aus dem Relief heraus.

Dargestellt sind sechs Figuren, die in zwei Gruppen geteilt werden können. Zum einen die Athena-Tydeus-Melanippos-Gruppe und zum andern die Zeus-‚Krieger'-Kapaneus-Gruppe.

Im Jahr 1964 brachten die Ausgrabungen von Massimo Pallottino drei hauchdünne Goldbleche zu Tage, zwei davon in etruskischer und eines in punischer Sprache beschriftet. Die längere etruskische und die punische Inschrift haben einen ähnlichen Inhalt, sind aber im Wortlaut nicht identisch.

Sie handeln von einem Herrscher aus Caere mit Namen *Thefarie Velianas*, der in seinem dritten Regierungsjahr an dieser Stelle der Gottheit Uni (Juno) einen Tempel mit Statue weihte. Diese Handlung sei auf Befehl der Göttin geschehen.

Die kürzere etruskische Inschrift gibt eine Litanei zu den Kulthandlungen wieder und deutet eine zusätzliche Verehrung von *Tinia* (*Jupiter*) am Heiligtum an.

Nagellöcher in den Plättchen beweisen, daß diese einst angeschlagen waren. Neben dem Umstand, daß damit eine Benennung des Heiligtums von Pyrgi möglich war, gelten die Bleche neben der *Agramer Mumienbinde* als ein herausragender Fund der etruskischen Schrift.

Es ist extrem selten, daß man zweisprachige Texte findet, die auch noch das Etruskische beinhalten. Die *Goldbleche von Pyrgi* sind von besonderer Bedeutung, weil sie unser Verständnis der etruskischen Sprache verbesserten. Im römischen *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia* werden die drei Goldbleche aufbewahrt, auf denen drei kurze Texte aufgeschrieben sind, die in Sprachen formuliert sind, die nicht mehr gesprochen werden; zwei Texte sind in etruskischer Sprache und eines in Punisch notiert.

Sie befinden sich in einem recht guten Zustand, wenn man bedenkt, daß sie länger als 2500 Jahre alt sind. Sie wurden sorgfältig begraben, bevor sie gefunden wurden. Einige Nägel aus Gold, die zusammen mit den Goldblechen gefunden wurden, dienten wohl dazu, die Bleche an eine Tür zu befestigen.

Wenige Jahrzehnte vor der Niederschrift dieser Goldbleche sind die Bewohner von Focea, einer Stadt an der Küste der heutigen Türkei, vor den Perser geflohen und trafen auf die gemeinsame Flotte von Karthagineser und Etruskern, die vor Aleria, in Korsika, sich befand.

Herodot berichtet daß die Bewohner von Focea siegten, aber da es wenige waren, gingen sie nach Campania weiter, wo sie, nach einigen Vorkommnissen, die Stadt Velia begründeten. Karthagineser und Etrusker teilten sich die Beherrschung des Tyrrhenischen Meeres; die zweisprachige Goldbleche sind ein Beweis derer nahen Beziehungen.

Die Goldbleche datieren auf das Ende des 6. Jahrhunderts v.u.Z. und sind deswegen das älteste historische Zeugnis aus dem vorrömischen Italien. Die Bleche von Pyrgi sind, wegen der mangelnden Entsprechung der etruskischen Texte zu dem Punischem und der kurzen Länge, nicht mit dem berühmten Rosetta-Stein vergleichbar; aber sie haben, wie gesagt, unser Verständnis der etruskischen Sprache verbessert.

Die Lektüre der Goldbleche ergibt, daß Thefarie Velianas, im punischen Text als „König von Caere" bezeichnet, einen „heiligen Ort" der Göttin Astarte (Uni für die Etrusker) widmet.

Auf der historischen Ebene ist die Widmung in Punisch von Thefarie ein direktes Zeugnis des nahen Bündnisses, welches Etrusker und Karthagineser zur Zeit der Schlacht von Aleria (circa 540 v.u.Z.), verband; es war die Zeit der größten Expansion von Karthago im Mittelmeer.

Die Goldbleche sind im römischen Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia ausgestellt.

Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia
Piazzale di Villa Giulia, 9
00196-Rom, Italien.

Massimo Pallottino

M. Pallottino (1909-1995, Rom) war ein italienischer Archäologe. Er lehrte als Professor für Etruskologie an der Universität La Sapienza in Rom.

Seine Laufbahn begann 1933 bis 1940 als Mitarbeiter im *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia,* wo er unter anderem Ausgrabungen in Capena, Cerveteri und Veio durchführte. Seit 1937 war Massimo Pallottino Privatdozent und von 1940 bis 1945 an der Universität Cagliari beschäftigt. 1946 wurde er auf den Lehrstuhl für Etruskologie an der Universität Rom berufen, den er bis 1980 innehatte. Zu seinen wichtigsten archäologischen Feldforschungen gehörten die Ausgrabungen im Heiligtum von Pyrgi ab 1957. 1982 bekam er den Balzan-Preis für Altertumswissenschaften. 1984 erhielt er den Erasmuspreis; außerdem war er Mitglied zahlreicher wissenschaftlicher Institutionen, unter anderem dem Deutschen Archäologischen Institut.

Veröffentlichungen

- Gli Etruschi, Rom 1939; 2. Aufl. 1940.
- Etruscologia, Mailand 1942, 1947, 1955, 1957, 1963, 1968, 1984.
- deutsch: Etruskologie. Geschichte und Kultur der Etrusker, übersetzt von Stephan Steingräber. Birkhäuser, Basel u. a. 1988.
- L'origine degli Etruschi, Rom 1947.
- La Sardegna nuragica, Rom 1950.
- Testimonia Linguae Etruscae, Florenz 1954; 2. Aufl. 1968.
- Etruskische Kunst, Zürich 1955.
- Civiltà artistica etrusco-italica, Florenz 1971.
- Thesaurus Linguae Etruscae. I. Indice lessicale. Consiglio Nazionale delle Ricerche, Centro di Studio per l'Archeologia Etrusco-Italica, Rom 1978.
- Saggi di Antichità, Rom 1979.
- Storia della prima Italia, Mailand 1984.
- deutsch: Italien vor der Römerzeit. Übersetzt von Stephan Steingräber. Beck, München 1987.
- Origini e storia primitiva di Roma, Mailand 1993.

Eine vollständige Publikationsliste finden Sie in Archeologia Classica 43, 1991, S. XIII-L.

Die Tabula Capuana

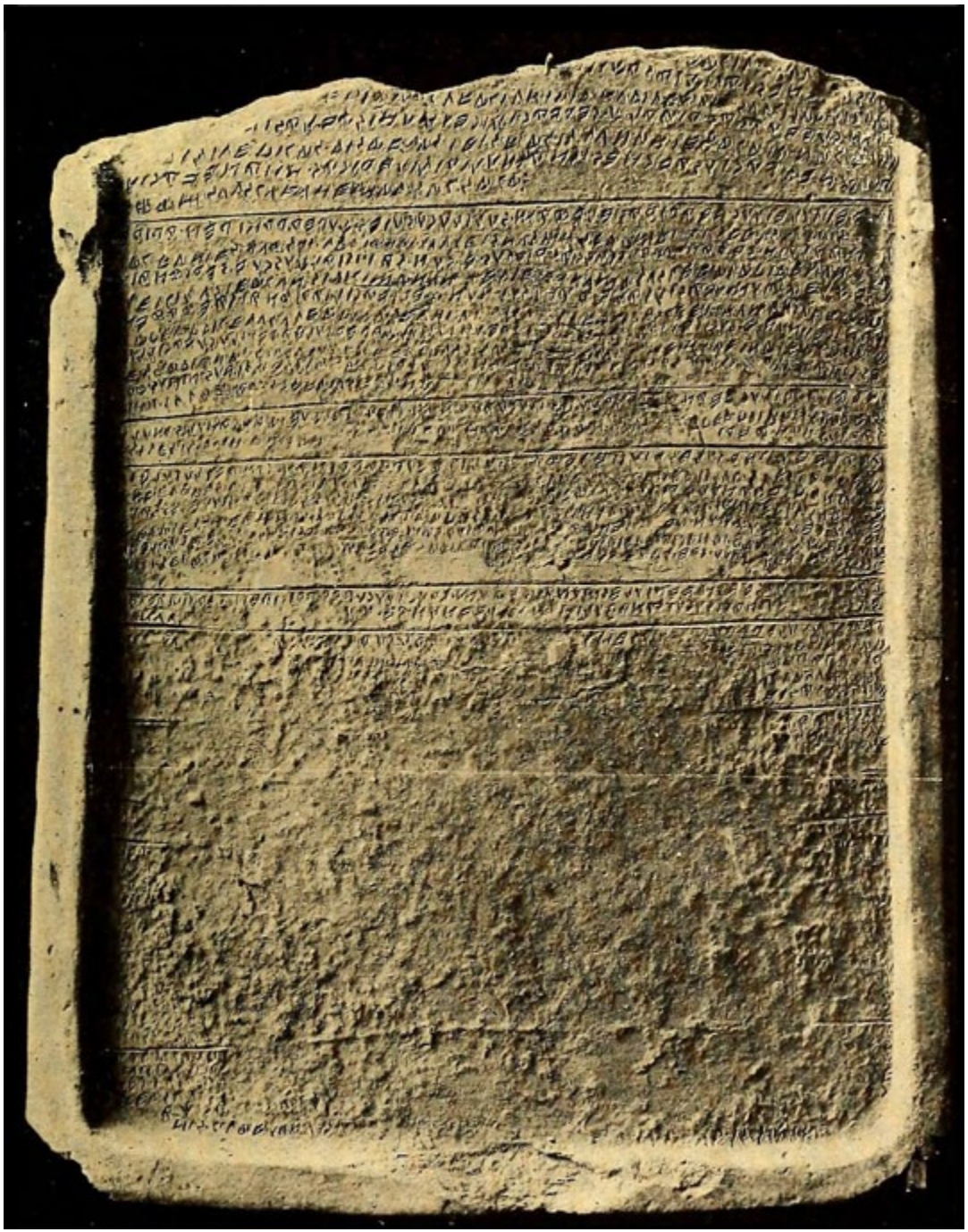
Die *Tabula Capuana* oder *Tegula Capuana* (lateinisch für Tontafel bzw. Ziegel von Capua, ital. Tegola di Capua), trägt nach der *Agramer Mumienbinde* (ein *Liber linteus*) den zweitlängsten überlieferten etruskischen Text.

Die Tontafel von 60 × 50 cm wurde 1898 bei Capua im Gräberfeld Santa Maria di Capua Vetere gefunden. Sie wird in der Antikensammlung in Berlin aufbewahrt und ist im Alten Museum ausgestellt.

Der Text enthält einen rituellen Kalender, von dem ungefähr 300 Wörter lesbar sind. Er besteht aus 62 Zeilen in 10 durch waagrechte Linien abgegrenzten Absätzen. Die Schrift ähnelt der in Kampanien in der Mitte des 5. Jahrhundert. v.u.Z. verwendeten, obgleich der Text sicher älter ist.

Es handelt sich um einen archaischen zehnmonatigen Kalender, der mit dem Monat März beginnt und – gemäß dem bisherigen Textverständnis – an bestimmten Tagen gegenüber bestimmten Göttern durchzuführende Riten beschreibt.

Die bekannten etruskischen Monatsnamen lauten (ein Asterisk bezeichnet eine sprachliche Rekonstruktion): März = *velχitna, April = apiras(a), Mai = anpili(a) oder ampner, Juni = acalva oder acal(a), Juli = *turane oder parθum, August = *hermi, September = celi, Oktober = *χesfer.



Tabula Capuana, hergestellt um 470 v.u.Z.

Die Tabula Capuana trägt den zweitlängsten bekannten etruskischen Text. Benannt ist sie nach ihrem Fundort Capua in Kampanien, rund 250 Kilometer südlich des etruskischen Kerngebiets gelegen.

Die Inschrift ist nur in groben Zügen verständlich. Es handelt sich um einen Ritualkalender, wovon uns ähnliche Exemplare aus Etrurien sowie aus Umbrien und Griechenland bekannt sind. Die Tafel ist entsprechend den zehn Monaten des etruskischen Kalenders in 10 Bereiche unterteilt; innerhalb der Monate werden für gewisse Daten bestimmte Feste oder Riten vorgeschrieben.

Eine seltene, aber effektvolle Benutzung der „antiken" etruskischen Schrift: Marketing für Toskanische Weine. Fattoria del Cerro.

Religion

Die Bleiplatte von Magliano

Die Bleiplatte (oder auch Diskos) von Magliano stammt aus dem 5. Jahrhundert v.u.Z. und zählt zu den bedeutendsten etruskischen Schriftdenkmälern. Die Platte wurde 1882 in der Toskana gefunden und befindet sich heute im Archäologischen Nationalmuseum von Florenz. Deren Entzifferung beschäftigt schon Generationen von Experten...

Die aus Blei gefertigte Platte ist 191 Gramm schwer und linsenförmig geformt. Sie besitzt an der schmalsten Stelle einen Durchmesser von 7 cm und an der breitesten einen von 8 cm.

Nur wenige Schriftdenkmäler des Etruskischen sind auf Metallplatten überliefert. Ebenso ungewöhnlich wie die Form und die Beschaffenheit der Scheibe ist auch die Anordnung des Textes. Die Platte ist auf beiden Seiten spiralförmig mit etruskischen Buchstaben beschriftet. Die Anfertigung des Artefakts wird auf etwa 450 v.u.Z. datiert.

Die Bleiplatte wurde 1882 bei Arbeiten auf einem Feld zwei km südöstlich von Magliano in der Nähe der früheren Klosteranlage von Santa Maria in Borraccia gefunden. Die Gebäude, die aus dem 13. Jahrhundert stammten, wurden seit dem

Bemerkenswert ist die Länge des Textes, da er sich mit 70 Einzelwörtern deutlich von den vielen kurzen etruskischen Grabinschriften unterscheidet. Der Text zählt damit zu den längsten in etruskischer Sprache. Entsprechend den etruskischen Schreibgewohnheiten ist er von rechts nach links mit spiegelverkehrten Buchstaben verfaßt. Der Text ist dabei im Uhrzeigersinn von außen nach innen zu lesen. Die meisten Wörter sind durch einen Punkt voneinander getrennt.

19. Jahrhundert landwirtschaftlich genutzt. Westlich vom Fundort lag eine etruskische Nekropole mit Grabkammern aus dem 7. und 6. Jahrhundert v.u.Z. Die Bleiplatte muss deswegen noch keinen funerären Zweck besessen haben, da solche Artefakte auch für Opferversprechen, Orakelsprüche und Fluchtafeln angefertigt wurden. In der näheren Umgebung könnte sich ein Heiligtum befunden haben. Nicht weit entfernt lag wahrscheinlich die etruskische Stadt Hepa.

Forschungsgeschichte

Erstmals veröffentlicht wurde die Inschrift 1882 von Emilio Teza, einem italienischen Sprachwissenschaftler. Namhafte Linguisten und Etruskologen haben sich seitdem mit der Lesung der Inschrift befasst. Der deutsche Sprachforscher Wilhelm Deecke versuchte sich 1884 an einer wörtlichen Übersetzung des Textes und deutete ihn als Opfervorschrift. Der norwegischer Philologe Alf Torp beschäftigte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinen *Etruskischen Beiträgen* auch mit der Bleiplatte von Magliano und lieferte wesentliche Erkenntnisse.

Auch Emil Goldmann, ein österreichischer Rechtshistoriker und Sprachforscher, setzte sich 1936 mit der Inschrift auseinander. Goldmann und Torp haben in Inschrift B die Zeitangabe II AVIL statt IV AVIL gelesen. Weitere Versuche, den ganzen Text Wort für Wort zu übersetzen, unternahmen 1939 Soeren Peter Cortsen und, in neuerer Zeit, Massimo Pittau. Alle bisherigen Übersetzungen der Inschrift stellten sich als teilweise falsch heraus oder fanden keine Anerkennung in der Fachwelt. Der niederländische Etruskologe Bouke van der Meer befasste sich 2013 eingehend mit der Inschrift von Magliano und gab einen Überblick über die bisherigen Forschungsergebnisse.

Trotz der zahlreichen bekannten Wörter ist die Bedeutung des Textes insgesamt unklar. Es werden mehrere Unterweltgottheiten und wahrscheinlich Opferhandlungen genannt.

Daher bezieht sich der Inhalt vermutlich auf rituelle Anweisungen oder Verpflichtungen, wie zu welchen Zeiten, alle vier Jahre, jährlich oder monatlich, und an welchen sakralen Orten bestimmte Opfer darzubringen sind, vielleicht im Andenken an einen oder mehrere Ahnen der Familie Murina. Ob sich die Inschrift an andere Personen als Leser richtete oder nur für den Besitzer der Scheibe gedacht war, ist ungeklärt. Denkbar ist die Verwendung als Amulett.

Die Inschrift A

Die Inschrift A beginnt links oben. Zweimal werden zur Worttrennung auch drei senkrechte Punkte verwendet. Dadurch sollte der Text offenbar in einzelne Phrasen unterteilt werden.

CAUTHAS • TUTHIU • AVILS • LXXX • EZ • CHIMTHM • CASTHIALTH • LACTH • HEVN • AVIL • NEŚL • MAN • MURINAŚIE • FALZATHI

AISERAS • IN • ECS • MENE • MLATHCE MARNI • TUTHI • TIU • CHIMTHM • CASTHIALTH • LACTH

MARIŚL MENITLA • AFRS • CIALATH • CHIMTH • AVILSCH • ECA • CEPEN • TUTHIU • THUCH • ICHU TEVR • HEŚNI • MULVENI • ETH • ZUCI • AM • AR

CAUTHAS ist der Genitiv von Cautha, einer weiblichen Sonnengottheit, die aber auch als Unterweltgöttin in Erscheinung tritt. Der Wortstamm TUTH von TUTHIU könnte eine öffentliche oder gemeinschaftliche Gegebenheit umschreiben. TUTHIU dürfte das entsprechende Adjektiv sein. AVILS ist der Genitiv von AVIL (Jahr) und die nachfolgenden Zeichen stellen etruskische Zahlensymbole für 80 (lat. LXXX) dar. Es scheint also etwas den Zeitraum von 80 Jahren zu umfassen. Später folgt das Wort AVIL im Nominativ. Die Bedeutung der Wortfolge CHIMTHM, CASTHIALTH und LACTH, die im zweiten Abschnitt noch einmal auftritt, ist nicht bekannt. Die Endungen –TH deuten auf Lokative hin, wodurch bestimmte Orte für Opferhandlungen angegeben werden könnten. Vielleicht ist MAN eine Kurzform von MANIM

(Bauwerk, Grab) und murinaśie die adjektivische Form von Murina, dem Gentilnamen einer bedeutenden etruskischen Familie.

Die Bedeutung von AISERAS zu Beginn des zweiten Abschnitts war lange unklar. Heute geht man davon aus, daß AISERAS der Genitiv des Plurals AISER (Götter) mit dem Singular AIS (Gott) ist. ECS ist der Genitiv von ECA (dieser, diese, dieses). MENE dürfte mit MENECE, hat gegeben, in Verbindung stehen und könnte einen Imperativ mit der Bedeutung *Gib!* darstellen.

TUTHI ist das etruskische Wort für Bürgerschaft oder Staat. TIU bedeutet Mond oder Monat. Es könnte also der Zeitpunkt für ein öffentliches oder gemeinschaftliches Opfer angegeben sein.

MARIŚL ist der Genitiv von Mariś, einer nicht näher bekannten Gottheit oder eines Genius. Vermutlich sind CIALATH und CHIMTH wieder Lokative und geben Orte für Opferhandlungen an.

AVILSCH ist eine unbekannte Form von AVIL (Jahr). Vielleicht folgt dem Genitiv AVILS ein Suffix –CH für und. Jedenfalls steht ECA für dieser und CEPEN bezeichnet einen Priester. Es könnte sich also zusammen mit dem nachfolgenden TUTHIU um einen amtlich bestellten Priester der Gemeinde handeln.

MULVENI dürfte denselben Wortstamm aufweisen wie MULUVENICE (hat gespendet) und könnte ein Imperativ mit der Bedeutung Spende! sein. Wenn die Endung –NI auf einen Imperativ hindeutet, dann könnte auch HEŚNI eine Aufforderung beinhalten. AM und AR lassen sich auf die bekannten Wörter AMCE (ist gewesen) und ARCE (hat gemacht) zurückführen und könnten Imperative mit der Bedeutung Sei! und Mach! darstellen.

Die Inschrift B beginnt rechts in der Mitte. Die einzelnen Zeilen sind hier nicht wie in Inschrift A durch ein Spiralband voneinander getrennt. Im Zentrum der Scheibe wurde von der spiralförmigen Schreibung abgewichen. Die letzten Wörter stehen in drei Zeilen untereinander. Zahlreiche Wörter sind nicht voneinander getrennt.

MLACH THANRA CALUSC • ECNIA • IV AVIL • MI MENICAC • MARCA LURCAC • ETH • TUTHIU • NESL • MAN • RIVACH • LEŚCEM • TNUCASI • ŚURIS EISTEIS • EVITIURAS • MULSLE MLACH ILACHE TINS • LURSTH • TEV HUVI THUN LURSTH SAL AFRS • NACES

MLACH steht für eine Votivgabe und kommt an späterer Stelle erneut vor. THANRA ist das Adjektiv oder der Genitiv von Thanr, einer Göttin, die mit der Geburt, aber auch mit dem Tod in Verbindung steht. CALUSC setzt sich zusammen aus dem Genitiv CALUS von Calu, einem Unterweltgott, und dem Suffix –C für und, vergleichbar mit dem Lateinischen Suffix –QUE.

Nach anderer Auffassung bedeutet MLACH schön oder gut, so daß sich zusammen THANRA CALUSC die Lesung *der schönen Thanr und des Calu* ergibt. Danach folgt mit IV AVIL (vier Jahre) wieder eine Zeitangabe.

MI bedeutet Ich. Es spricht aber nicht der Verfasser der Inschrift, sondern nach etruskischer Tradition spricht die Bleiplatte von sich selbst. Wenn die nachfolgenden Wörter MENICAC, MARCA und LURCAC adjektivisch für Gottheiten stehen, verbunden durch das Suffix –C für und, dann würde die Lesung *Ich von Meni, Mar und Lur* ausdrükken, daß die Bleiplatte Eigentum dieser Gottheiten war.

TUTHIU umschreibt wieder eine öffentliche oder staatliche Gegebenheit. ŚURIS ist der Genitiv von ŚURI, einer Unterweltgottheit, die vielleicht auch als Orakel befragt wurde. Wegen TIU für Monat mit TIURAS als Genitiv Plural könnte EVITIURAS ein wiederkehrender Zeitpunkt in jedem Monat sein. TINS ist ebenfalls ein Genitiv. TIN hat die Bedeutung Tag, könnte aber auch für Tinia, der höchsten etruskischen Gottheit, stehen. LURSTH gibt als Lokativ wieder einen Ort an, der zur Gottheit Lur gehört. Der Wortstamm TEV bezeichnet vielleicht eine präsentierende Handlung oder Gegebenheit und könnte hier als Imperativ mit der Bedeutung *Zeige!* auftreten.

Die Bronzeleber von Piacenza

Die Leber galt bei den Etruskern neben dem Herz als Zentralorgan des Lebens. Der den Makrokosmos gestaltende Wille der Götter spiegelte sich im Mikrokosmos der Leber. Aufgabe der Priester war es, die Götterregionen auf der Leber zu kennen und auffällige Zeichen richtig zu deuten. Mit Hilfe der Bronzeleber konnten die etruskischen Blitzgötter der 16 Himmelsregionen identifiziert werden.

Die *Bronzeleber von Piacenza* ist die etruskische Abbildung einer Schafsleber aus dem späten 2. oder frühen 1. Jahrhundert v.u.Z. Sie diente als Lehrmodell für etruskische Priester (Haruspices) bei der Leberschau.

Diese Bronzeleber wurde in der Emilia-Romagna im Jahr 1877 auf einem Acker bei Settima, unweit von Piacenza, von einem Bauern beim Pflügen ausgegraben. Auf dem Acker waren früher schon antike Objekte gefunden worden.

Die Bronzeleber ist 12,6 cm lang, 7,6 cm breit und 6,0 cm hoch. Die etruskischen Schriftzeichen sind 4 bis 6 mm hoch. Das Gewicht beträgt 635 g.

Die Oberseite ist flach, darauf befinden sich drei Erhebungen. Oben steht eine dreiseitige Pyramide, 3,9 cm hoch und regelmäßig geformt. An der linken Seite der Pyramide befindet sich eine rundlich-ovale Erhebung.

Die dritte Erhebung ist ein in seiner ganzen Länge fest aufliegender, an der Basis kugelförmig abgerundeter Halbkegel mit einer Länge von 5,6 cm. Die maximale Breite beträgt 2,0 cm, die maximale Höhe 1,5 cm.

Der Bauer brachte das Fundstück Pfarrer Luigi Fulcini in der Hoffnung, Geld dafür zu erhalten. Graf Giuseppe Gazzola, Großgrundbesitzer in jener Gegend, erfuhr von der Fundsache und bat den Pfarrer, sie ihm zu schicken, um sie dem Grafen Francesco Caracciolo, bei dem er gerade zu Gast war, zu zeigen. Caracciolo beschloss, das Fundstück zu erwerben, und ließ den Bauern noch einige Tage am Fundort Nachgrabungen durchführen, die jedoch erfolglos blieben. Er zahlte dem Bauer abschließend etwa 60 Lire. Die Bronzeleber ließ Caracciolo abzeichnen, fotografieren und in Gips abgießen.

Im Frühling 1878 zeigte man eine Fotografie Giovanni Mariotti, dem Direktor des Königlichen Museums in Parma. Dieser informierte Capitano Vittorio Poggi (1833–1914), einen wissenschaftlich gebildeten Offizier, der durch die Publikation etruskischer Inschriften bekannt geworden war und Erfahrung bei der Einschätzung antiker Fundstücke hatte. Poggi erklärte sich zu einer Publikation über die Bronzeleber bereit, die er als etruskisch erkannte hatte. Graf Caracciolo schickte ihm daraufhin für einige Tage das Original nach Parma zum genaueren Studium.

Im Sommer 1878 erschien Poggis Abhandlung *Di un bronzo Piacentino con leggende Etrusche* mit 26 Seiten und drei Abbildungen. Poggi lieferte in seinem Aufsatz einen kurzen Fundbericht mit Beschreibung, deutete die Schrift richtig und ging in 47 Nummern die eingeritzten Götternamen durch, die er überwiegend korrekt gelesen und interpretiert hatte. Den Schluss bildet eine kurze Erörterung der möglichen Bedeutungen des Fundstücks. Er selbst hielt das Objekt für ein Amulett.

Beschreibung der Bronzeleber

Auf der flachen Oberseite und dem Halbkegel sind Linien und Lettern tief eingeritzt, die Buchstaben fast alle noch lesbar. Die Linien und Erhebungen teilen die Oberfläche in 40 Felder, in denen die Namen etruskischer Gottheiten eingraviert sind. Den Rand umläuft ein breiter Streifen mit 16 Feldern. In der linken Hälfte sind sechs Felder annähernd zu in einem Rad mit sechs Speichen angeordnet.

Die Oberseite des Modells entspricht der Aufteilung einer Schafsleber in eine linke und rechte Leberhälfte (*lobus sinister/lobus dexter*). Daneben gibt es noch den Schwanzlappen (*lobus caudatus*), der durch die Pyramide verkörpert werden soll. Der Halbkegel stellt die Gallenblase (*vesica fellea*) dar. Der Viertelellipsoid in der Mitte des Modells entspricht vermutlich dem Papillarfortsatz der Schafsleber (*processus papillaris*). Der Streifen auf der Rückseite stellt ein Leberband (*ligamentum teres hepatis*) dar. Die Oberseite veranschaulicht den Teil der Schafsleber, der zu den Eingeweiden hin gerichtet ist, die Unterseite den Teil, der am Rükken des Tieres anliegt.

Auf der Rückseite der Bronzeleber sind Tivs (links) und Usils (rechts), Genitivformen von Tiv (Mond) und Usil (Sonne) eingeritzt. Die beiden Leberhälften sind demgemäß gekennzeichnet mit (Teil) des Mondes und der Sonne. Die Leber könnte dadurch hinsichtlich der Divination in einen unheilvollen feindlichen Teil (*pars hostilis*) und einen glückverheißenden freundlichen Teil (*pars familiaris*) unterteilt sein.

Die Gottheiten in den 16 Randfeldern entsprechen den Göttern der 16 Himmelsregionen aus der etruskischen Blitzlehre; sie wohnten in diesen Himmelsgegenden und schleuderten von dort ihre Blitze aus. Einige Götter werden mehrfach genannt. Bei manchen Inschriften ist zweifelhaft, ob es sich dabei um Götternamen handelt. Eventuell geben manche Inschriften bestimmte Funktionen von Gottheiten an, so in Feld 14 die Gottheit Cul in der Funktion Alp oder auch in Feld 2 Tin in der Funktion als Thvf. Die Inschrift METLVMTH in Feld 38 scheint ebenfalls kein Name zu sein, sondern für im Verbund von Personen oder mit Räumen zu stehen. In Feld 17 wird auch statt Tur die Lesart Pul angegeben in der Bedeutung Himmel als Gegensatz zu METLVMTH von Feld 38, das dann als Erde gedeutet wird. Insgesamt dürften es 24 verschiedene Götternamen sein.

Einige Gottheiten konnten trotz aller Bemühungen nicht eindeutig identifiziert werden, da die Deutung dadurch erschwert wird, daß bei den Inschriften häufig Abkürzungen und eventuell für dieselbe Gottheit unterschiedliche Schreibungen verwendet wurden. Zudem erscheinen einige Götternamen ausschließlich auf der Bronzeleber. Die Endungen -l oder -s weisen auf feminine oder maskuline Genitive hin. Etwa die Hälfte der genannten Götter sind etruskischen Ursprungs, die andere Hälfte wurde aus der römischen oder griechischen Götterwelt adaptiert.

Der griechische Herakles wurde von den Etruskern wie auch später von den Griechen und Römern als Gott verehrt. Ungeklärt ist, warum auf der *Bronzeleber von Piacenza* wichtige Gottheiten wie die Unterweltherrscher Aita (Hades) und Phersipnai (Persephone) ebenso fehlen wie Apulu (Apollon) und Menrva (Athene), die im Kult und in der bildenden Kunst von großer Bedeutung waren.

Die wenigen erhaltenen Berichte über die Leberschau beziehen sich auf den „Kopf" der Leber, den Schwanzlappen, der auf der Bronzeleber als Pyramide dargestellt ist und in antiken Quellen wie Livius (59 v.u.Z. – 17 u.Z.) als *caput iocineris* bezeichnet wird. Ein fehlender oder deformierter Kopf wurde bei der Leberschau als unheilvoll angesehen. Ein Spalt im Schwanzlappen galt als ungünstiges Zeichen, außer bei Angst oder Unruhe. Dann konnte das auslösende Ärgernis zu einem Ende kommen.

Eine stark vergrößerte Leber war dagegen ein gutes Omen, ebenso ein doppelter Kopf. Von Cicero (106 – 43 v.u.Z.) wird überliefert, daß die Leber in einen unheilvollen feindlichen Teil (pars hostilis) und einen glückverheißenden freundlichen Teil (pars familiaris) unterteilt ist.

Wilhelm Deecke (1831–1897) befasste sich 1880 in seinen *Etruskische Forschungen* eingehend mit der Bronzeleber. Er entzifferte überwiegend korrekt die etruskischen Inschriften in den 40 Feldern und konnte darlegen, daß die 16 umlaufenden Felder am Rand der Bronzeleber die 16 Himmelsregionen der etruskischen Blitzlehre darstellen. Ein systematischer Vergleich der Götter in den 16 umlaufenden Feldern der Bronzeleber mit den Gottheiten der Himmelsregionen von Martianus Capella ergab eine relativ große Übereinstimmung auch mit antiken Quellen, so daß auf die Bücher der *Etrusca Disciplina* als gemeinsame Quelle beider Einteilungen geschlossen werden konnte.

Deecke nahm an, daß die ersten beiden Regionen des Tinia der westlichen Hälfte zuzuordnen sind, und ließ seine Zählung mit diesen Zonen im Norden enden. Dann verglich er die Regionen des Martians mit seiner Zählung und gelangte zu keiner überzeugenden Übereinstimmung.

Carl O. Thulin (1871–1921) verlegte in seinem Werk *Die Götter des Martianus Capella und der Bronzeleber von Piacenza* die ersten beiden Regionen des Tinia ebenfalls in die westliche Hälfte, da Blitze aus diesen beiden Regionen gemäß antiker Quellen ein Unglück ankündigten, und vermutete eine Verschiebung mehrerer Zonen nach Osten in römischer Zeit, darunter auch die des obersten Blitzgottes. Diese Verschiebung rückgängig gemacht, ergaben sich dadurch größere Übereinstimmungen. Thulins Lesart der Götternamen und Zuordnung entsprechender römischer Götter sind teilweise bis heute gültig.

Ein Teil der modernen Forschung folgt dem Ansatz von Thulin, sucht aber nicht mehr in den Regionen nach umfassender Übereinstimmung. Ein anderer Teil in der Etruskologie ordnet entsprechend den römischen Quellen die drei Himmelsregionen des Tinia der Osthälfte zu – und erreicht dadurch auch eine gewisse Übereinstimmung mit den Regionen des Martianus Capella.

Adriano Maggiani lieferte 1982 einen grundlegenden Überblick über die Probleme der Lesung und Interpretation der in der Bronzeleber einge-

ritzten Götternamen. Einen wesentlichen Beitrag zur Deutung der Bronzeleber von Piacenza leistete 1987 L. Bouke van der Meer in seinem Werk T*he Bronze Liver of Piacenza. Analysis of a polytheistic structure*, das nahezu alle epigrafischen, literarischen und archäologischen Quellen berücksichtigt.

Seit 1894 befindet sich die Bronzeleber im Besitz des *Museo Civico von Piacenza*. Aktuell wird die Bronzeleber im Untergeschoss eines kleinen Turms der Cittadella Viscontea ausgestellt.

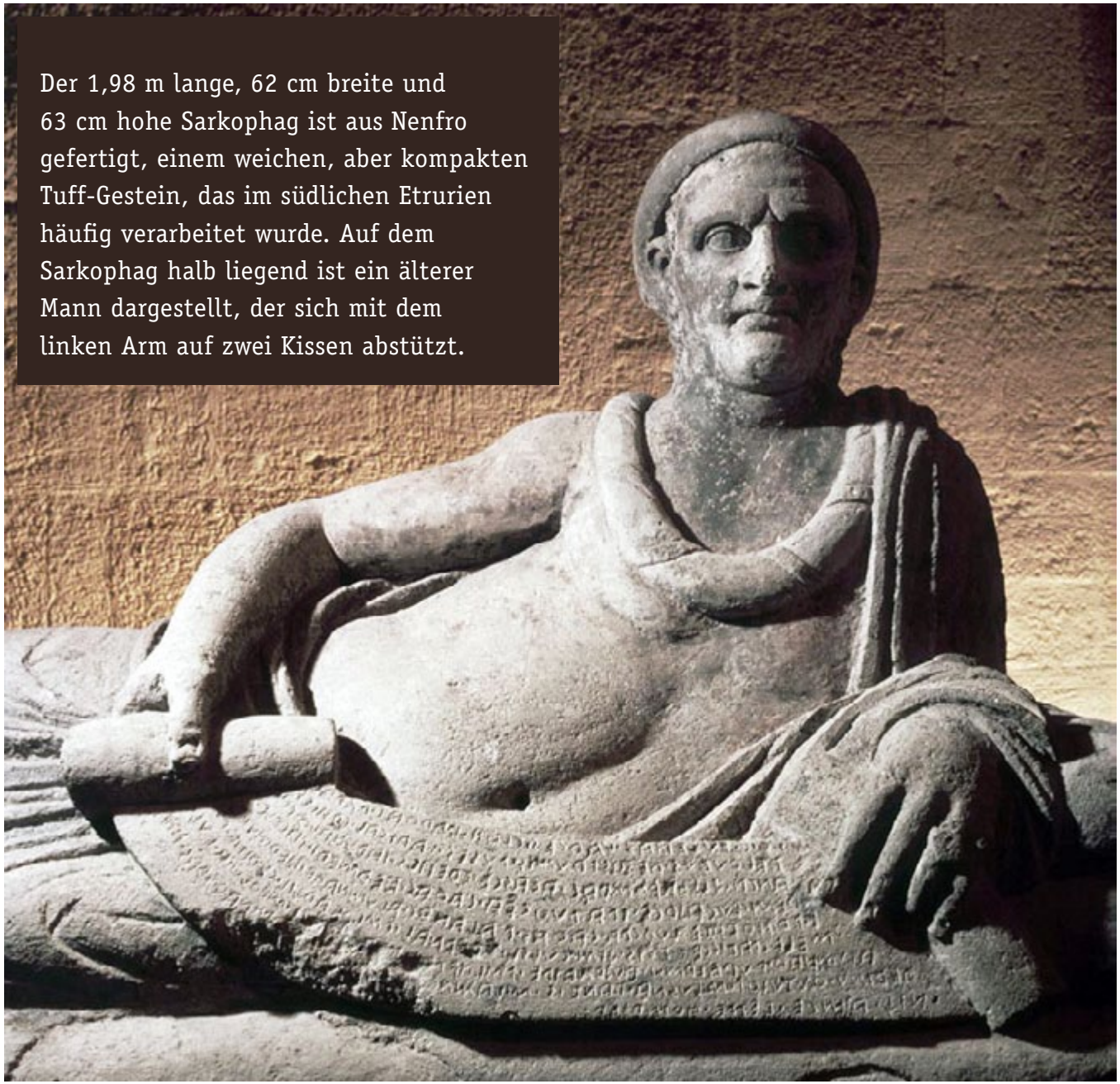
Der Wahrsager Laris Pulenas

Der Sarkophag ist bekannt für eine längere Inschrift mit etruskischen Schriftzeichen auf einer Schriftrolle – die sog. Pulenas-Rolle –, die der beleibte Verstorbene in Händen hält. Daher zählt der Sarkophag zu den bedeutendsten Funden aus der etruskischen Spätzeit.

Ungewöhnlich an diesem Sarkophag ist, daß der Verstorbene nicht wie üblich eine Opferschale (Omphalos-Schale) in Händen hält, sondern die Schriftrolle, auf der Abkunft, Titel und Verdienste aufgezählt werden.

Hier werden auf ganz neue Weise Zeichen der religiösen Tradition und priesterlichen Macht zur Schau gestellt. Bemerkenswert ist die Inschrift in mehrfacher Hinsicht: Neben den Eltern, die traditionell in Inschriften genannt werden, nennt der Text weitere Ahnen bis hin zum Urgroßvater.

Anschließend werden Ämter und Funktionen in aller Ausführlichkeit aufgezählt. Laris



Der 1,98 m lange, 62 cm breite und 63 cm hohe Sarkophag ist aus Nenfro gefertigt, einem weichen, aber kompakten Tuff-Gestein, das im südlichen Etrurien häufig verarbeitet wurde. Auf dem Sarkophag halb liegend ist ein älterer Mann dargestellt, der sich mit dem linken Arm auf zwei Kissen abstützt.

Pulenas diente als Priester mehreren Gottheiten in verschiedenen Heiligtümern. Der Sarkophag ist insofern auch ein herausragendes Beispiel für das Selbstverständnis und die Selbstdarstellung eines etruskischen Priesters.

Laris Pulenas trägt die für einen Wahrsagepriester (Haruspex) typische Kopfbedeckung, eine Kappe mit einer breiten Wulst. Sein Oberkörper ist entblößt, über Brust und Schultern trägt er einen Schal. Um Hüften und Beine hat er einen Umhang gewickelt, der über die linke Schulter und den linken Arm geworfen ist. Unter dem Umhang ragt sein nackter rechter Fuß hervor. Der andere Fuß ist verdeckt, da Pulenas das linke Bein abgewinkelt hat, das rechte dagegen ist nahezu gestreckt.

Vor sich hat Laris Pulenas einen teilweise ausgerollten Text, der möglicherweise eine der Leinenbuchrollen darstelltl, für die Etrurien bekannt war. Mit der linken Hand hält er den Anfang der Schriftrolle fest, in seiner rechten Hand befindet sich der noch unausgerollte Teil.

Inschrift der Pulenas-Rolle

In die Rolle, die der Verstorbene in Händen hält, ist ein Text eingraviertt, dessen Buchstaben mit roter Farbe ausgemalt waren, wie noch vorhandene Farbreste zeigen. Der Text umfasst 9 Zeilen mit etwa 60 Wörtern, die meist gut lesbar sind. Die Entzifferung einzelner Buchstaben ist umstritten. In den Zeilen 7 und 8 fehlt ein geringfügiger Teil der Inschrift, da der vordere Rand der Rolle an dieser Stelle abgebrochen ist. Die Inschrift ist mit spiegelverkehrten Buchstaben von rechts nach links verfaßt. Die heute anerkannte Transkription des Textes lautet:

1. LRIS · PULENAS · LARCES · CLAN · LARTHAL · PAPACS
2. VELTHURUS · NEFTS · PRUMTS · PULES · LARISAL · CREICES
3. AN CN · ZICH · NETHŚRAC · ACASCE · CREALS · TARCHNALTH · SPU
4. RENI · LUCAIRCE · IPA RUTHCVA · CATHAS · HERMERI · SLICACHEŚ
5. APRINTHVALE LUTHCVA · CATHAS · PACHANAC · ALUMNATHE · HERMU ·
6. MELECRATICCES · PUTS · CHIM · CULSL · LEPRNAL · PŚL · VARCHTI · CERINE · PUL
7. ALUMNATH · PUL · HERMU · HUZRNATRE · PŚL · TEN…X · XX…CI · METHLUMT · PUL ·
8. HERMU · THUTUITHI · MLUSNA · RANVIS · MLAMNA … MNATHURAS · PAR
9. NICH · AMCE · LEŚE · HRMRIER

Auffallend ist, daß Pulenas die Schriftrolle so hält, daß nicht er den Text lesen kann, sondern der vor ihm verweilende Betrachter des Sarkophags. Wahrscheinlich sollte bei Zeremonien, die eventuell regelmäßig oder zumindest bei der Bestattung weiterer Familienmitglieder in der Grabanlage stattfanden, der Text für die Anwesenden lesbar sein.

Die ersten beiden Zeilen der Inschrift zählen die Vorfahren des Verstorbenen auf: Laris Pulenas, Sohn des Larce. Der Gentilname PULENAS könnte sich aber auch auf den Vater beziehen, wie das bei zahlreichen Inschriften der Fall ist. Dann wäre PULENAS Genitiv und der Verstorbene hieße Laris Pulena. Der einführende Zeilenanfang würde dann lauten: Laris, Sohn des Larce Pulena.

Daneben war Laris Pulenas Enkel des Larth, Enkel des Velthur und Urenkel des Laris Pule Creice. Der Urgroßvater trägt neben dem Familiennamen PULE den Beinamen CREICE, was auf eine griechische Herkunft oder Abstammung hinweist. Es könnte sich hierbei um Polles (etruskisch Pule) handeln, einen griechischen Seher, der um 400 v.u.Z nach Cerveteri kam. Die Verwendung von griechischen Personennamen als Gentilname ist epigraphisch belegt.

Laris Pulenas hatte offenbar zu Lebzeiten ein bedeutendes Buch über die Wahrsagerei verfaßt, da dies unmittelbar Erwähnung findet: *Er machte dieses Buch über Auspizien*. Mit diesem „Buch" ist wohl die Rolle gemeint, die Pulenas in Händen hält und stolz dem Betrachter präsentiert. Der Inhalt der Auspizien befindet sich im noch nicht ausgerollten Teil.

Nachfolgend zählt die Inschrift Ämter und Verdienste des Verstorbenen auf, der offenbar eine bedeutende Persönlichkeit war. Es scheint, daß Pulenas eine hohe öffentliche Funktion in seiner Heimatstadt Tarquinia ausübte. Sofern das Verb LUCAIRCE auf denselben Wortstamm wie LAUCHUME (lat. *Lucumo* = König, Herrscher) zurückgeht, könnte Pulenas auch über Tarquinia geherrscht haben.

Pulenas war, wenn man Zeile 4 richtig deutet, verantwortlich für die Riten der Gottheit Catha und vielleicht auch Hermes. Catha war eine solare Gottheit und dürfte die Tochter des Sonnengottes Usil sein, da sie in etruskischen Inschriften als Tochter der Sonne bezeichnet wird. Slicache könnte ein Epitheton dieser Gottheit sein, wodurch diese näher charakterisiert wird.

Pulenas widmete sich eventuell auch dem Ahnenkult und hielt Zeremonien für die Verstorbenen ab, da APRINTHVALE in Zeile 5 ein priesterlicher Titel zu sein scheint, der mit APA (Vater) in Verbindung stehen könnte.

Anschließend wird die Gottheit Catha zusammen mit Pacha genannt, dem etruskischen Gott des Weines und des Rausches, bei den Römern Bacchus genannt. Catha und Pacha werden auch in anderen Inschriften miteinander in Verbindung gebracht.

Man kann vermuten, daß Pulenas selbst Priester des Pacha war und entsprechende Kulthandlungen durchführte. Der Bacchuskult war in Italien vom 3. bis zum 1. Jahrhundert v. Chr. weit verbreitet. Auch in Rom hatte der Kult zahlreiche Anhänger. Besondere Anziehungskraft übten die Bacchanalien aus, bei denen es der Überlieferung nach zu alkoholischen und sexuellen Ausschweifungen kam. Die Römer betrachteten den Bacchuskult als eine von Etrurien ausgehende Plage und unterdrückten ihn 186 v. Chr. gewaltsam (Bacchanalienskandal), da sie in ihm eine Gefahr für das Gemeinwesen sahen.

In Zeile 6 werden anscheinend Kulthandlungen für CULSU beschrieben, eine weibliche Unterweltgottheit, die in Grabmalereien als Hüterin des Eingangs zur Unterwelt in Erscheinung tritt. CUL steht im Etruskischen für Tor. Leprina könnte ein Epitheton von CULSU sein, der Pulenas vermutlich regelmäßig ein Trankopfer aus einem heiligen Gefäß darbrachte.

In den Zeilen 6 und 7 folgen Wortkombinationen mit der Prä- bzw. Postposition PUL, darunter PUL ALUMNATH, PUL HERMU und METHLUMT PUL. Letztere scheint die Bedeutung in diesem Bezirk oder für diesen Bezirk zu haben. Vielleicht werden hier Orte aufgezählt, an denen Pulenas heilige Pflichtrituale unter Schülern durchführte. Zumindest METHMLUMT ist mit ziemlicher Sicherheit ein Lokativ von METHLUM (Bezirk). Das CI davor wird manchmal als etruskisches Zahlwort für Drei gelesen, könnte aber auch das Ende eines längeren Wortes sein.

Pulenas hat anscheinend ein weiteres säkulares oder sakrales Amt ausgeübt, das Erwähnung finden sollte. Obwohl die allgemeine Idee verstanden werden kann, sind Fachbegriffe für Priesterämter, Funktionen und Zeremonien sowie ihre Reihenfolge, Bedeutung und Position unklar.

Die Namen von drei Gottheiten können erkannt werden: CATHA, PACHA und CULSU. Als vierte Gottheit wird Hermes vermutet, aber die Wörter HERMU, HERMERI und HRMRIER müssen sich nicht auf den Gott beziehen, auch wenn sie ursprünglich mit Hermes verbunden waren. Wahrscheinlicher scheint, daß sich diese Wörter auf einen Ort beziehen, vielleicht auf ein Heiligtum.

Anhand der gravierten Inschriften auf den Sarkophagen lässt sich die Genealogie der Familie Pulenas teilweise rekonstruieren. Laris Pulenas hatte neben seinen direkten Vorfahren möglicherweise einen Onkel väterlicherseits mit Namen Larth. Er war verheiratet mit Thanchvil Acnatrui, mit der er zwei Söhne hatte, Velthur und Vel.

Kulturgeschichtlicher Hintergrund

Die Mischung aus politischem Amt und religiöser Funktion, Tradition und Erbe ist auch aus Rom bekannt, allerdings nicht in dieser Ämterfülle zu Lebzeiten und Außendarstellung über den Tod hinaus. Es ist möglich, daß dieses hierarchische religiöse System, das seine elaborierten Rituale schriftlich fixierte und tradierte, dazu beigetragen hat, die aristokratische Gesellschaftsordnung in den etruskischen Städten aufrechtzuerhalten. Offenbar gewährte Rom den verbündeten Städten Südetruriens eine gewisse Autonomie bei der Ausübung ihrer administrativen und religiösen Traditionen. Die allmähliche Romanisierung führte allerdings dazu, daß 200 Jahre später die etruskische Kultur und Sprache untergegangen waren.

Der Sarkophag des Wahrsagers Laris Pulenas wurde im 3. Jahrhundert v.u.Z. hergestellt. In der neueren Forschung wird er zwischen 250 und 225 v.u.Z. datiert. Nach anderer Auffassung stammt er aus der Zeit um 200 v.u.Z. Er befindet sich heute im Archäologischen Nationalmuseum von Tarquinia. ◂

Relief auf der Vorderseite des Sarkophags

Auf der Vorderseite des Sarkophags ist ein Halbrelief mit Figuren eingemeißelt. In der Mitte mit fehlendem Kopf scheint der Verstorbene selbst dargestellt zu sein. Links und rechts neben ihm sind geflügelte Wesen und Figuren mit Hämmern (Charune) abgebildet, die den Verstorbenen in die Unterwelt begleiten. Diese Reise in die Unterwelt ist regelmäßig wiederkehrendes Thema auf Sarkophagreliefs und Grabmalereien. Der Sarkophag war ursprünglich bemalt, wie deutliche Farbreste insbesondere auf der Vorderseite belegen.

Die *Etrusca disciplina*

In der Antike waren die Etrusker für ihre religiösen Praktiken berühmt und galten als ein sehr religiöses Volk. Für die Etrusker waren alle Bereiche des Lebens und der Natur durch göttlichen Willen vorherbestimmt. Durch Deutung und Erforschung des göttlichen Willens versuchten sie möglichst viel vorherzusehen und danach zu handeln.

Die Erkenntnisse über die *Eingeweideschau* (haruspicinum) und die *Blitzlehre* wurden von den Etruskern in den Büchern der *Etrusca disciplina*, wie sie die Römer nannten, überliefert. Zur *Disciplina* zählten die *libri haruspicini, die libri fulgurales* und die *libri rituales*.

Diese Werke sind alle nicht mehr erhalten, allerdings übernahmen römische Schriftsteller einiges aus den lateinischen Übersetzungen dieser Bücher. Da zahlreiche römische Werke ebenfalls verloren gegangen sind, ist die verbliebene Literatur über die Etrusker fragmentarisch. Einzelheiten der Leber- und Blitzschau sind nicht überliefert.

Die Religionen des alten Italiens stützten sich stark auf Votivpraktiken. Durch Opfergaben in einem Tempel oder an einem Heiligtum sollte eine Übereinkunft zwischen dem Spender und einer Gottheit hergestellt oder bestätigt werden. Votivgaben konnten bescheidene Gegenstände aus dem täglichen Leben sein – oder auch größere Prestigeobjekte wie der Mars von Todi (siehe S. 78).

Auch die Religionspraktiken und Gottheiten der Etrusker wurden von der griechischen Überlieferung beeinflusst. Obwohl es sich – im Gegensatz zu allen anderen vorchristlichen Religionen des Abendlandes – um eine Offenbarungsreligion handelt, wurden die Gottheiten durch griechischen Einfluß anthropomorphisiert und lehnten sich, vor allem in der Spätzeit, stark an die des griechischen Olymp an.

Im Altertum berühmt war die *Etrusca disciplina*, die Lehre von der Interpretation göttlicher Signale und vom korrekten Umgang mit der Götterwelt. Die Leberschau (Haruspizium) und eine Interpretation des Vogelfluges und der Blitze waren ebenso Teil dieser Lehre wie das korrekte Vorgehen bei der Landvermessung. Diese Überlieferungen wurden von der etruskischen Priesterschaft streng gehütet.

Nach Plinius (23 – 79 u.Z.) wohnten die Blitzgötter der Etrusker in 16 Himmelsregionen mit jeweils vier Sektoren in den vier Quadranten der Himmelsrichtungen. Blitze aus Osten galten als günstig, Blitze aus Westen als unheilvoll.

Tinia, Hauptgott der Etrusker, vergleichbar mit dem römischen Jupiter, konnte aus drei verschiedenen Regionen Blitze werfen. Die Blitze, die er nach Beratung mit dem Rat der 12 Götter (*dei consentes*) schleuderte, verhießen insgesamt nichts Gutes. Die Blitze, zu denen die Schicksalsgötter, die obersten und verhüllten Götter (*dei superiores et involuti*) befragt worden waren, galten als besonders unheilvoll.

Die etruskischen Priester

Die Priester trugen eine Art „Amtstalar" mit spitz zulaufendem, konischem Hut, wie er heute noch in der Mitra der katholischen Bischöfe zu sehen ist, dazu einen Ledermantel aus der Haut eines Opfertieres, samt kurzer Tunika.

Ihr „Amtssymbol" war ein langer Stab mit gewundenem Ende, wie er sich auch im babylonischen Kulturkreis so findet und wie er als Hirtenstab katholischer Bischöfe bis heute erhalten ist.

Der *Lituus* genannte Stab diente unter anderem dazu, am Himmel ein *templum*, einen heiligen Bezirk, festzulegen, innerhalb dessen der Vogelflug

beurteilt wurde. Er war denn auch bis in die römische Zeit das wichtigste Standessymbol der Auguren.

Die etruskischen Priester hatten einen hohen gesellschaftlichen Rang inne, stammten meist aus der aristokratischen Schicht und waren mitunter sogar mit dem Stadtkönig identisch. Daneben scheint es aber auch noch eine Art Dorf-Haruspizes gegeben zu haben.

Noch in der Zeit der römischen Republik rief man, gegebenenfalls der Senat selbst, bei Problemfällen echte etruskische Haruspizes, die dann noch in Rom in solchen gewöhnlich politischen Entscheidungsfällen große Macht ausübten, da man davon ausging, die Basis dieser Haruspex-Urteile sei eine alte, angesehene Wissenschaft (die Disziplinen). Auch waren noch bei den Römern generell in der republikanischen Zeit, aber auch danach, staatliche Aktionen ohne entsprechende religiöse Handlungen nicht denkbar.

Die Ausbildung der Priester war lang und kompliziert und erfolgte in speziellen Schulen, unter denen die von Tarquinii den besten Ruf genoss. Diese Schulen waren allerdings nicht nur Priesterseminare, sondern eine Art von Universität mit verschiedenen Fakultäten, deren Lehrplan nicht nur theologisches und religiöses Wissen umfasste, sondern das gesamte enzyklopädische Wissen, das ein Priester benötigte und das von der Astronomie und Meteorologie über Zoologie, Ornithologie und Botanik bis zur Geologie und Hydraulik reichte, wobei das letzte Fach die Spezialität von Wasserfachleuten war, welche die Städte über ihre Wasserversorgung berieten.

In Etrurien waren wie im alten Orient Theologie und weltliche Wissenschaft nicht getrennt. Man dachte vielmehr, alles, was der Mensch auf Erden tat, müsse in Übereinstimmung mit dem Kosmos geschehen. Somit waren alle Anstrengungen der Priester darauf gerichtet, den Willen der himmlischen Götter in Übereinstimmung mit dem religiösen Gesetz zu erkunden. ◂

Statuette eines Haruspex

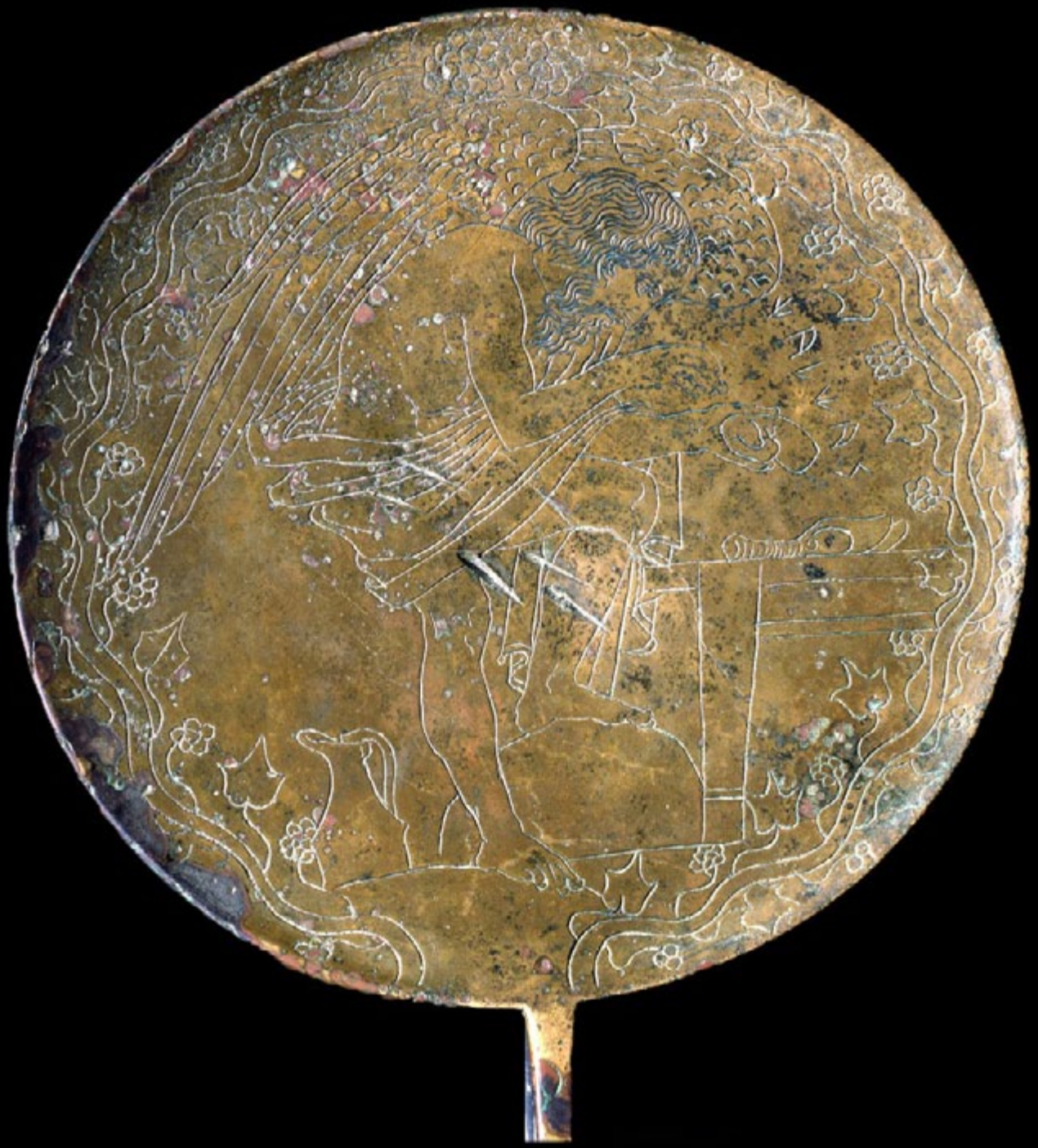
Im Museum des Vatikans wird eine interessante Kollektion von kleinen Bronzefiguren aufbewahrt, die zum Großteil zum etruskischen und italischen Kultbereich gehören. Diese Statuette zeigt einen Haruspex – einen Priester, der den Willen der Götter deutete, indem er die Leber von Opfertieren untersuchte.

Die Kleidung zeichnet sich durch die hohe Kopfbedeckung aus Leder oder Filz aus, die unter dem Kinn festgebunden wurde. Denn ein Herunterfallen der Mütze während der Zeremonie galt als äußerst schlechtes Vorzeichen.

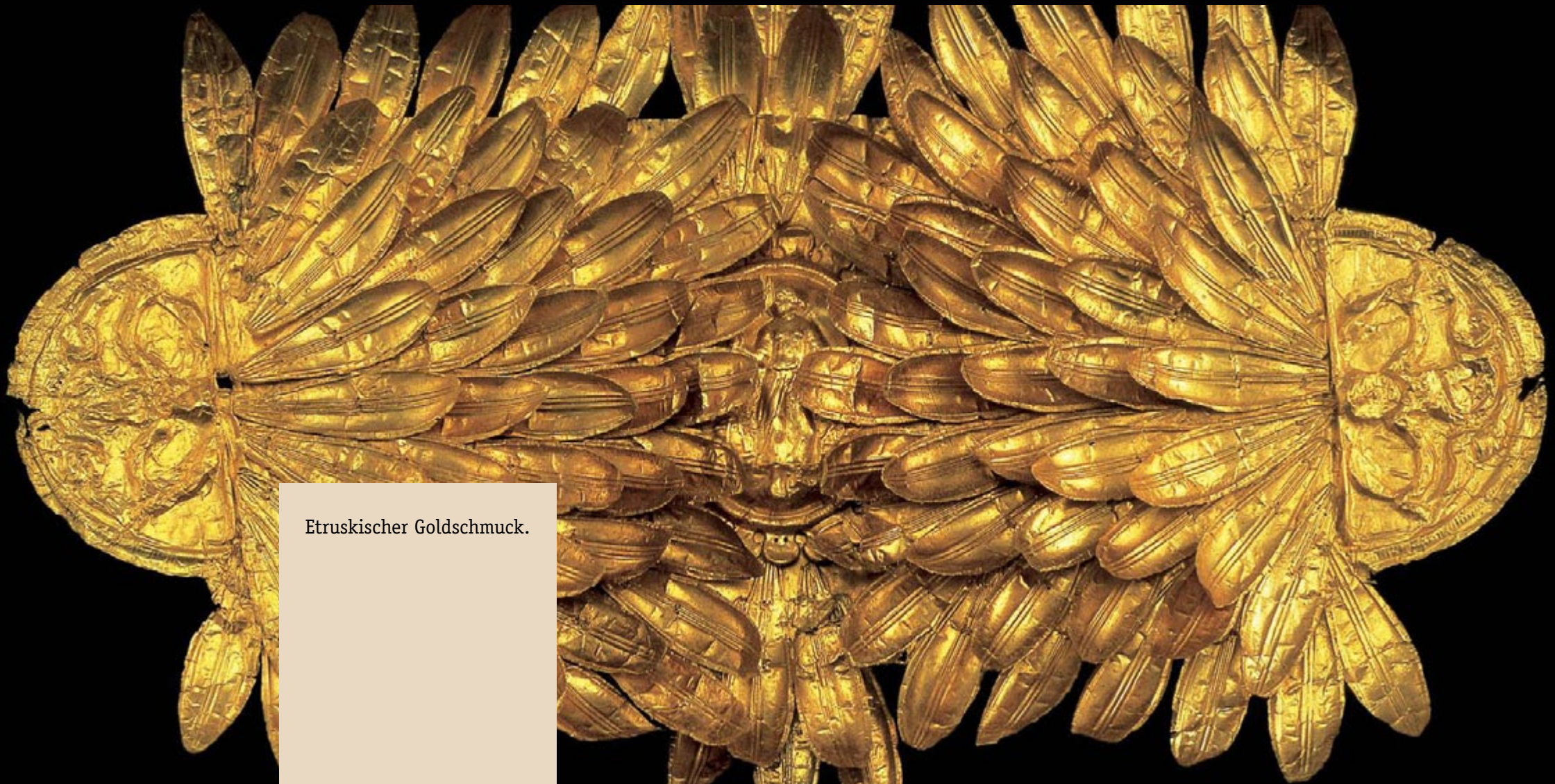
4. Jahrhundert. v.u.Z.
Vollgeschmolzene Bronze,
Höhe 17,7 cm

Foto: Museo Gregoriano Etrusco, Vatikan, Rom.

Bronzespiegel mit Kalchas, dem Seher
Ein besonders bedeutendes Produkt der etruskischen Handwerkskunst stellen die mit Gravuren oder seltener mit Reliefs auf der Rückseite dekorierten Bronzespiegel dar. Chronologisch gesehen sind sie in die Zeit zwischen dem 6. und 3. Jahrhundert. v.u.Z. einzuordnen, mit einer Hauptproduktionszeit im 4. Jahrhundert. v.u.Z. Dieser berühmte Spiegel zeigt einen alten Haruspex, der gerade dabei ist, die Leber eines geopferten Tieres zu untersuchen, um daraus Vorzeichen lesen zu können.
Die etruskische Inschrift weist ihn als Kalchas aus, d.h. den mythischen griechischen Hellseher, der hier ikonografisch in der etruskischen Version mit Flügeln wiedergegeben ist, was ein klarer Hinweis auf seine Funktion als Mittler zwischen der irdischen Realität und dem Transzendenten ist. Bemerkenswert ist der auf einem Fels ruhende Fuß, da es sich hierbei um eine wichtige Handlung seitens des Haruspex im hellseherischen Prozess handelt, der dadurch den Kontakt mit dem Boden als Sitz des natürlichen Bereichs und der Unterwelt schließt.
Vulci, Ende 5. Jahrhundert. v.u.Z.
Bronzeguss, Höhe 18,5 cm; Durchm. 14,8 cm
Foto: Museo Vaticano, Rom.



Schmuck



Etruskischer Goldschmuck.

Prunkfibel, Gewandschmuck

Diese Fibel (Schließe) wurde in der 2. Hälfte des 4. Jahrhundert v. u.Z. in Kampanien, Italien, hergestellt. Material: Gold. Technik: granuliert. Maße: Höhe: 3,5 cm; Länge: 7,9 cm

Periode/Stil: Spätklassik (Griechische Antike) (kampanisch-etruskisch), Antike (etruskisch), Antike (frühhellenistisch)

Die schon frühzeitig erkennbare Tendenz, die Fibel über ihre ursprüngliche Funktion als Gewandsicherung als Träger figürlichen oder ornamentalen Schmuckes zu nutzen, erreicht bei diesem Glanzstück künstlerischer und handwerklicher Perfektion einen Höhepunkt. Eine nüchterne Beschreibung von Wellenschlaufen, Palmetten und Rankenschlingen aus einem Netzwerk von Filigrandrähten und Granulationskügelchen kann die Wirkung und das Raffinement im Dekor dieses Objekts nur andeuten. Etruskische und unteritalisch-griechische Elemente vereinen sich zu einem Werk, das in der Prunkhaftigkeit der Verzierung einen Geschmack reflektiert, als dessen Zentrum man sich gut die "Weltstadt" Tarent vorstellen kann.

Foto. MKG.

Etruskische Kunst aus Gold
„Large Wall Fibula", um 675 v.u.Z. hergestellt.
Fundort: Regolini-Galassi Tomb, Cerveteri.
Foto: Musea Vaticani, Rom.

Eine zeitgenössische archäologische Grabung einer etruskischen Stätte auf Korsika.

Glossar

Amphore

Enghalsiger, mit zwei Henkeln versehener Krug in verschiedenen Größen, der gewöhnlich für den Transport von Wein, Öl und Lebensmitteln benutzt wurde. Die untere Form dieser „Container der Antike" war spitz zulaufend, so daß man so die Amphore in den Transportschiffen in dafür vorgesehene Löcher stabil befestigen konnte.

Antefix

Die Dächer von etruskischen Tempeln waren stark dekoriert. Darstellungen von Frauenköpfen, Silene und dergleichen mehr waren Teil der Antefixe, einer dekorativen Ziegel, die an den Enden und in Zentrum eines Daches einer klassischen Architektur gesetzt wurde. Diese Antefixe, welche fast rechtwinklig zu den Dachziegeln in der Nähe stand, waren umrandet von einer Platte in Form einer Muschelschnecke, die Dekoration in Relief besaß, etwa Palmetten oder Lotusblütten, und rot, weiß, blau und schwarz bemalt war.

Solche architektonische Ornamente wurden mit Hilfe von Modellen hergestellt, die es einem Handwerker erlaubten, mehrere identische Antefixe für die Schmückung eines Tempeldaches zu produzieren.

Architrav

Horizontales, gradliniges architektonisches Element, das auf Pfeilern und Säulen ruht.

Backenstück

Mittleres Teil (zum Schutz der Nase) des griechisch-korinthischen Helms mit Federbusch des 5. Jahrhundert. v.u.Z.

Bankette

Die Etrusker übernahmen die Ideologie des Banketts von den Griechen und benutzten es als ein Zeichen von wirtschaftlicher und sozialer Hochstellung. Im Kontext der Begräbnisse werden oft Bankettszenen dargestellt – in den Urnen und auf den Wandmalereien. Verglichen mit den Griechen ist die gleichberechtigte Darstellung von Frauen neben den Männern ein klares Zeichen von der Hochachtung, welche Frauen unter den Etruskern genossen haben.

Biga

Zweirädriger, von zwei Pferden gezogener Wagen.

Bucchero-Keramik

Typische etruskische Keramik. Sie zeichnet sich durch die schwarz glänzende Farbe der Oberfläche aus, die keinem Lack, sondern einem besonderen Herstellungsverfahren zu verdanken ist. Der sorgfältig gereinigte und auf der Drehscheibe bearbeitete Ton wurde in hermetisch verschlossenen Brennöfen gebrannt, wodurch aufgrund des Luftmangels ein Prozeß der Redoxtitration der chemischen Elemente des Tons stattfand.

Bucchero-Ware produzierten die Etrusker ab Mitte des 7. Jahrhunderts bis Anfang des 4. Jahrhunderts v.u.Z. Dabei entwikkelten sie eine große Formenvielfalt, von einfachen Schüsseln und Töpfen bis hin zu Keramiken in der Gestalt von Tieren und menschlichen Körpern.

Viele der Bucchero-Objekte waren dekorative Trinkgefäße, darunter auch einige, die gewöhnlich aus Metallen wie Gold, Silber und Bronze hergestellt wurden. Dabei übernahmen die Etrusker häufig Formen und Bezeichnungen von den Griechen, z.B. etruskisch CULICHNA für ein Trinkgefäß vom griechischen *kylix*.

Diese Art von Keramik wurde in einem aufwendigen, arbeitsintensiven Prozeß hergestellt, der ein hohes Maß an Geschicklichkeit erforderte. Daher war eine Bucchero-Keramik nicht für den täglichen Gebrauch gedacht, sondern diente für eine wohlhabende Elite als Prestige- und Repräsentationsobjekt.

Eingeweideschau

Die Erkenntnisse über die Eingeweideschau (*haruspicinum*) und die Blitzlehre wurden von den Etruskern in den Büchern der *Etrusca disciplina*, wie sie die Römer nannten, überliefert. Zur *Disciplina* zählten die *libri haruspicini, die libri fulgurales* und die *libri rituales*.

Grabanlagen

Der größte Teil der Kunst-Funde stammt aus den etruskischen Nekropolen (Cerveteri, Tarquinia, Populonia, Orvieto, Vetulonia, Norchia). Die Ausführung dieser Grabanlagen vermittelt uns ein Bild der etruskischen Baukunst, während Ausstattung und Grabbeigaben Einblicke in etruskische Malerei und Plastik sowie den Alltag vornehmer Bürger gewähren.

Im 7. Jahrhundert v.u.Z entstanden aus den älteren Fossagräbern sogenannte Kammergräber in Südetrurien (z.B. die Tomba Regolini-Galassi aus der Mitte des 7. Jahrhunderts in Cerveteri) und Kuppelgräber mit runder oder quadratischer Grundfläche und unechtem Gewölbe in Nordetrurien (Grab von Casal Marittimo). Ein solches Tumulus-Grab wurde in Cerveteri aus dem stehenden Tuffstein eines kleinen Hügels herausgeschlagen, anschließend mit Erde bedeckt und

Tumulus in der Banditaccia-Nekropole, Cerveteri

bepflanzt. An anderen Stellen findet man Tholosgräber, mit Grabkammern aus Stein und Ziegel.

Im 6. Jahrhundert wurde das Kammergrab mit einem oder mehreren Räumen vorherrschend; es war die Zeit der großen aristokratischen Familien. An die Stelle dieser Freilandanlagen (Cerveteri, Vulci, Vetulonia) traten in jüngerer Zeit nach gleichem oder ähnlichem Schema angelegte Felsgräber mit architektonischen Fassaden (Norchia, San Giuliano, Orvieto).

Die Grabkammern sind oft mit reicher Malerei, aus dem Fels geschlagenen Einrichtungsgegenständen und Totenbetten sowie Sarkophagen, Urnen, Schmuck, Waffen und Gerät als Grabbeigaben ausgestattet.

Gorgone

Figur aus der griechischen Mythologie, Tochter des Phorkys und der Keto. Die Gorgonen waren drei Schwestern, Stheno, Euryale und Medusa. Sie waren von schrecklicher Gestalt, mit goldenen Flügeln, Händen mit Bronzekrallen, Wildschwein-Stoßzähnen und mit Schlangen an Stelle der Haare, und ihre Hässlichkeit war so groß, daß jeder, der sie ansah, zu Stein erstarrte. Antonomasisch war die Gorgone Medusa, die berühmteste der drei Schwestern und ihre Königin, die nach dem Willen von Persephone Hüterin der Unterwelt war.

Haruspex

Haruspexe waren die etruskische Wahrsagepriester. Ein Haruspex trug eine typische Kopfbedekkung, eine Kappe mit einem breiten Wulst.

Medusa

Der Kopf der Gorgon-Medusa, bekannt als *Gorgoneion,* war ein populäres Motiv für Antefixe aus Terrakotta – ornamentale Verdeckungen, die das Ende der Dachziegeln verbergen sollten. Antefixe dieser Art waren besonders beliebt in Sizilien und Süditalien. Während der archaischen Periode wurde Medusa als eine Monsterkreatur mit großen Augen und einer angsteinflößenden Grinse dargestellt. Die über-

triebenen Merkmale und die kräftigen Farben (Weiß, Schwarz und Rot) dieses Kopfes, wiederholt auf mehrere weiteren Antefixen, machen es möglich, von den Betrachtern auf dem Boden gut gesehen zu werden.

Patera

Breite, flache Trinkschale ohne Griff, die für die Trankopfer an die Götter verwendet wurde.

Pelta

Kleiner leichter Schild, rund oder halbmondförmig.

Peristilum

Hof mit Portikus und Säulen innerhalb des griechischen oder römischen Wohnhauses.

Pithos

Kugelförmiges Gefäß für die Konservierung von Flüssigkeiten und Lebensmitteln.

Tempel

Neben den Grabanlagen wurden andere bauliche Hinterlassenschaften nur selten gefunden, meist handelt es sich lediglich um die Fundamente größerer Komplexe, überwiegend etruskische Tempel, die seit ungefähr 140 Jahren systematisch ergraben werden. Erst in letzter Zeit sind auch Reste der Profanarchitektur (Murlo bei Siena, Acquarossa bei Viterbo, Talamone) wissenschaftlich ausgegraben und ausgewertet worden.

Die frühesten Tempel des 6. Jahrhunderts v.u.Z bestanden aus einem einzelnen Kultraum, dessen Dach mittig von zwei Stützen getragen wurde (Veio – Piazza d'Armi). Erst seit dem späten 6. Jahrhundert v.u.Z setzten sich die tuskanischen Tempel durch (Veio – Portonaccio-Heiligtum, Orvieto – Belvederetempel, Pyrgi – Tempel A).

Aus Griechenland dürfte die Idee des Tempels selbst, wie auch dessen Gestaltung mit Säulenhalle, rechteckig oder quadratisch, Cella, Lehmziegelwänden, Ziegeleindeckung und Verkleidung des Daches mit farbigen Terrakotten stammen. Seit dem 4. Jahrhundert v.u.Z entwickelten sich jedoch eigenständige etruskische Architekturformen, die später auch für die römische Architektur bestimmend werden sollten. Der Tempel, Mittelpunkt der Monumentalarchitektur, bestand wie die griechischen aus Cella, Säulen und Gebälk. Er war aber eindeutig richtungsbezogen und damit grundverschieden von der richtungslosen griechischen Bauweise mit Ringhalle und mehrstufig umlaufendem Unterbau. Der Zugang war nur von einer Schmalseite her möglich, an der eine breite Freitreppe auf ein Podium mit einer Säulenvorhalle (Pronaos) führte; auf der hinteren Hälfte des Podiums befanden sich eine oder drei Cellen.

Etruskisches Alphabet. Digitalfont von Paulo Heitlinger.

Museen für etruskische Kunst

Die wichtigsten Museen für etruskische Kunst sind das *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia* in Rom und das *Archäologische Museum* in Florenz. Daneben sind die Sammlungen in *Tarquinia, Chiusi, Orvieto, Arezzo, Volterra* und *Cortona* wichtig.

Hier einige italienische Museen mit Schwergewicht auf etruskischen Kunstgegenständen:

- Arezzo — Museo Archeologico Mecenate: Urnen, Keramiken, Bronzen und Statuen
- Cerveteri — Museo Nazionale: Gefäße, Sarkophage, Terrakotten, Grabbeigaben.
- Chiusi — Museo Nazionale Etrusco: Keramik, Aschenurnen, Sarkophage und Bronzen.
- Cortona — Museo dell'Accade: Goldschmiedekunst, Keramiken, Bronzen
- Florenz — Museo Archeologico Centrale dell'Etruria: Funde aus der Toskana, die ursprünglich in den Uffizien aufbewahrt wurden: Skulpturen, Bronzen, Keramiken, Goldschmiedekunst, Münzen, rekonstruierte etruskische Monumente
- Grosseto — Museo Archeologico: Grabbeigaben, Urnen, Statuen, Bronzen, Münzen
- Orvieto — Museo Faina: Fundstücke aus den Nekropolen von Orvieto, Vasen.
- Orvieto — Museo dell'Opera del Duomo: Grabbeigaben.
- Perugia — Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria: Urnen, Bronzebleche, Grabbeigaben.
- Populonia — Museo Gasparri: Vasen, Sarkophagfragmente, Grabausstattungen.
- Rom — Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: Skulpturen, Keramiken, Bronzen, Goldschmiedekunst, Grabausstattungen.
- Rom, Vatikanstadt —Museo Gregoriano Etrusco: Skulpturen, Keramiken, Bronzen, Goldschmiedekunst, Grabbeigaben
- Siena — Museo Archeologico Nazionale: Urnen, Sarkophage, Skulpturen, Keramiken
- Tarquinia — Museo Nazionale Etrusco: Sarkophage, Abgelöste Fresken, Vasen, Basreliefs, Grabbeigaben.
- Volterra — Museo Etrusco Guarnacci: Aschenurnen, Bildhauer- und Goldschmiedekunst, Münzsammlungen.

Ausstellungen

2017/2018: Die Etrusker. Weltkultur im antiken Italien, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Deutschland. Mit Katalog.

2017/2018: Etrusker. Antike Hochkultur im Schatten Roms, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schweiz. Mit Katalog.

Stichwortverzeichnis

A
Agramer Mumienbinde ... 138
Alphabet, etruskisches ... 126
Amphore aus Terrakotta ... 54
Antefix (Definition) ... 161
Archäologisches Nationalmuseum von Florenz 104
Archäologisches Nationalmuseum von Tarquinia ... 152

B
Bankett ... 32/92
Biga ... 101/161
Bilingue ... 126
Bleiplatte von Magliano ... 142
Blitzlehre ... 162
Bronzeleber von Piacenza ... 145
Bucchero-Hähnchen von Viterbo ... 124/128
Bucchero-Keramik ... 48
Bucchero pesante ... 50
Bucchero sottile ... 50

C
Cippus von Perugia ... 126

D
Dionysios I. von Syrakus ... 135
Dionysios von Halikarnassos ... 25
Dromos ... 106

E
Eingeweideschau ... 162
Eisen-Minen ... 37
Etrusca Disciplina ... 147/153
Etruskische Schrift ... 125

F
Fanum Voltumnae ... 35

G
Grabmal der Sarkophage ... 114

H
Haruspex ... 150/154/162
Herodot ... 136

I
Inschriften entziffern ... 126

K
Kantharos ... 49
Karthager ... 34
Kontrapost ... 78

L
Laris Pulenas ... 150
liber linteus ... 113
Liber linteus ... 138
Lukumone ... 34

M
Magistrantensarkophag ... 112/113
Monterozzi-Nekropole ... 39
Museo Archeologico Napoli ... 125
Museo Archeologico Nazionale, Florenz ... 127
Museo Civico von Piacenza ... 148
Museo Etrusco Guarnacci ... 60
Museo Gregoriano Etrusco ... 154
Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia ... 137

O
Omphalos-Schale ... 149

P
Patera ... 113
Pulenas-Rolle ... 150

R
Regolini-Galassi-Grab ... 115
Ritualkalender ... 139

S
Schlacht von Alalia ... 38

Seeschlacht von Kyme 44
Silenus 117
Stele von Crecchio 125

T

Tabula Capuana 138
Tabula Cortonensis 127
Tarquinia 39
Tegula Capuana 138
Tempel 163
Thefarie Velianas 136
Thesan (etruskisch: Aurora) 75
Tinia 83/136/147/153
Tolfa-Berge 37
Tomba Regolini-Galassi 38/129/130/162
Tyrrhenisches Meer 44

U

Umbrien 139

V

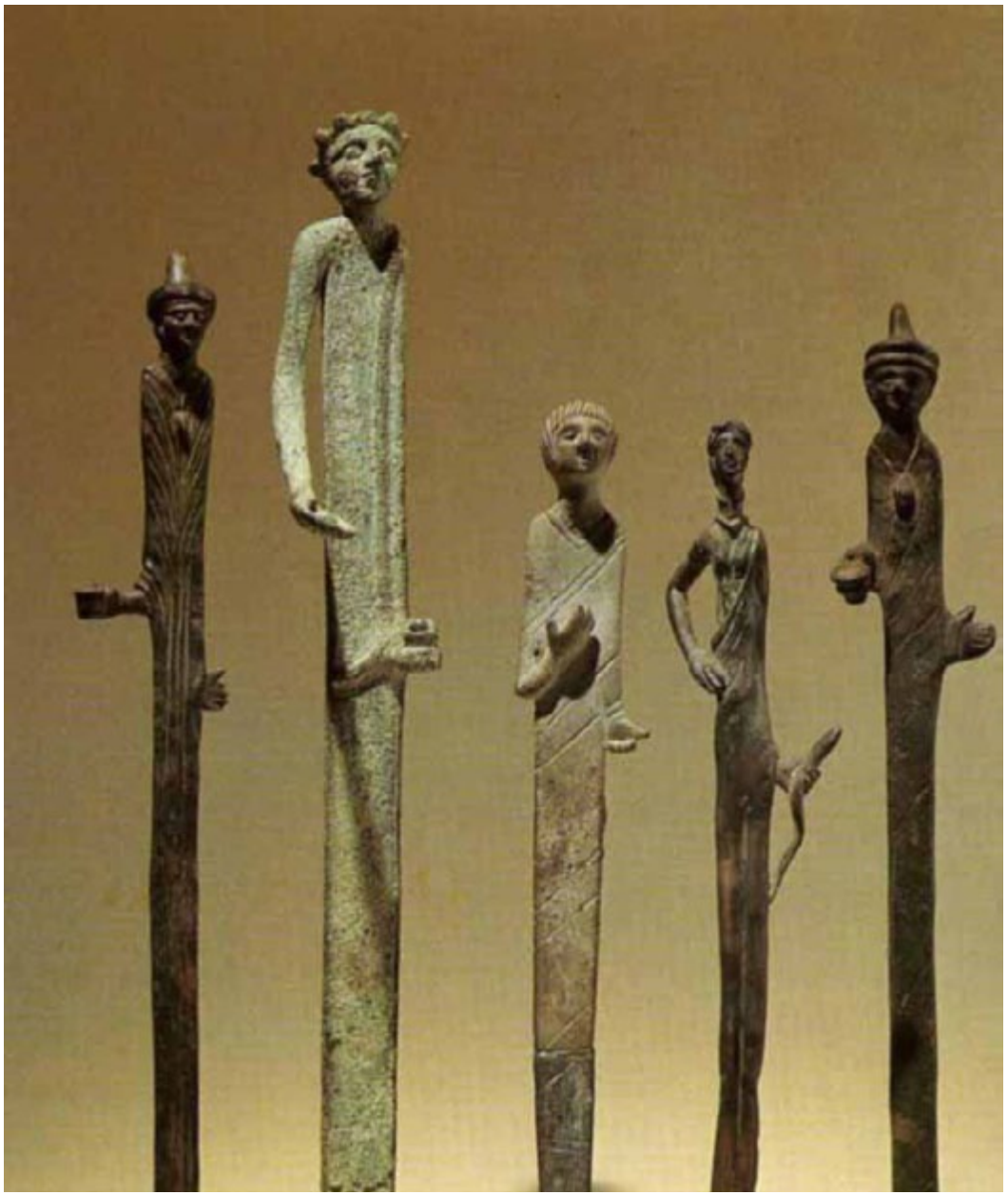
Villanova-Kultur 37
Voltumna 67

W

Wachsausschmelzverfahren 78/87

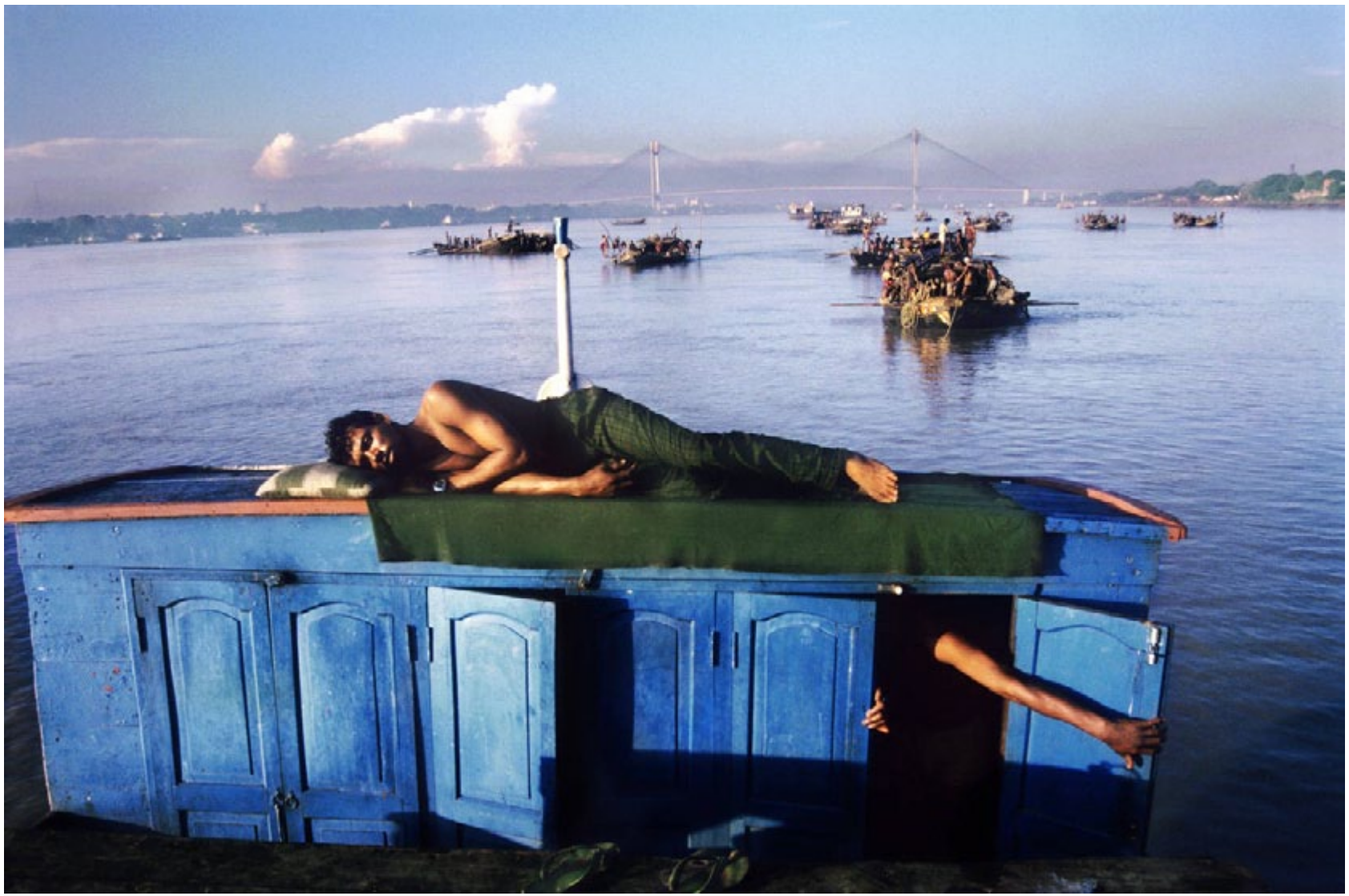
Z

Zwölfstädtebund 34



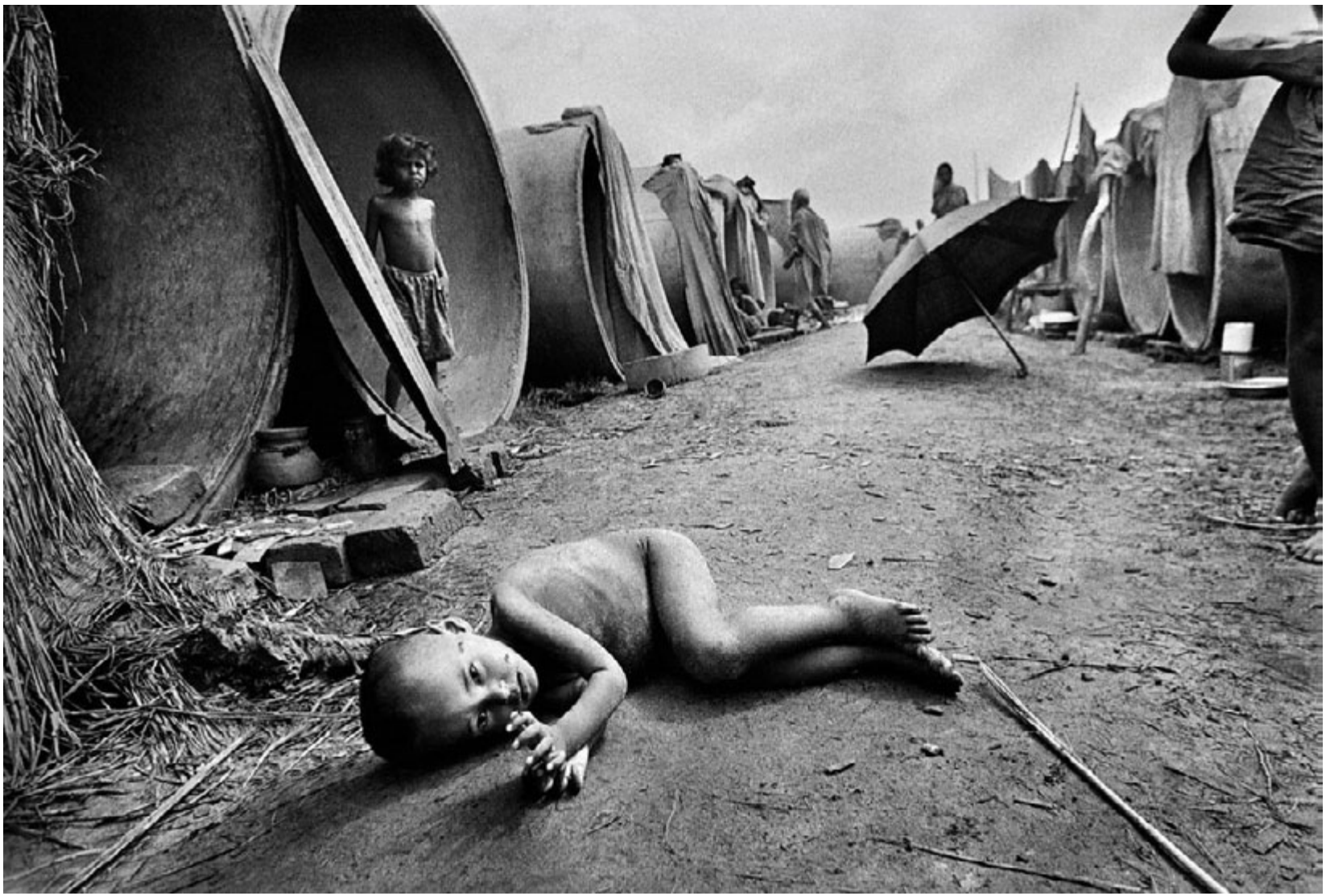
Rhagu Rai

© Rhagu Rai



© Rhagu Rai

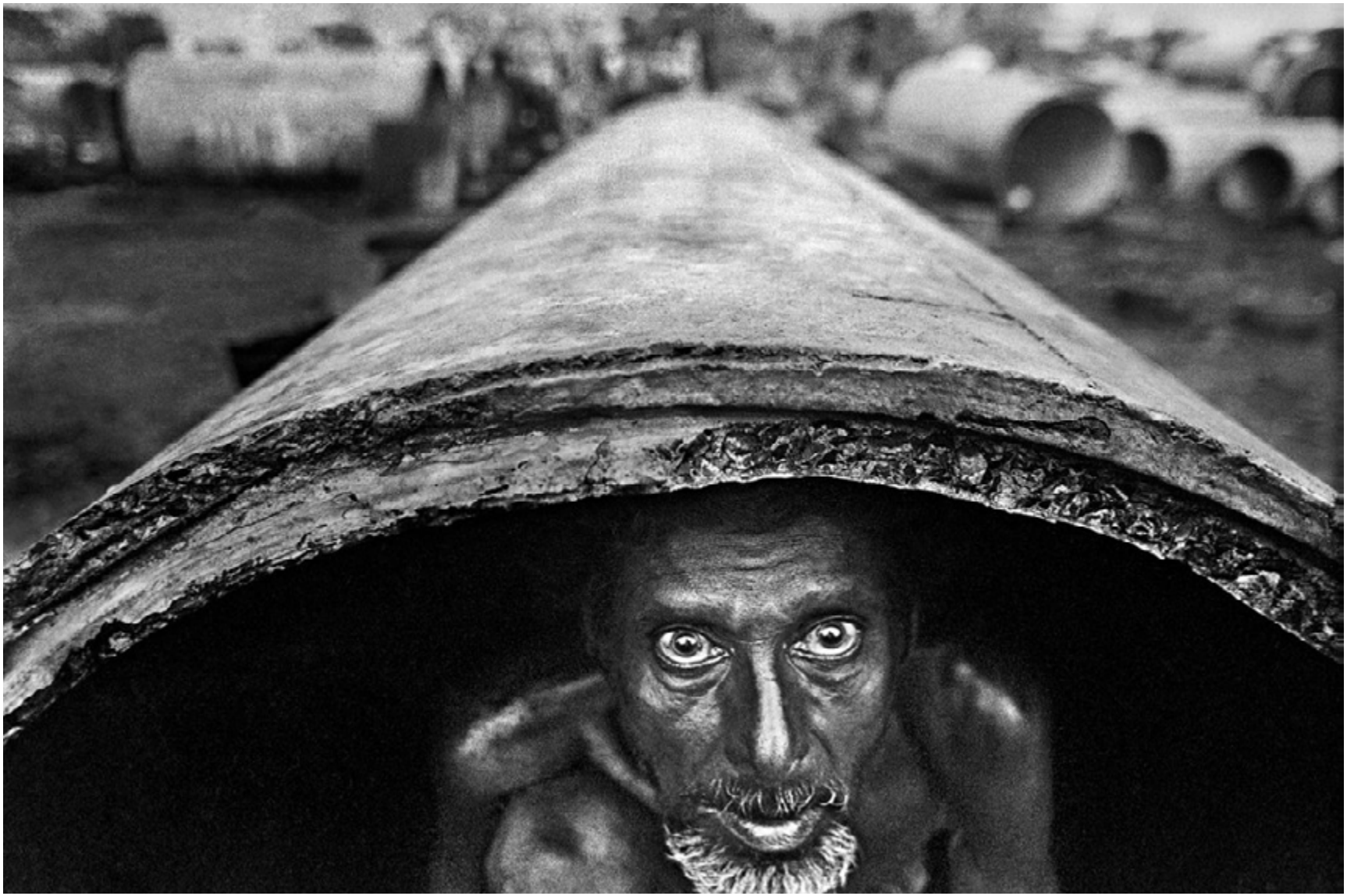
© Rhagu Rai



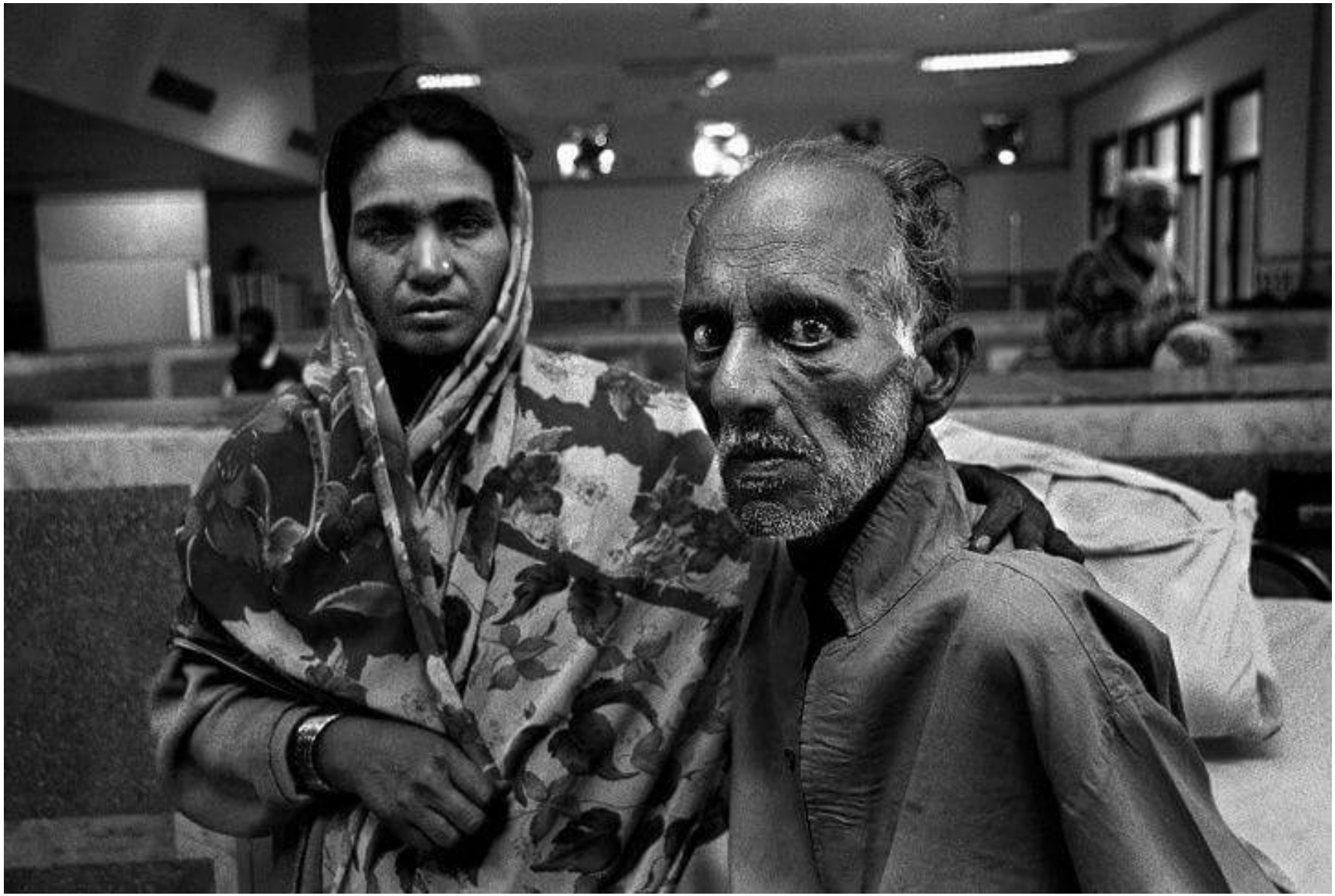
© Rhagu Rai

© Rhagu Rai

© Rhagu Rai



© Rhagu Rai

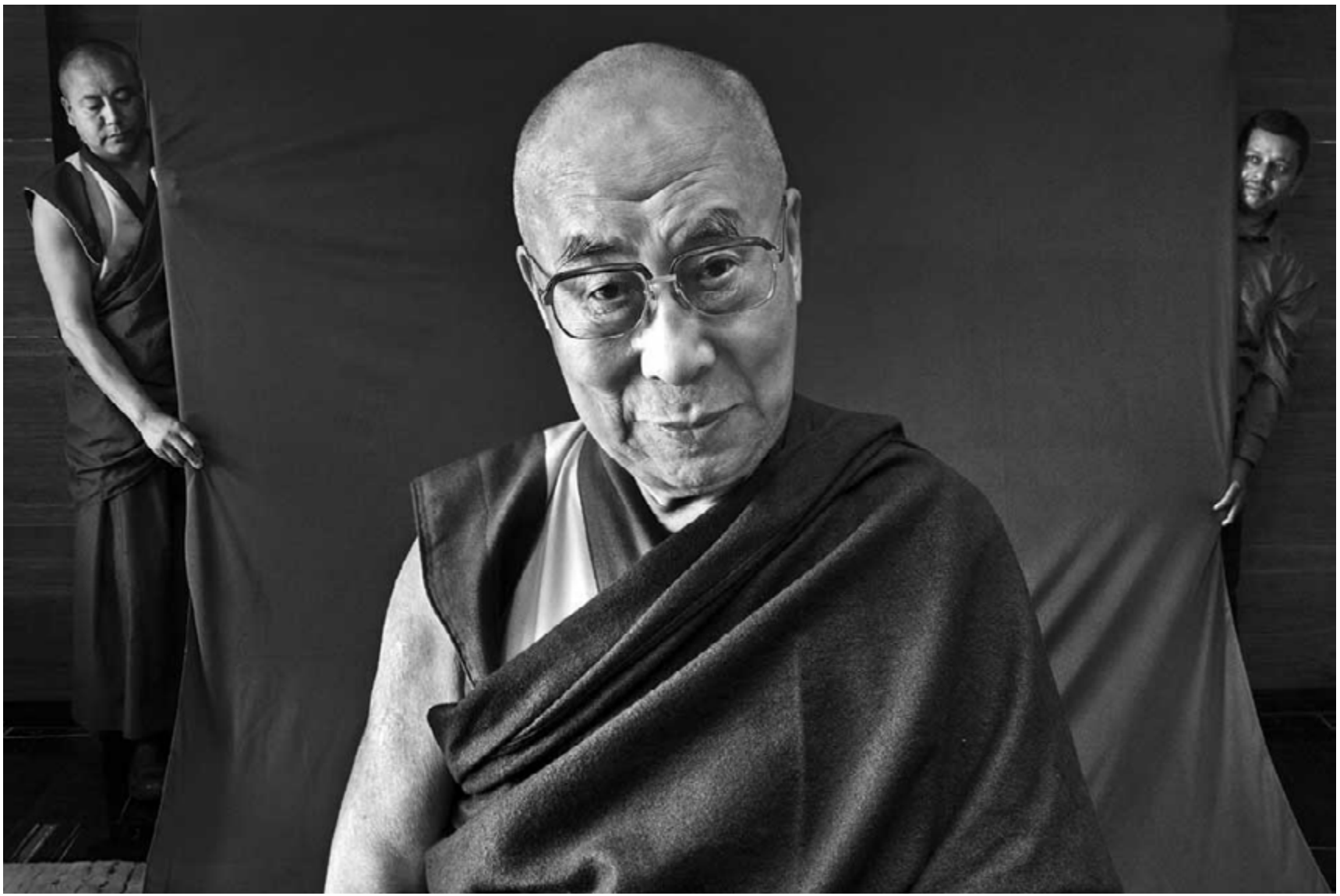


© Rhagu Rai

© Rhagu Rai

© Rhagu Rai

© Rhagu Rai



© Rhagu Rai

Der indische Photograph Raghu Rai

Raghu Rai ist einer jener seltener Photographen, die ihr Heimatland nicht verlassen haben. Er zog es vor, seine Linse auf Indien zu fokussieren. Seit den frühen 1960er aktiv, hat er sein Land dokumentiert, seit 4 Jahrzehnte hat er Menschen photographiert – von Sadhus of Kumbh Mela, zu Indira Ghandi, Mutter Theresa und die Opfer von Bhopal. Nun gilt er zurecht als einer der „most influential photographers of Asia". Rai ist der einzige indische Photograph, der Mitglied von der Agentur Magnum wurde; Henri Cartier-Bresson persönlich hat ihn dafür nominiert.

Rai bezeichnet sich als Zeuge des Weltgeschehens. „And me as a witness, an eternal witness, it's an ever challenging an affair with life and nature. All the changes, all the magic, all the mystery that keep happening in front of us. I'm here to grab and to capture them. And how much can you capture? Maybe a little… find something of that affair that happens. So you become a restless, passionate soul. Then it never stops."

So wie andere große Photographen, begann Rai seine Karriere als Reporter. Er bekam schon früh Kontakt mit allen wichtigen Neuigkeiten und Ereignissen. In einem Interview, den er 2006 Anit Kaul Basu gab, berichtete Rai, daß er das Magazin *India Today* nach 10 Jahre Einsatz verließ: „You see the important part is that we tend to aim for something. Like India Today, I joined them in their formative years when it wasn't really about whether it was going to be a news magazine or a touristic kind of magazine. And then we changed, and India Today was the first magazine to establish itself as a very important fortnightly news magazine, which was expected. But then what happened is you find that sloth – I and everybody else. And you become comfortable there. And I don't believe in sloth. Because the fights must go on."

Im einem Interview wurde Raghu Rai gefragt: „There are a lot of photographers now who have been greatly influenced by the Western style and which they have woefully inflicted on Indian situations…"

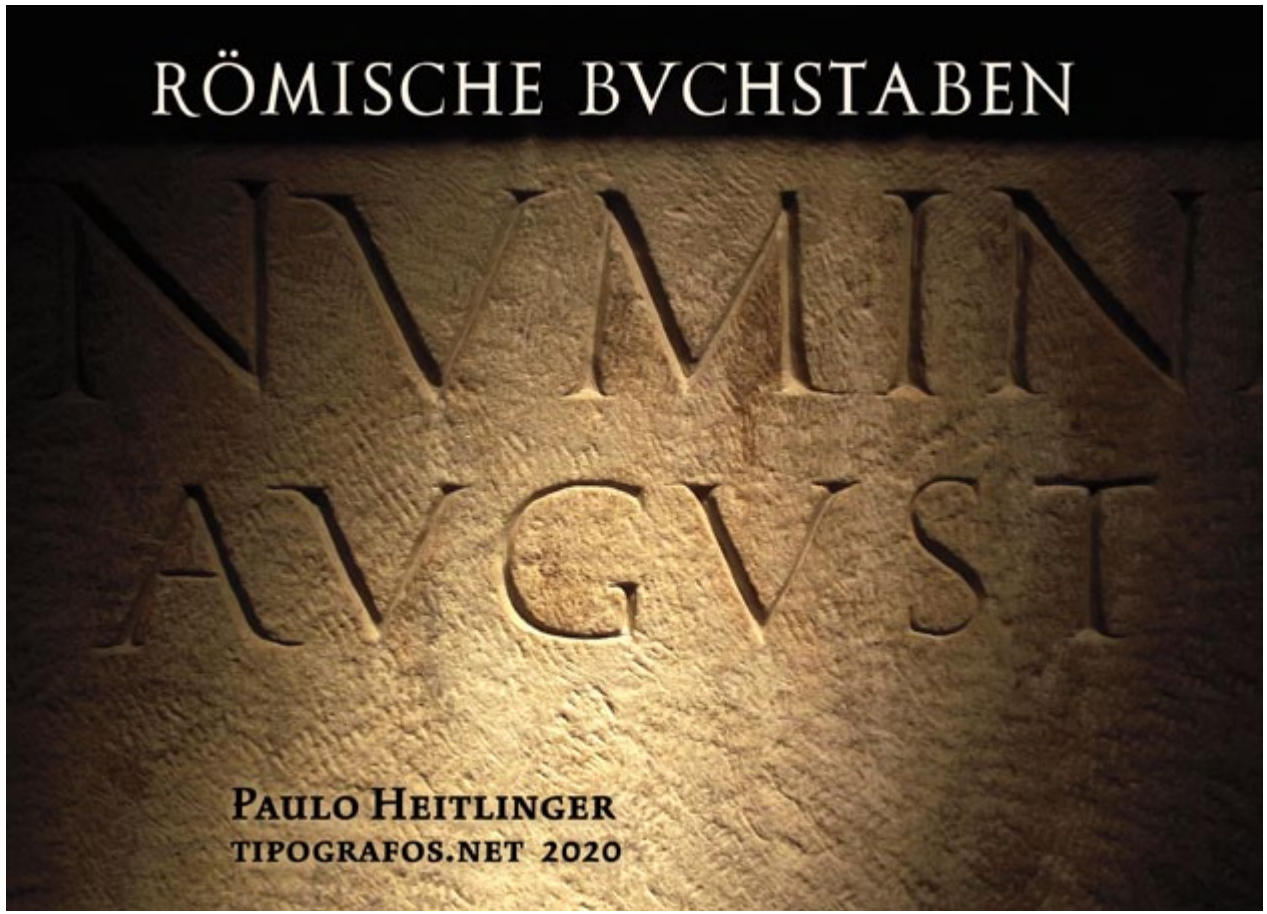
Worauf Raghu Rai antwortete: „And in any case, styles come and disappear. I don't believe in styles. I believe in simple, direct, honest understanding – to capture it with total truth and integrity so that it stays alive for itself forever."

Als er Paris besuchte, kam er zu Sebastiao Salgado, der ihn zu sich einlud: „Raghu, you must come to my studio. I want to show you what I'm doing these days." So he explained to me the whole process on how he was using digital and then selecting pictures then putting grain. "See the quality I get" and "This is my new work." And then he said something very beautiful. He said "You like the work?" I said "Sebastiao, absolutely fantastic." So he says "I think I'm standing on the threshold of heavens." I said "No, you've entered the heavenly space, that's why you're creating such beautiful work." So you know, that level is different altogether. And your creativity into my creativity is multiplication in our space.

Raghu Rai ist ein fleißiger Buchproduzent. Er hat eine ganze Reihe von Photobücher designt und produziert. Er macht diese Bücher selber, er gibt sie keinem Verlag. „Luckily, I'm not the kind who will go to a publisher to get an advance or a time contract. I do my projects when the book is ready and I show it to the publisher who I think will be happy to do it, and they do it."

Werbung

Römische Buchstaben



Was fasziniert uns an den römischen Inschriften? In den meisten Fällen ist es, ohne Zweifel, die Schönheit ihrer Buchstaben. Die wunderbare Ästhetik der Lettern ist der Grund, warum wir heute, nach wie vor, die *Antiqua* für die Gestaltung unzähliger Zeitungen, Magazine, Bücher und anderer Schriften vorziehen.

Vor etwa 2.500 Jahren begannen die Lateiner Buchstabenformen zu benutzen, die wir heute „römische Schrift" nennen. Sie haben das Alphabet entwickelt, welches uns heute täglich dient, in den Zeitungen, in den Nachrichten, auf den Werbeplakaten, die wir überall im öffentlichen Raum sehen.

Unser heutiges Alphabet ist dem der Römer sehr ähnlich; diesem Vorfahre haben wir für die Ästhetik, die Lesbarkeit und für die verschiedenen Stile unserer heutigen Schriften zu danken. Seit 2.000 Jahren sind die römischen Lettern die erste Wahl geblieben, wenn es darum geht, einen Text mit schönen Buchstaben zu gestalten.

Deswegen ist für diejenigen, die Buchstaben studieren, oder für die, die sie zeichnen, die genaue Kenntnis des römischen Alphabets unerläßlich. Es ist relativ wenig darüber veröffentlicht worden. Die Epigraphik ist die Hilfswissenschaft der Archäologie, die sich mit den alten Inschriften beschäftigt, und so kennen wir unzählige, die gezeichnet, gemalt, geritzt, graviert und gemeißelt wurden; wir kennen sie auf den unterschiedlichsten Trägermaterialien: Stein, Metall, Holz, Knochen, Keramik, Mosaik, Glas. Die Spezialisten werden nicht müde, die zahlreichen Beiträge der Epigraphik für die Archäologie, den Sprach- und Sozialwissenschaften, und etliche andere Disziplinen zu würdigen.

Römische Buchstaben. E-Book von Kulturas, im PDF-Format. Sprache: Deutsch. Autor: P. Heitlinger. 490 Seiten, 560 Bilder. Format DIN A4, quer. Online-Bestellung: www.portugal-kultur.de

So schmeckt Portugal !

Leckere Rezepte aus Portugals Küchen.

In diesem reich bebilderten E-Book (über 200 Abbildungen) werden köstliche Rezepte aus Portugal vorgestellt und erklärt, damit Sie diese mühelos nachkochen können.

Die portugiesische Küche ist trotz der geringen Größe des Landes vielfältig. Und sie ist eine eher einfache Küche. Die traditionellen Rezepte basieren auf einer großen Fisch- und Meeresfrüchtevielfalt. Fleisch, Gemüse, Reis und Kartoffeln sind beliebte „Rohstoffe". Auch der Feijão, die gute Bohne, ist ein wichtiger Bestandteil der portugiesischen Küche.

Eintöpfe und Suppen spielen von jeher eine große Rolle. Zur Zubereitung wird reichlich Olivenöl verwendet. Im Norden ißt man sehr herzhaft, mit viel Fleisch und Energie beladenen Zutaten, besonders um die kalten Wintertage gut durchzustehen.

Im Süden herrscht die mediterrane Art zu kochen. Kulinarische Einflüsse der ehemaligen portugiesischen Kolonien finden sich in den Städten, weniger in den ländlichen Regionen. Typisch ist auch *Ameijoas na cataplana*, ein Muscheleintopf mit Schweinefleisch, Speck und Zwiebeln. Sehr beliebt ist auch der *Arroz de Mariscos*, eine Reisplatte mit Krebsen, Muscheln, Scampi und Langusten. Dann wollen wir natürlich die portugiesische Vorliebe für leckere Nachspeisen und Süßes nicht vergessen; deswegen einige klassische Rezepte auch in dieser Abteilung!

So schmeckt Portugal. E-Book von Kulturas, im PDF-Format. Sprache: Deutsch. Autor: P. Heitlinger. 220 Seiten, Format DIN A4 — quer. Online-Bestellung und Download der Seiten zum Probelesen:
www.portugal-kultur.de

Azoren

Berichte über Kultur, Sehenswürdigkeiten, Vulkane, Geschichte, Flora und Fauna, Klima, Vulkanausbrüche, Emigranten. Bilder von Walfischen, Scrimshaw, Kunsthandwerk, Brandungsschwimmen, Wandertouren, Feste, Impérios, Kochen im Vulkan, Kraterseen und Wasserfällen.

Im Jahr 2017 kamen 1,8 Mio. deutsche Touristen in den Azoren an, für 2018 schätzte man den Strom auf 2 Millionen. Aber der aufmerksame Tourist wird bald merken, daß nicht alles, was die Hochglanzprospekte zu Höchstglanz bringen wollen, auch tatsächlich glänzt. Die Azoren sind eben kein optimales Touristenziel. Das Wetter ist sehr unbeständig, kein Mensch kann garantieren, ob morgen die Sonne herrlich scheint. Die als „wunderschön" angepriesene Landschaft kann mit einer relativ hohen Wahrscheinlichkeit plötzlich hinter starkem Nebel verschwinden. Die Seen, die gerne als „blau", „grün" und „kristallklar" beschrieben werden, sind oft genug grau und abweisend. Oft ist das Wasser umgekippt; zu viele Absonderungen der allgegenwärtigen Kuhwirtschaft gelangen ungefiltert in die Seen und verderben dessen Wasser. Bitte nicht trinken, bitte nicht baden!

Azoreaner, weit mehr als eine Million, kennen andere Länder. Sie kennen meist die USA, weil sie dorthin als Emigranten gezogen sind. Sie leben dort in kleine Zirkel und haben sich kaum integriert. Also sind Azoreaner recht freundliche Menschen, aber alles andere als geübte Touristenführer. Sie üben auch erst seit kurzer Zeit.

Warum reisen dann so viele Europäer, so viele Deutsche und Deutschsprachige in die Azoren? Wandern mögen doch viele Urlauber; auf den Azoren gibt es dazu reichlich Möglichkeiten (Sie finden auf diesem Ebook für jede Insel Vorschläge für Wanderwege).

Azoren, E-Book von Kulturas, im PDF-Format. Sprache: Deutsch. Autor: P. Heitlinger. 470 Seiten, Format DIN A4 — quer. Probeseiten: www.portugal-kultur.de

Bauten in Portugal

Architektur in Portugal: Ein Führer durch Burgen, Schlösser, Kirchen, Häuser und Brücken, gebaut von Römern, Goten, Mauren und Christen. 600 Seiten, 700 Bilder. Ausgabe 2020.

Dieses E-Book über Baudenkmäler, Burgen, Kirchen, Architekten, Baumaterialien, Stilkunde und Bautechniken wäre nicht möglich gewesen, hätten die Autoren nicht schon Reiseführer über Lissabon, Porto und viele Gegenden in Nord- und Südportugal verfaßt. Hinzu kommen Bücher über die Vorgeschichte der Iberischen Halbinsel, über die Römer, die Westgoten und die Araber. Dieses ganze Material wurde hier neu geordnet, um dem Portugalbesucher eine Übersicht über die Gebäude und Monumente Portugals zu vermitteln.

Lohnt sich so ein Aufwand für ein so kleines Land? In der Tat, ja! Portugal ist nicht nur das älteste unabhängige Territorium in Europa, sondern genoß außerdem den Einfluß von Römern, Westgoten, Mauren und Juden. Alle haben hier gebaut, alle diese Kulturen hinterließen hier ihre Spuren.

Da seit einigen Jahren Portugal den Stellenwert des Tourismus entdeckt hat, wurden viele bedeutende Bauwerke restauriert, Museen gebaut und erneuert; noch nie hat der Tourist so ein umfassendes Angebot zur Auswahl serviert bekommen. Eins allerdings fehlte: eine auf Deutsch geschriebene Beschreibung, die auf die wichtigsten Zeugnisse hinweist und sie erklärt.

Bauten in Portugal, Architektur in Portugal: Ein Führer durch Burgen, Schlösser, Häuser und Brücken, gebaut von Römern, Goten, Mauren und Christen. 600 Seiten, 700 Bilder. Ausgabe 2020.

Probeseiten auf www.portugal-kultur.de

Kunst in Portugal

Die bildende Kunst in Portugal - von der Steinzeit bis heute. Von Paulo Heitlinger und Birgit Wegemann. PDF im Breitformat. 300 Seiten. 330 Bilder.

Steinzeit, Romanik, Mittelalter, Renaissance, Manierismus, Barock, Klassizismus und 20. Jahrhundert sind die Kapiteln, in denen wir die Biographien eingeteilt haben. Wir fanden es noch wichtig, über die Volkskunst zu berichten, die in Portugal eine lange Tradition hat. Auch wollten wir eine Übersicht über die wichtigsten Museen vermitteln, damit Sie den Besuch dieser Kunsstätten in Ihrer nächsten Portugal-Reise einbauen können. Nun gibt es bereits 15 verschiedene E-Books über Portugal-Themen, aber der Bereich der portugiesischen Kunst bliebt bis jetzt unbehandelt. Warum? Schwer zu erklären, habe ich doch seit vielen Jahrzehnten eine große Vorliebe für Kunst gehabt. Ist das nicht ein mehr als ausreichender Grund, um eine kleine Monographie zusammenzustellen?

Immer wieder habe ich in den Artikeln der Zeitschrift Kulturas über portugiesische Künstler berichtet, es lag also genügend Material vor, um dieses Heft zu kompilieren. Aber ich habe dem Bereich Design und Illustration noch mehr Interesse geschenkt, ganz sicher deswegen, weil dies Tätigkeiten sind, die zu meinem Lebenserwerb gehören.

Nun, mit dem E-Book über Azulejos sind wir schon recht dicht an das Thema gekommen, also gaben wir uns jetzt endlich den Ruck und fingen an zu schreiben. Ein weiterer Urlaub in Portugal diente dazu, um einige Lücken zu stopfen. Viele aktuelle Informationen lieferte dann das Internet, so daß ich auch noch einen Kapitel zum Schluß den portugiesischen Museen widmen konnte. Die portugiesische Kunst, die alte und die neue, ist in Deutschland noch ziemlich unbekannt; möge dieses Heft dazu beitragen, das Interesse der deutschen Kunstfreunde zu wecken. 300 Seiten, 350 Bilder. Ausgabe 2020.

Schriften aus Portugal

Schriften aus Portugal

3.000 Jahre Entwicklung der Buchstaben. Von Paulo Heitlinger.

Wenn man sich jahrhundertalte Schriftdokumente anschaut – zum teil recht wichtige Dokumente! – kann man nicht ignorieren, wie viele Emotionen damit verküpft waren. Wieviele Tränen, bei den Todesanzeigen? Welche Freude, bei der Ankündigung von Festen? Wieviel Stolz, bei den staatlichen Verträgen? Wieviel Spott, bei den humoristischen Zeitschriften?

Ich habe oft die Schriftstücke ausgewählt, die solche Emotionen verraten. Weil man einfach merkt, daß man nicht nur exemplarische Beispiele von grafischer Kunst gesammelt hat, sondern auch starke Signale über die Menschen, die solche Texte verfaßt oder benutzt haben. In der „Schrift" ist die Botschaft eben nicht nur die Besonderheit von Buchstabenformen, sondern eben auch, was damit festgehalten wurde, und bis heute wirkt...

Für welche Leserinnen und Leser wurde dieses Buch geschrieben? Ohne Zweifel für diejenigen, die sich für die Geschichte und die Entwicklung der Formen verschiedener Schriftsystemen interessieren. Sie werden hier einige Kostbarkeiten entdecken, da die Geschichte Portugals auch, für einige Jahrhunderte, die Geschichte Roms, die der Westgoten, Muslime und Juden umfaßte.

Portugal ist nicht das Heimatland weltbekannter Schriftmeister. Gelegen am äußersten Rand vom südwestlichen Europa, hat es die meiste Zeit eine periphere Rolle in der Entwicklung von Schriften gespielt. Allerdings gab es da Ausnahmen: Immer wenn Portugal einen historischen Höhepunt erlangte, haben nicht nur die Architektur und die Künste wunderbare Zeugnisse zustande gebracht, sondern auch die Schriftmeister entwickelten Dokumente, die keinen Vergleich mit den weltbesten scheuten.

Dies geschah in der westgotischen Zeit, in der manuelinische Epoche der großen Seefahrten, in der Reformzeit des Marques de Pombal, im Barock, von João V. Zwischendurch blühten einzelne Beispiele von Könnerschaft auf: die Kalligraphielehre von Andrade, die witzigen Illustrationen des Zeichners und Verlegers Columbano Bordallo Pinheiro, die Illustrierten und die Poster von Stuart Carvalhais, die Grafiker der Art-Déco-Zeit, die sich bis in die 1950er ausdehnte.

Im Gebiet, welches heute Portugal heißt, blühten mehrere Weltkulturschriften: die römischen,

die arabischen und die jüdischen. Aber erst in den letzten Jahren beginnt man zu verstehen, welche kulturelle Entfaltung dies bedeutet...

Mangels Maschinen, mangels Typenguß und anderer industriellen Merkmalen der Typografie war es für die begabten Portugiesen immer wieder nötig, das Handwerkliche zu perfektionieren. Das tat man mit handgezeichneten und handgemalten Schildern, Litografien, Azulejos und anderen Trägern.

Diese Perfektion wurde sogar auf andere Länder übertragen, wie, zum Beispiel, nach Brasilien.

Auch heute treffen wir portugiesische Illustratoren, die bezaubernde Schriften von Hand zeichnen können. Von den Zeitgenössischen wollen wir Fachleute wie der Grafikdesigner Jorge Silva oder der Typefacedesigner Dino dos Santos nicht vergessen; sie beleben die kleine, aber feine Grafikszene Portugals mit herausragenden Arbeiten.

Die meisten Schriften, die in diesem Buch gezeigt und kurz kommentiert werden, stammen aus Portugal. Aus den frühen Zeiten, in denen es noch kein Portugal gab, werden Schriften gezeigt, die auch aus Spanien stammen – für die Römer war dies sowieso eine Verwaltungseinheit. Auch für die Westgoten, welche die Iberische Halbinsel beherrscht haben. Die Muslime brachten wichtige Kulturbeiträge in die Iberische Halbinsel und die Juden hatten ohnehin ihren eigenen Religions- und Kulturbereich.

Wie ist dieses Buch entstanden?

Jorge Silva hat 2016 in einem Interview für die Zeitschrift Slanted behauptet, daß es in Portugal wenig Interesse für unsere wichtigen Profis gibt, für diejenigen, die uns herausragende Arbeiten hinterlassen haben. So begann er, Biografien und Arbeitszeugnisse über wichtige Grafiker aus Portugal zu publizieren – die Reihe „D". Er war der allererste, der so etwas überhaupt gemacht hat.

Vor etwa 17 Jahren begann meine intensive Forschung über Typografie. Viele Themen wurden durch eine genaue und umfassende historische Untersuchung erforscht. Oft kam am Ende dieser Recherchen ein Font heraus; damit konnte ich alles zusammenfassen, was ich gelernt hatte. So entstanden Fonts aus der manuelinischen Zeit, aus den Inkunabeln, aus der Renaissance und aus der Moderne.

Da ich oft nicht-typografische Schriftstile untersucht habe, kamen auch eine Reihe von ungewöhnlichen Fonts heraus. Zum Beispiel Stencilschriften, Art-Déco-Alphabete, Elementar-Alphabete. Die meisten dieser Digitalisate werden inzwischen zum Verkauf auf www.tipografos.net angeboten. Dieses Buch beschreibt diese Fonts nur am Rande. Mein Hauptziel war die Wiedergabe eines grafischen Universums, welches, so hoffe ich, bald auf mehr Interesse stossen wird.

In www.portugal-kultur.de

Lissabon, von Kulturas

Eine Übersicht über Sehens-würdigkeiten, Geschichte, Kultur, Wirtschaft, Musik, Gastronomie, Cafés und viele überraschende Entdeckun-gen... Die Vitalität einer 2.000 Jahre alten Hauptstadt.

Eines gelbe Straßenbahn schmückt die Titelseite – und dann kommen viele Überraschungen. Eine Beschreibung von Straßen, Plätzen, Kirchen, Monumente, Parks, Restaurants, Caféhäuser in Lissabon gibt einen frischen, ungewohnten und überraschenden Blick auf diese gar nicht so kleine Welt am Rande Europas. Verschiedene Blickrichtungen zeigen uns das traditionelle, aber auch das moderne Lissabon. Ein aktuelles E-Book von Paulo Heitlinger.

Lissabon ist heute das politische, wirtschaftliche und kulturelle Zentrum des Landes und erfreut sich in den letzten Jahren einer wachsenden Anzahl von Besuchern. Der Autor schaut auf die lange Vergangenheit seiner Geburtstadt zurück, und schaut auch von der Gegenwart in die Zukunft. Ein genußvolles Bildreigen über eine Stadt voller Charme und Überraschungen – von der manuelinischen Prunkarchitektur bis zu den armen Gassen der Altstadt.

Außerdem sind Ausflüge nach Sintra, Cascais, Estoril, Santarém und das südliche Tejoufer beschrieben.

Lissabon, von Kulturas

E-Book im PDF-Format.
Sprache: Deutsch, 3. Ausgabe: 2020.
Autor: P. Heitlinger
500 Seiten, Format DIN A4 - quer
600 Abbildungen!
Probelesen in www.portugal-kultur.de

Portugal in 100 Objekten

Eine Übersicht über Geschichte, Kultur, Wirtschaft, Literatur, Musik, Volkskunst, und viele Entdeckungen… Die Vitalität der Portugiesen, in der ältesten Nation Europas zu Hause…

Ein stolzes Lusitano-Pferd schmückt die Titelseite – und dann kommen viele Überraschungen. Eine Beschreibung von 100 Objekten aus Portugal soll einen frischen, ungewohnten und überraschenden Blick auf diese gar nicht so kleine Welt am südwestlichen Rande Europas werfen. Es soll 100 ganz verschiedene Blickrichtungen aufbauen, die uns die vielfältigsten Eigenschaften des Land und deren Einwohner näherbringen. Ein Buch von Birgit Wegemann und Paulo Heitlinger.

Die Autoren schauen auf eine lange Vergangenheit zurück, und sie schauen auch von der Gegenwart in die Zukunft. Die Auswahl geht von der fünftausend Jahre alten Kupferaxt bis zur nautischen Karte, vom traditionellen Umhang aus Lodenstoff bis zur Multibanco-Bankkarte, die heute praktisch jeder Portugiese benutzt.

Ein besseres, und vor allem ein übersichtliches Bild? Wir hoffen, die richtigen Mosaiksteine gefunden zu haben. Diese Publikation Portugal in 100 Objekten soll viele Facetten zeigen, Geschichten über die Regionen Portugals erzählen. Alte Geschichten, von vor der Staatsgründung des kleinen (großen) Portugals – und seine jüngste Geschichte, bis zum heutigen Tage.

in www.portugal-kultur.de

Portugal in 100 Objekten
E-Book im PDF-Format.
Sprache: Deutsch
3. Ausgabe: 2020.
Autoren: P. Heitlinger u. B. Wegemann
440 Seiten, Format DIN A4 - quer
630 Abbildungen!

Azulejos aus Portugal und Spanien

Kachelkunst aus Portugal und Spanien. Bildband und ausführliche Dokumentation. Eine E-book von Paulo Heitlinger und Birgit Wegemann. 4., überarbeitete und ergänzte Ausgabe, 2020. In www.portugal-kultur.de

Warum denn Azulejos aus Portugal *und* aus Spanien? – werden sich einige Leser fragen. Sind nicht tatsächlich die Portugiesen die einzigen, die es zur wahren Meisterschaft in der Bemalung von den allgegenwärtigen blau-weißen Kacheln gebracht haben? Nach vielen Ausflügen kreuz und quer durch Spanien sind die Autoren zur Einsicht gekommen, daß es auch dort jede Menge hervorragender Beispiele gibt, über die man genauer berichten sollte.

Nicht nur die Lusitaner haben, sondern auch in verschiedenen Gegenden Spaniens hat man Fliesen und bemalte Azulejos erster Güte hervorgebracht. Die Portugiesen haben es zwar zur wahren Meisterschaft im Selbstlob gebracht, sind aber mit Sicherheit nicht die Einzigen, die ausgezeichnete Azulejos hergestellt haben.

Die wahrhaft weltweite Dimension des Azulejo wurde vielleicht zum ersten Male eindringlich deutlich in einer hervorragenden Ausstellung, die von der Stiftung Calouste Gulbenkian in Lissabon (Ende 2013 bis Anfang 2014) veranstaltet wurde: *O Brilho das Cidades. A Rota do Azulejo*. Fast 200 glasierte Keramiken aus Ländern wie Iran, Syrien, Ägypten, Tunesien, Frankreich, Italien, Spanien, Belgien, Holland und Portugal haben veranschaulicht, wie weit und komplex die

Von Eduardo Nery über Maria Keil bis Ivan Chermayeff – auch alle moderne Autoren der Kachelkunst sind in diesem umfassenden Werk dokumentiert.

Welt des Azulejos ist. Zu dieser einmaligen Schau kommentierte Kurator Pleguezuelo: „Die Politik hat die geographischen Räume abgetrennt, aber was man hier sehen kann, ist das Gemeinsame". Die Azulejos, welche die Stiftung Gulbenkian zusammentragen ließ, zeigen viel mehr Gemeinsamkeiten als man hätte vermuten können.

Erinnern wir uns: Die älteste Art der Herstellung von Wandfliesen, die im Al-Andalus praktiziert wurde, ist die sehr arbeitsintensive Alicatado-Technik. Aus größeren Tonplatten wurden Formen unterschiedlicher Geometrie ausgeschnitten und dann farbig glasiert (Blau, Grün, Gelb, Schwarz). Diese kleinteiligen Azulejos hat man anschließend auf einem Mörtelgrund zu komplexen Mosaikmustern zusammengesetzt. Die Wirkung; betörend schön!

Die meisten frühen Azulejos, die in Portugal nachweisbar sind, stammen aus sevillanischen Werkstätten – eine starke Verbindung zwischen Portugal und Spanien. Außerdem haben die Autoren nicht vergessen, daß sowohl die Portugiesen als auch die Spanier Azulejos in ihre Kolonien exportiert haben; deswegen wurde ein aufmerksamer Blick nach Brasilien und Mexiko geworfen.

Azulejos sind eine Erfindung der Mauren, die sie im 14. Jahrhundert in der Iberischen Halbinsel einführten. Als jene im 16. Jahrhundert das Land verlassen mußten, übernahmen die Spanier deren Kunst und verfeinerten sie. Von den Spaniern wiederum übernahmen die Italiener, die Portugiesen und die Niederländer die Technik und brachten es darin zur Vollkommenheit.

In diesem Buch haben die Autoren die Parallelen in der Entwicklung der Azulejos und des Fayencegeschirrs aufgezeigt und dokumentiert – ein Aspekt, der oft in der Fachliteratur fehlt. Primär galt ihre Aufmerksamkeit der Funktionalität des Fayencegeschirrs im Esszimmer, in der Küche und im Lagerhaus. Doch haben sie keinesfalls ignoriert, daß Keramik immer wieder als Schmuck- und Dekorationsartikel produziert wurde. Besonders amüsant sind die verrückten Kreationen des portugiesischen Grafikers, Illustrators, Zeitungsmachers und Keramikers Rafael Bordallo Pinheiro, die in Caldas da Rainha aufbewahrt werden.

Inhaltsverzeichnis + Leseprobe:
in www.portugal-kultur.de

Porto, von Kulturas

30 Reportagen mit Stadtbildern und Gebrauchsanleitungen zur Hauptstadt des portugiesischen Nordens. Von P. Heitlinger und Birgit Wegemann. E-book im PDF-Format. 4. Ausgabe, 2020. 400 Seiten.

Was Sie schon immer über die „Hauptstadt des Nordens von Portugal" wissen wollten: das Bekannte, das weniger Bekannte und das wirklich Interessante! Wir haben eine breite Palette von Themen zusammengestellt, um einen spannenden Stadtführer zu schreiben, der Sie in die „Hauptstadt des Nordens" einführt und begleiten wird.

30 Reportagen und zahlreiche Bildstrecken vermitteln vielfältige Einsichten die Kultur, Politik, Musik, Kunst, Kinowelt, Fußball und viele andere Bereiche – und stellen Menschen vor, die der Stadt Porto ihr ganz spezifisches Flair verleihen. Dazu zeigen wir alle Plätze, Monumente, Gebäude, Märkte, Erholungsgebiete, Stadtparks, Strände und Landschaften der Umgebung, die Porto zum Erlebnis machen. Außerdem: 13 Ausflüge rund um die Stadt Porto, in Nordportugal.

Dabei ist **Porto** kein konventioneller City-Guide. Irreverent und unsentimental legen wir die Stadt offen – mit dem Humor und dem kritischen Blick von Autoren, die das Stadtleben seit Jahren verfolgen. Wir liebkosen nicht, sondern bürsten kräftig gegen den Strich. Aus dem Inhalt: Die Art-Déco-Stadt. Die Literaturgrössen. Die Mediengestalter und die Ausstellungsmacher. Die Casa da Música. Die Architekturschule von Porto. Das Lebenswerk von Álvaro Siza Vieira und Souto Moura. Augustina Bessa-Luis. Manoel de Oliveira, der ewige Filmemacher. Die Rockszene Portos: Rui Veloso, Sérgio Godinho, Pedro Abrunhosa, Capicua & Co. Fußball-Boss Pinto Costa, u.v.a.m. Natürlich auch: Portwein, Francesinhas... und die Briten von Porto.

Inhaltsverzeichnis + Leseprobe:
in www.portugal-kultur.de

Reisen auf den Spuren der Westgoten

Durch Spanien und Portugal: Städte, Monumente, Museen, Monarchen, Kunst, Kirchen, Bücher und Gesang. Eine Führung von Birgit Wegemann und Paulo Heitlinger. 3. Auflage, 2020. 412 Seiten im PDF-Querformat. 500 Abbildungen.

Die Kultur der westgotischen Ära in der Iberischen Halbinsel ist eine der am wenigsten dokumentierten. So dauerte es einige Jahre, bis die Autoren Paulo Heitlinger und Birgit Wegemann genügend Material zusammentragen, auswerten und verstehen konnten, um das nun vorliegende E-book fertigstellen zu können.

Und dann dachten sie, vielleicht hätten Sie Lust, diese Entdeckungen mit ihnen zu teilen. Und so kam es zu diesem wahrhaft „alternativen Reiseführer". Die Grundidee: Sie machen einen wunderschönen Urlaub, kreuz und quer durch Spanien und Portugal, und lernen dabei einige besonders interessante Zeugnisse der westgotischen Zeit kennenlernen. Sie entdecken die mozarabische Architektur und die Bauten der frühen asturischen Könige. Die erste visigotische Monarchie war eine Zeit großer Unruhe und vieler Umbrüche. Sie beginnt mit den Invasionen der sog. „Barbaren", um 409, und wird von der islamischen Beherrschung, ab 711, vernichtet. Aber nur teilweise, denn sie findet in der mozarabischen Kultur eine Fortsetzung.

Die Neuformierung der Christen in den Bergen Asturiens wird schließlich in die lang anhaltende *Reconquista* führen, an deren Ende zwei neue Staaten entstanden sind: Portugal und Spanien. Die Dokumentation beschreibt und illustriert die verschiedenen Etappen dieser komplexen Evolution. Das bedeutet, daß die ganze Iberische Halbinsel – Spanien, Portugal und auch noch die balearischen Inseln – nach Spuren der Westgoten durchsucht werden mußte...

Reisen auf den Spuren der Westgoten.
Von Paulo Heitlinger und Birgit Wegemann.
PDF im Breitformat. 412 Seiten.
Inhaltsverzeichnis + Leseprobe:
www.portugal-kultur.de

Keramik in Spanien und Portugal

Das E-Book, das eine unterhaltsame Beschreibung der Entwicklung der Nutzkeramik auf der Iberischen Halbinsel liefert. 500 Abbildungen auf 450 Seiten. Dritte Ausgabe, 2020.

Kann man die 6.000-jährige Entwicklung der Nutzkeramik auf spannende, unterhaltsame und dennoch wissenschaftlich fundierte Art erzählen? In diesem reich bebilderten E-Book wird der Bogen von der ersten **Cardialkeramik** (4.000 Jahre v.u.Z.) bis zur **Tonkunst der Gegenwart** gespannt. Von den Vasen der **Glockenbecherkultur** bis zu den modernen Kreationen der **Terrissa** aus Katalunien. Das Material wurde in verschiedenen Werkstätten, Keramik-Museen in Portugal und Spanien, aber auch auf unzähligen Begegnungen mit **Oleiros** und **Alfareros**, den Meistern der Zunft, gewonnen. Das Resultat dieser Recherche ist eine einmalige Zusammenstellung über ein Handwerk mit einer großen Tradition!

Inhaltsverzeichnis + Leseprobe:
www.portugal-kultur.de

Dieses E-Book vom Kulturas-Verlag gibt es im gut lesbaren PDF-Format.
Es kann auf der Website www.pheitlinger.de/ebooks bestellt werden.
450 Seiten. Bezahlung online per Paypal, oder per Banküberweisung.