Originalveröffentlichung in: B. Andreae, A. Hoffmann, F. Prayon, C. Weber Lehmann, Die Etrusker. Luxus für das Jenseits. Bilder vom Diesseits – Bilder vom Tod., München 2004, S. 176-207

Die Tomba François[1]. Anspruch und historische Wirklichkeit eines etruskischen Familiengrabes

Bernard Andreae

Die Freude, die in diesem Moment in mein Herz strömte, war so groß, dass es weder eine Feder geben kann, noch ein Talent, deren Ausmaß zu beschreiben!
Alessandro François

Kat. II/27 – 46
Vulci, 320 – 310 v. Chr.
Länge 6,13 m, Rückwand 2,90 m, Höhe 3,50 m
(Maße der 3 Grabkammern)
18 Freskenpaneele,
Fürst Alessandro Torlonia,
Villa Albani, Rom

Die Entdeckung

Es muss ein Augenblick höchsten Glücks, wahrer Entdeckerfreude gewesen sein, als Alessandro François zum ersten Mal das von ihm wiedergefundene und ausgegrabene, später nach ihm benannte Grab in Vulci betrat[2]. François 3 war um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein unermüdlicher Erforscher der etruskischen Nekropolen. Seine Unternehmung in Vulci wurde unterstützt durch seinen Freund und Förderer, den französischen Archäologen Adolphe Noël des Vergers[4].

Geboren war François 1796, und er starb schon wenige Monate nach der Entdeckung des Grabes im Oktober[5] des Jahres 1857, möglicherweise an den Folgen einer Erkältung, die er sich bei den wiederholten Aufenthalten in dem kühlen, feuchten Grab zugezogen hatte. Er hat also die 1862 erfolgte Abnahme der Wandmalereien durch P. Succi und ihre Übertragung in die Sammlung des Fürsten Torlonia nach Rom nicht mehr erlebt.

Im Frühjahr 1857 hatte er bei seiner leidenschaftlichen Suche nach etruskischen Altertümern in Vulci eine interessante Beobachtung gemacht. In der Nähe des Ponte Rotto am Fluss Fiora stand er auf einem Hügel, an dessen Hängen schon der in Museumskreisen wohlbekannte Bruder von Napoleon, Lucien Bonaparte (1775 – 1840), auf zahlreiche etruskische Gräber gestoßen war. Papst Pius VII. Chiaramonti hatte ihn, der die Verbannung seines kaiserlichen Bruders überlebte, 1814 mit dem Fürstentum des in der Nähe gelegenen Canino belehnt; er war zum größten Lieferanten[6] griechischer Vasen aus etruskischen Gräbern in seinem Gebiet für die Museen in Paris, London, Berlin, München und Würzburg geworden.

Als François den Hügel bestieg und zunächst nur den Travertin genannten örtlichen Kalkstein anstehen sah, schaute er sich um und sah in geringer Entfernung ein eigentümliches Phänomen. In der karg bewachsenen Landschaft stand eine wenigstens 30 m lange gerade Reihe kräftig grünender Steineichen, und ein etwa 1,70 m breiter Streifen um sie herum prangte mit üppiger Vegetation. Ihm wurde klar, dass dies nicht auf dem gewachsenen Fels möglich war, sondern dass hier eine Auffüllung mit fruchtbarer Erde und lockeren Steinen vorliegen musste. Da der Streifen den Berghang schnurgerade nach oben verlief, musste die Auffüllung Menschenwerk sein, und an dieser Stelle kam nichts anderes in Frage als ein dem Berghang entgegen, schräg in die Tiefe verlaufender Zugangsweg zu einem unterirdischen Grab. Wegen der Länge des Streifens mit der Reihe der Steineichen musste es sich um ein bedeutendes Grab handeln. François ließ seinen Arbeitstrupp die Bäume fällen und den Spaten ansetzen, fand den künstlich in den Felsen geschnittenen Zugangsweg und begann damit, ihn freischaufeln zu lassen. Schon nach zwei Tagen wurde klar, dass die Länge des Zugangsweges tatsächlich 31,5 m betrug. Nach einigen weiteren Tagen kam zunächst ein sogenannter Cippus[7], ein Grabstein mit etruskischer Inschrift zutage. Doch dann verlangsamte sich die Grabung, weil der in den Berghang getriebene Spalt zugemauert war, so dass man anderes Grabungsgerät einsetzen musste. Nach etwa vierzehn

Tagen zeigte der Oberaufseher dem Archäologen, dass sie zu einer Stelle vorgedrungen waren, an der sich ein Eingang mit einer Art aus dem Felsen gehauenen Türsturz befand. Er hielt ihn für den Eingangsgiebel des gesuchten Grabes, nahm jedoch an, dass dieses selbst verschüttet war, so dass die ganze Arbeit umsonst gewesen zu sein schien.

François beschreibt diesen dramatischen Augenblick, gab aber nicht auf. Am kommenden Morgen war er in aller Frühe auf der Grabungsstelle und kroch selbst auf dem Bauch, „wie eine Schlange" in ein Loch unter dem unten abgebrochenen Türsturz, den auch er in seinem Bericht als „frontone", als Giebel bezeichnet. Eigentlich war es nur der überhängende Fels, unter dem sich ein Loch auftat. Dahinter fand der Ausgräber einen sehr großen, teilweise aber mit Flusssand angefüllten Hohlraum.

In seinem Bericht stellt er es so dar, als ob dies die wahrhaft beglückende Entdeckung war; denn er behauptet, sofort erkannt zu haben, dass die Etrusker keine Mühe gescheut hätten, diesen Raum auszuhöhlen, um das eigentliche, ihm zu dieser Zeit noch gar nicht bekannte, darunter liegende Grab vor Druck und vor Feuchtigkeit zu schützen. Wenn er diese Erkenntnis wirklich damals schon gehabt hätte, wäre das sehr merkwürdig, denn er sagt selbst, dass er vor einer neuen Situation stand, die ihm in so vielen Jahren der Grabung noch nicht begegnet war. Sie hätte jedoch seinen niedergeschlagenen Geist belebt und ihn veranlasst, nicht aufzugeben, sondern die Grabung fortzusetzen. In der Tat war dies sinnvoll, selbst wenn er die Bedeutung des großen Hohlraums nicht unmittelbar erkannt haben sollte. Auch heute ist noch nicht völlig klar, wozu dieser gedient hat[8]. François stellte zunächst fest, dass die Auffüllung des in den Berg gegrabenen Zugangsweges sich unter dem Eingangsloch zu dem Hohlraum in der gleichen Weise fortsetzte, und es machte keinen Sinn, sie vor dem Erreichen des gewachsenen Felsens am Grunde des Spaltes einzustellen. Auf diesen stieß man erst nach vier Wochen Ausgrabung, und man kann sich vorstellen, dass Geduld und Durchhaltevermögen des Archäologen auf eine schwere Probe gestellt waren. Er war jedoch fest davon überzeugt, ein bedeutendes Grab zu finden.

Während der Bericht über das Hineinkriechen in den leeren Hohlraum fast überschwänglich klingt, wundert man sich über die Sachlichkeit, mit der François die Entdeckung des Grabes selbst beschreibt: „Der Zugangsweg, der ziemlich steil auf einer Länge von 150 Palmi (31,5 m) nach unten führt, endet mit drei Stufen, die Eintritt zum Atrium des großen Hypogäums gewähren." Dieser Vorraum und seine seitlichen Grabkammern mit den Kadavern von jugendlichen Kriegern und ihren Beigaben werden nun ausführlich beschrieben. Schließlich gelangt François zu den beiden großen Platten aus Nenfro, dem hier anstehenden vulkanischen Tuffgestein, mit denen der Eingang zum Hauptgrab verschlossen war. Sie wurden niedergelegt, und man konnte das Grab betreten. Erwartet man nun, dass der erfolgreiche Ausgräber seinen ersten Eindruck des ausgemalten Grabes wiedergibt, so ist man enttäuscht. Er schreibt: „Dem Eintretenden bot sich im Hintergrund eine Pforte dar, die den Zugang zu einer Grabkammer mit zwei Totenbetten aus Nenfro bildete." Es ist die mittlere Tür des in Blickrichtung liegenden langgestreckten Raums, die zu der mit gemalten Marmorquadern ausgestatteten hintersten Grabkammer Zutritt gibt. Offenbar vermutete der Ausgräber, dass dies die eigentliche Hauptgrabkammer war, und er achtete beim kargen Kerzenlicht stärker darauf, was sich in ihr verbergen mochte. Als Nächstes berichtet er, dass auch aus dem Hauptraum zumindest auf der linken Seite drei Türen in weitere Grabkammern führen, die sofort seine Aufmerksamkeit fesseln. Auf der rechten Seite sieht er hingegen eine rohe, mit Kalk beworfene Mauer[9], der er sich alsbald genauer widmen sollte.

In diesem Zusammenhang erwähnt er endlich das, was sicher am meisten interessiert hätte, nämlich die Wandgemälde. Er führt diese tatsächlich nicht mit Aplomb, sondern in einem Nebensatz mit der umständlichen Bemerkung ein, dass die mitten im quergerichteten Raum aufgemauerte Wand ohne Verputz „in seltsamem Gegensatz zum Aussehen des gesamten Raumes steht, dessen Wände ganz mit hervorragenden Wandmalereien bedeckt waren". Sie erinnerten ihn, wie er – ohne groß darüber nachzudenken –, den offenbar doch überwältigenden ersten Eindruck beschreibt, „an die besten Zeiten von Botticelli und Perugino". Nur die Tatsache, dass den Figuren die etruskischen Namen beigeschrieben waren, machte ihm klar, dass er sich nicht in der Renaissance, sondern im Altertum befand.

Tatsächlich hatte er, der schon andere bemalte Gräber entdecken konnte, solche Wandgemälde noch nie gesehen, und auch heute muss man sagen, dass sie in ihrer Art einzig sind. Eigentlich hätte man erwartet, dass er in seinem bald nach der Ausgrabung angefertigten Bericht seine Empfindung im Augenblick dieser Entdeckung – und nicht beim Eindringen in den darüber liegenden Hohlraum – beschreibt: „Die Freude, die in diesem Moment in mein Herz strömte, war so groß, dass es weder eine Feder geben kann, noch ein Talent, deren Ausmaß zu beschreiben!"

Statt dessen erwähnt er als Nächstes die vier vor den Wänden des T-förmigen Hauptraums stehenden Totenkisten aus Nenfro sowie die vier Totenbetten,

1 Aufstellung der Freskenpaneele der *Tomba François*, Vulci, im Besitz des Fürsten Alessandro Torlonia, in der Villa Albani, Rom, vor der Restaurierung

2 Restaurierung der *Tomba François*, Vulci, im Palazzo Altemps, Rom

auf denen die Reste der Körper von je zwei Toten lagen. Des weiteren zwei Aschenurnen aus Nenfro und Travertin und alle möglichen Grabbeigaben aus Terrakotta, Gold und Bronze. Schließlich gibt er eine Liste aller im Grab gefundenen Beigaben. Es sind nicht weniger als 250 Objekte, die leider auf mehrere Museen der Welt zerstreut sind[10]. Sodann kommt er noch einmal auf die rohe Mauer im vorderen Raum rechts zu sprechen, die ihm teilweise den Blick auf die Grabmalereien verstellt hatte. Ich zitiere, wobei darauf zu achten ist, wie er die Gewichte verteilt und dabei doch unterschwellig etwas von dem überwältigenden Augenblick der Entdeckung anklingen lässt:

„Nachdem wir das ganze Grab geleert und gereinigt hatten, konnte ich mich angesichts der Großartigkeit und der künstlerischen Schönheit dieses Monumentes nicht davon überzeugen, wozu die rohe in der Mitte aufgemauerte und nur mit einer Schicht Kalk bedeckte Wand dienen sollte, die in einem so starken Kontrast zu den delikaten Wandmalereien stand. So konnte ich dem eingeborenen Wunsch nicht widerstehen, das Grabmonument in seiner ganzen konstruktiven Schönheit zu sehen. Ich nahm eine Hacke und wenige Hiebe überzeugten mich, dass diese Mauer drei weitere Grabkammern verschloss, die zu Seiten des Vestibüls lagen. Ich weiß aber nicht, was die Etrusker zur Anlage dieser Mauer trieb".

Die heutige archäologische Wissenschaft ist der Meinung, dass die erst von dem Archäologen Heinrich Brunn 1860[11] vollends beseitigte Mauer aus der letzten Zeit der Belegung des Grabes im 2. Jahrhundert v. Chr. stammt und Unbefugte davon abhalten sollte, die Grabkammer der Ahnen und die damals zur Neubestattung verwendeten äußeren rechten Grabkammern zu betreten. Diese heute verschwundene Mauer lehrt anschaulich, dass die große Zeit des Grabes nun vorüber war. Die drei rechten Grabkammern, deren mittlere man nur durch die zur Zeit von Vel Saties am Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. vermauerte und bemalte Türe betreten konnte, waren damals ein erstes Mal belegt worden. Später wurden offenbar

nur die beiden durch die Türen in den Ecken betretbaren Kammern wieder belegt. Die Kammer in der Mitte der rechten Schmalwand wurde bei der Erstbelegung des Grabes verschlossen und mit einem besonders interessanten Motiv bemalt, das nur durch kluge Kombinationen von Cornelia Weber-Lehmann[12] wieder gedeutet werden konnte. Wir kommen darauf beim Rundgang durch das Grab zurück. Die beiden anderen Grabkammern, deren Türen offen blieben, wurden nur in aller Eile durch die rohe, unverputzte Quermauer verschlossen, welche die Verwunderung von François erweckte und ihn bei seiner Beschreibung länger aufhält als die nur kurz erwähnten, wenn auch als großartig, schön und delikat bezeichneten Wandmalereien.

Legt man das Bullettino des Archäologischen Instituts in Rom aus dem Juni des Jahres 1857 aus der Hand, in dem François, kurz bevor er starb, seinen Bericht auf S. 99 – 104 publiziert hat, so ist man verwirrt, weil man nach der Kenntnis des Grabes eigentlich eine andere Gewichtung erwartet hätte. Doch im letzten Absatz löst sich das Rätsel. Hier teilt der erfolgreiche Ausgräber „dem geneigten Leser mit, dass er in seiner formlosen Beschreibung nur über die Geschichte der Auffindung berichtet, während die Beschreibung der Malereien dem Mitglied des Instituts, dem französischen Gelehrten und hochverehrten Freund Noël des Vergers vorbehalten bleibt". Es ist der bekannte Gegensatz zwischen dem Grabungsarchäologen, der das Glück der Entdeckung hat, und dem Schreibtischarchäologen, dem die Ehre der Publikation zukommt. Ihm wollte François offensichtlich nicht durch eine überschwängliche Erwähnung dieser Malereien zuvorkommen.

Das rekonstruierte Grab und die Originalfragmente. Verteilung der einzelnen Bilder

Will man heute, anderthalb Jahrhunderte nach der Ausgrabung, den Augenblick der Entdeckung wieder lebendig werden lassen, muss man Phantasie aufbringen. Die Zeit und die Versuche der Menschen, das nach der Öffnung wie so viele antike Denkmäler eigentlich dem Untergang geweihte Grabmonument zu retten, haben ihm trotz bester Absichten übel mitgespielt. Gleichwohl müssen wir dankbar anerkennen, dass der Papst durch seine Antikenbehörde die Ablösung der Fresken anordnen und der Fürst Torlonia sie durch den erfahrenen Restaurator P. Succi von den Wänden abnehmen und in seine Sammlung nach Rom bringen ließ. Dort wurden sie zuerst im Palazzo Torlonia an der Lungara und seit 1948, nach einer ersten Restaurierung und Übertragung der Malschicht auf Leinwand, in der Villa Albani-Torlonia an der Via Salaria aufbewahrt. Diesen Bemühungen ist zu verdanken, dass man nach den mühsamen Arbeiten der im Auftrag des Bucerius Kunst Forums mit Hilfe der ZEIT-Stiftung von der Werkstat L'Officina ausgeführten erneuten Restaurierung und der vom Autor unternommenen Rekonstruktion das Grab heute in einer wiederhergestellten Version betreten und den Augenblick der Entdeckung nachvollziehen kann.[13]

Die Hauptgrabkammer hat einen T-förmigen Grundriss. Darin stimmt das Grab nicht nur mit den späteren Gräbern der Nekropole vom Ponte Rotto in Vulci[14] überein. Der T-förmige Grundriss ähnelt auch demjenigen eines etwas früheren, makedonischen Grabes bei Lefkadia in Nordgriechenland[15]. Auch die Wandgemälde der *Tomba François* finden die wichtigsten Vergleichbeispiele in den Wandmalereien makedonischer Gräber bei Vergina[16], die allerdings ebenfalls etwas früher zu datieren sind. Das Verhältnis der *Tomba François*

3 *Tomba François*, Kopf des Charun, Zementrelief, 21 x 33 cm

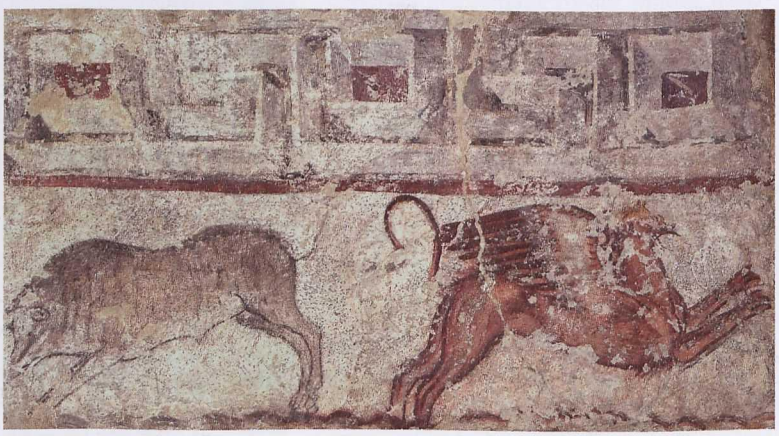
zu den makedonischen Gräbern verdiente eine eigene Untersuchung. Diese wäre besonders vielversprechend, wenn erst das neuerdings entdeckte Grab von Phoinikia bei Thessaloniki veröffentlicht sein wird, in dem sich ein dem Mäanderfries der *Tomba François* besonders ähnlicher, perspektivisch gemalter und mit Licht und Schatten plastisch gestalteter Fries befindet. Die Maßeinheit der *Tomba François* beruht auf dem auch in Makedonien geläufigen attischen Fuß von 29,6 m Länge, der allerdings nicht millimetergenau Anwendung findet. Grundsätzlich gingen die Erbauer des Grabes von einer Länge, Breite und Höhe der einzelnen Kammern von ca. 3 m, das heißt 10 attischen Fuß aus, exakt also 2,96 m. Während das Grab von Lefkadia nur eine Eingangstüre hat, besitzt der T-förmige Hauptraum der *Tomba François* außer dem breiteren Eingang in der Mitte auf allen Seiten weitere Türen, durch die man in sieben kranzförmig ringsum in den Felsen gehauene Grabkammern gelangt. Diese wurden in der Rekonstruktion nicht wieder aufgebaut.

Durchschreitet man den Eingang, so befindet man sich in einem querliegenden 6,83 m langen und 3,00 m breiten

Tomba François, Tierkampffries, linker Flügel mit Greif, Panther, Löwin und Teil des Stieres, 220 x 68 cm, Kat. II/27

Tomba François, Tierkampffries, linker Flügel, linke Schmalwand mit Teil des Stieres, Greif, ein Pferd anfallend, und Löwe, 155 x 61 cm, Kat. II/28

Tomba François, Tierkampffries, linker Flügel, linke Schmalwand mit Eber und Greif, 95 x 55 cm, Kat. II/29



Tomba François, Tierkampffries, linker Flügel
mit Grauem Wolf und Greif mit Zackenkamm,
eine Gazelle reißend, Wildkatze, 168 x 67,5 cm, Kat. II/30

Tomba François, Tierkampffries, rechter Flügel
mit Panther, Luchs und Greif über einem Stierkopf,
Schlange und Panther, 184 x 55 cm, Kat. II/31

Tomba François, Detail des linken Flügels mit Wolf und Gazelle

Tomba François, Detail des linken Flügels der Schmuckborte

Raum, dessen bis zu 3,20 m Firsthöhe empor reichendes Satteldach scheinbar von elf aus dem anstehenden Stein gehauenen, schräg zum kräftigen Firstbalken aufsteigenden Bohlen getragen wird. Unter dem Ansatz des Dachs läuft ringsum ein bei 2,61 m Höhe ansetzender, mit einem Schuppenmuster und einem Eierstab bemalter profilierter Wulst entlang, der, im mittleren, niedrigeren Raumabschnitt allerdings um 35 cm nach unten versetzt, den ganzen Raum zusammen schließt. Der Grabraum erweitert sich nämlich in der Mitte der der Eingangstür gegenüberliegenden Wand zu einem 3,15 m tiefen und 2,89 m breiten Abschnitt, der im Grundriss die stehende Haste des T bildet und bei 2,84 m Höhe mit einem aus sich kreuzenden Balken gefügten Kassettendach verschlossen ist. In der gleichen Höhe von 3,20 m wie der Firstbalken des Querraums wird auch die Kassettendecke in der Mitte durch ein hier eingefügtes, aus Kalkzement herausgearbeitetes bärtiges Haupt des etruskischen Totengottes Charun verschlossen. In der Rekonstruktion ist dort eine Photographie desselben angebracht.

Der Fries mit Tierkampfgruppen

Der querliegende erste Raumteil unterscheidet sich von dem längsgerichteten, nur etwa halb so großen unter anderem durch den rund 35 cm betragenden Höhenunterschied zwischen den Gesimsen der beiden Räume, der dadurch ausgeglichen wird, dass nur im ersten Raum unterhalb des in allen Raumabschnitten gleich breiten Zierfrieses mit Schuppenmuster, Eierstab und plastischem Mäander ein weiterer, ebenfalls 35 cm hoher Fries mit prachtvollen Tierdarstellungen umläuft. Man sieht in der Natur begegnende Tiere wie Mähnenlöwen und Löwinnen, Panther, Leoparden, Wölfe, Eber, Rinder, Wildesel, Hirsche, Gazellen, eine Schlange, aber auch Fabelwesen wie geflügelte und mit Zackenkamm versehene Greifen. Über den Türen sind häufig Tierkampfgruppen wiedergegeben, in denen Raubtiere ihre Beute reißen.

Dieser nur im Querraum umlaufende Tierfries betont die Eigenständigkeit der beiden – auch durch ihre Abdeckung unterschiedenen – Raumabschnitte, während der in gleicher Höhe 91 cm über dem Boden umlaufende, 1,30 m hohe Figurenfries mit seinen einzelnen Szenen und der ihn tragende, rote Sockelstreifen den Gesamtraum einheitlich erscheinen lassen.

Da der Querraum aus zwei gleich großen Flügelkammern (Alae) rechts und links der Eingangstüre besteht, ist der Tierfries mit dem darüber entlanglaufenden Mäanderfries entsprechend den Wandstücken, das heißt den beiden ca. 2,20 m langen Wandflächen der Eingangsseite, den beiden 3,00 m langen Schmalwänden und den beiden der Eingangsseite gegenüberliegenden ca. 2,00 m langen Wänden in sechs Abschnitte, je drei auf jeder Seite unterteilt. Der Tierfries der Eingangswand rechts wurde durch die bis zum Mäanderfries nach oben reichende Darstellung der Poiné, der personifizierten Rächerin der Sisyphosszene, unterbrochen und zeigte nur drei Tiere über der Ecktüre, die jedoch verloren sind. Von den übrigen fünf Seiten blieben die Friese der kürzeren Seitenwände in einem Stück, die Friese der längeren Rückwände in einem längeren und einem kürzeren Abschnitt erhalten. Insgesamt sind es also sieben Paneele, die sich auf fünf Wandabschnitte verteilen. Wir beschreiben sie in einem dem Uhrzeigersinn folgenden Rundgang.

Tomba François, Detail des rechten Flügels mit Luchs und Greif

Tomba François, Detail des rechten Flügels mit Schlange und Panther

Links neben der hohen Eingangstüre ist das erste der Tiere nicht mehr gut zu erkennen. Es ist ein liegender Greif, dessen Hinterteil mit dem hochgestellten Schwanz und den Enden der Flügel noch auszumachen ist. Er wird von einem sich duckenden Hund mit drei Köpfen entsprechend dem griechischen Wächter der Unterwelt, Kerberos, verfolgt. Bei diesem Tier kann man ebenso wie bei den folgenden die Sicherheit der im Schwung gezeichneten dunklen Umrisslinie bewundern, welche die Form der Tiere in der Ebene sicher festlegt, während die plastische Gestaltung der Körper der malerischen, farbigen Ausführung vorbehalten bleibt. Obwohl nur wenige Farben, gelb, braun, rot, und blau – dies vor allem bei den Tauben und den Federn der Greifenflügel –, Verwendung finden, sind die Tiere keineswegs monoton, sondern so abwechslungsreich gestaltet, dass keine Langeweile bei der Betrachtung aufkommt. Wenn zum Beispiel rechts neben dem Kerberos zwei Löwen mit einer erhobenen Vorderpfote hintereinander herschreiten, sind sie sowohl in der dunkleren und helleren Färbung des Fells als auch in der Bewegung der Köpfe und ihrer Gesamtform voneinander unterschieden. Das vorangehende Tier ist größer und trägt eine Mähne, obwohl es die Zitzen einer Löwin hat. Das andere Tier, wegen der Zitzen und der fehlenden Mähne sicher weiblich, ist kleiner und wohl ein Jungtier. Das Tier mit der Löwenmähne greift einen Stier an, der so übereck gemalt ist, dass der Leib in der Mitte umbricht und der Vorderteil auf der Längswand, der Hinterkörper mit dem großen, zwischen den Beinen herabbaumelnden Stierbeutel auf der Querwand erscheint. Im Gegensatz zu den gleichmäßig eingefärbten Löwentieren ist die rötliche Farbe des Stieres laviert, so dass mit kräftigeren Linien die Binnenzeichnung, die Rippen und der Absatz zwischen Glutäus und halbsehnigem Muskel angedeutet werden können.

Neben dem Stier hat ein mythisches Mischwesen, das aus Raubkatzenkörper, Vogelkopf und -flügeln besteht, ein sogenannter Greif, ein pferdeähnliches Tier mit grauem Fell angefallen. Wegen des Quastenschwanzes dürfte es eher ein Esel oder Onager (Wildesel) sein. Das zweite Pferdetier im Fries auf der anderen Seite ist ein Rotfuchs. Man sieht, dass die Maler sich um Variation bemühten, deutlich erkennbar auch an den insgesamt sechs Greifen, von denen nicht einer dem anderen gleicht. Obwohl nur Vogelgreifen und keine Löwengreifen dargestellt werden, sind diese in Körpergestalt, Länge oder Dicke des Halses, Form und Stellung der Flügel unterschieden. Einer der Greifen an der Linkswand der rechten Kammer erscheint sogar flügellos und nur durch seinen Zackenkamm als solcher zu erkennen.

Rechts folgt nun ein prächtiger gelber Mähnenlöwe mit gesträubtem Rückenhaar. Der Kontur ist besonders kräftig gezeichnet, die Mähne durch drei Reihen schräg nebeneinander gesetzter S-förmiger Linien angegeben, die Rippen und Weichteile sind durch Pinselstriche angedeutet. Dieser Löwe erwartet mit aufgerissenem Maul den von rechts mit gesenktem Kopf heranstürmenden grauschwarzen Eber, dessen Hauer man trotz des schlechten Erhaltungszustandes deutlich erkennt. Die Beschreibung der Treibarbeit auf dem Schild des Herakles von Hesiod, Vers 168 ff. scheint hier im Bilde verwirklicht: „Eber und Löwe, die mit wilden Blicken einander kampfwütig beschauten, [...] es sträubten sich ihnen die Haare im Nacken [...]." Hesiod fügt dann noch etwas hinzu, was man bei diesen Tierkämpfen allenthalben sieht: „[...] von den gefallenen Tieren rieselte schwarzes/ Blut, zur

Tomba François, rechter Flügel mit Hyäne, eine Gazelle anfallend, springender Gepard, Löwe und Hyäne einen Fuchs reißend, 197 x 60,5 cm, Kat. II/32

Erde herab, es hing ihr Nacken zu Boden/ Denn sie erlagen im Tode dem grimmig schauenden Löwen". Man wird sich hier der Tatsache bewusst, dass in solchen Tierkampfgruppen eine Erbe der Frühzeit wieder auflebt[17]. Das zeigt sich auch darin, dass – im Gegensatz zu der perspektivischen Darstellung der Figurenbilder im großen Fries darunter – die meisten Tiere flächenparallel in der Seitenansicht wiedergegeben sind wie in der archaischen Kunst. Dabei fehlen Verkürzungen nicht ganz, zum Beispiel bei den Köpfen der Tiere, welche ihre Opfer von hinten oder vorn anfallen. Auch die sichere Proportionierung und die naturgetreue Durcharbeitung der zoologisch recht genau getroffenen Tierarten zeigt die spätklassische Stilstufe an. Gleichwohl ist die flächige Ausbreitung der einzelnen Tiere im Fries ein altertümlicher, durch die ikonographische Tradition, aber auch durch die Intention der Darstellung zu erklärender Zug. In diesem Fall ist die Genauigkeit, mit der das Eberschwein mit seinem dunklen Kamm getroffen ist, jedoch mehr der Naturbeobachtung als der Überlieferung verpflichtet.

Rechts des Ebers sieht man einen rotbraunen Greifen, der mit ausgreifenden Vordertatzen davonsetzt, als fürchte er, zum Verzehren der Beute zu spät zu kommen, die ein grauer Wolf mit langem Schweif und der schon erwähnte flügellose Greif mit Zackenkamm über dem Türsturz der hier rechtwinklig ansetzenden Längswand niedergerissen haben. Der Raum über den Türen wird mit der Darstellung einer Tierkampfgruppe betont. Über den beiden etwas niedrigeren Türen in den Ecken der linken Flügelkammer ist zwischen Türsturz und Tierfries noch ein weiterer Zierstreifen mit Tauben zu Seiten großer Blüten eingeschoben. Über der Tür der Eingangswand sind es vier gegenständige Tauben, über der gegenüberliegenden Tür nur drei, die hier aber im Gegensatz zu den vier anderen vollständig erhalten sind und nicht nur den roten Schnabel, sondern auch die roten Ständer zeigen. Auch diese taubengrauen, trippelnden Vögel sind treffend erfasst. Die Blüten zwischen ihnen besitzen die Form vierblättriger Kleeblätter, sind aber von roter Farbe, haben einen weißen Rand und einen dunkleren Samenständer und erscheinen in einen dunkelroten Kreis eingefügt.

Einen besonderen Einfall zeigt das wie bei Damwild gefleckte Fell des Opfers von Grauwolf und Zackenkammgreif. Das schlanke Tier ist männlich, hat aber kein Geweih, so dass kaum ein Damhirsch, sondern doch wohl eine Gazelle gemeint ist. Die Flecken wirken kräftiger, weil sie mit einem Spitzmeißelhieb getieft und dann mit weißer Farbe aufgehöht sind. Das bräunliche Fell wird vom Rücken zum Bauch hin allmählich heller, so dass der Körper plastisch gewölbt wirkt. Aus den Wunden am Hals und am Hinterschenkel rieselt das Blut in roten Tropfen. Auch der Greif wird vom dunkelroten Kamm auf Nacken und Rückenansatz allmählich heller bis zu einer grauweißen Farbe, und das Fell ist mit dunklen Flecken übersät. Meisterhaft gemalt ist die durch Lavierung modellierende, graue Farbgebung des Wolfes, der auf diese Weise besonders lebendig getroffen ist. Rechts vom Zackenkammgreifen sieht man noch den Hinterkörper eines Katzentie-

Tomba François, Tierkampffries, rechter Flügel mit Greif und Löwe, 92 x 60 cm, Kat. II/33

res mit hellgrauem Fell mit gewellten, dunklen Streifen. Um welche zoologische Spezies es sich handelt, ist nicht genau auszumachen.

An der Ecke der linken Seitenwand der rechten Flügelkammer ist eine wie häufig an solchen gefährdeten Stellen im vorderen Teil beschädigte Pantherkatze mit hellem Fell dargestellt. Daneben dürfte wegen der rötlichen Färbung des Fells, den aufgestellten Lauschern und der heraushängenden roten Zunge wohl ein Luchs gemeint sein, aber nicht absolut deutlich getroffen. Interessant ist die von dunklen Tönen am Rand bis zu hellen auf der Höhe des gewölbten Leibes sich verändernde Farbgebung mit verdünnter Malfarbe und die kräftig rote, wenn auch ein wenig grobe Schraffur am Schulteransatz. Gemeinsam mit einem Greifen mit hellem Fell und Flügeln, deren Deckfedern rötlich und deren Schwungfedern bläulich getönt sind, hat er sich über einen abgerissenen, blutenden Stierkopf hergemacht.

Das Raubtier mit dem Kopf einer Beute ist eine alte, hier übernommene Bildformel[18]. Das verweist wie die oben schon erwähnten Züge auf die frühe Herkunft dieser Tierkampfgruppen, die sich bis in die altorientalische Kunst zurückverfolgen lassen. Man soll gewiss nicht den Eindruck gewinnen, dass dieser Luchs und dieser Greif den Körper des Stieres schon vertilgt haben. Das zeigt auch die heraldische Form der ganzen Gruppe. Man erkennt, dass es hier nicht um Tiere in der freien Wildbahn geht, sondern um ein Gleichnis, auf das wir noch genauer eingehen müssen.

Da ist zunächst die in solchen Tierfriesen einzigartige Darstellung einer gelben, gefleckten Pythonschlange, die ihren Kopf mit Bart und gespaltener, weit aus dem Maul hervorschießender Zunge aufrichtet und eine auf sie zulaufende Pardelkatze anfaucht. Die Schlange kommt mit ihrem S-förmig gebogenen Leib aus einer Steinhöhle heraus, die mit einer welligen, von oben herablaufenden, plastisch erhöhten Line angedeutet ist. Bei der Raubkatze handelt es sich wegen des hellen, gefleckten Fells wohl um einen Geparden.

Fügt man die beiden Paneele der rechten Schmalwand wieder zusammen, so gerät die Gruppe eines von einem weiteren flügellosen Greifen und einer Hyäne angefallenen Pferdes mit rotem Fell und hellem Schweif, also ein Fuchs, in die Mitte über der Tür zum wahrscheinlichen Grabraum der Ahnen des Vel Saties. Die Hyäne mit ihrem falben Fell und dem abfallenden Hinterkörper ist besonders genau getroffen und von dem Grauwolf der anderen Seite unterschieden. Die Form dieses Tieres lehrt, dass auch das Raubtier, das sich am linken Rand dieses Friesabschnittes in den Rücken einer im fliegenden Galopp dahinschnellenden Gazelle verbeißt, eine Hyäne sein muss. Man sieht ihren Kopf mit den glühenden Augen schräg von vorn, wodurch die sonst vorherrschende strenge Seitenansicht unterbrochen wird. Sowohl das rötliche Fell der Hyäne als auch das gelblich braune der Gazelle sind durch lavierende Farbverdünnung über den Körpern gerundet. Das rückwärtige Hinterbein der Gazelle ist in der Farbwirkung abgeschwächt, um es in der Darstellung räumlicher erscheinen zu lassen. Diese Maler beherrschen also durchaus die zu ihrer Zeit soeben erst in Griechenland entwickelten Techniken der Raumdarstellung in zweidimen-

sionalen Bildern, auch wenn diese Techniken bei der altertümlichen Ikonographie nicht voll zum Tragen kommen. Im rechten Paneelfragment dieses Friesteils sind noch zwei sowohl in der Sicherheit der roten Umrisslinien als auch in der zarten Farbgebung mit hellgrauen, ins Bläuliche gehenden Tönen dargestellte Tiere, ein Greif mit eingerolltem Schwanz und ein Panther zu bewundern. Beide wirken bei dieser ausgefallenen Färbung ihres Fells wie Wesen aus einer anderen Welt. Das ist offenbar Absicht, denn der Betrachter soll durch einen gewöhnlichen Realismus nicht von dem Hintergründigen dieser Darstellung abgelenkt werden.

Seit Homer um die Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. in der *Ilias* (XVI 823 – 826) den siegreichen Hektor einem Löwen und den unterlegenen Patroklos einem Eber verglich, ist der Kampf der Tiere in der vom Alten Orient beeinflussten Denkweise der Griechen ein Gleichnis für das Treiben der Menschen. Auch Hesiod setzt in den oben (S. 183) zitierten Versen um 700 v. Chr. neben den Kampf zwischen Löwen und Eber den Kampf der menschlichen Lapithen. Über das Thema der Tierkampfszenen gibt es eine ausgedehnte, in mancher Hinsicht kontroverse wissenschaftliche Literatur[19]. Es kann aber kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass in den Tierkampfgruppen des Frieses der *Tomba François* nicht eine pure Dekoration wie bei den darüber angebrachten Mäander- und Blattfriesen gemeint ist, sondern dass diese Bilder der ineinander verbissenen Tiere auf die Szenen der tödlichen Auseinandersetzung der mythischen und der mythisch-historischen Figuren im Hauptfries verweisen sollen. Doch es geht in einem Grab wie dem aus Vulci noch um mehr, nämlich um eine Ansprache an diejenigen, die bei der Bestattung das Grab betraten, und auch an die Bestatteten selbst. Ich zitiere eine Stellungnahme von Reinhard Lullies zu den vergoldeten Terrakotta-Appliken von Kästchen für den Leichenbrand aus Gräbern in Tarent, die man etwa in die gleiche Zeit datieren kann wie den Tierfries der *Tomba François*. Sie zeigen ebenfalls Tierkampfgruppen ähnlichen Stils: „Wie Löwe und Panther als die stärksten Tiere in der Natur das Reh, den Hirsch und das Pferd überfallen und als wehrlose Beute zerreißen – in den Greifen und Löwengreifen ist ihre Kraft und Wildheit noch ins Dämonische gesteigert –, so wird der Mensch vom Tod hingerafft, ohne dass er sich seiner Plötzlichkeit erwehren könnte".[20] Solche Terrakotta-Appliken sind keineswegs die einzigen Beispiele von Tierkampfgruppen dieser Zeit. Diese begegnen auch nicht nur im Sepulkralbereich, sondern sind eine an den verschiedensten Stellen verwendeten Ikonographie. Ähnlich denen in der *Tomba François* erscheinen jene in den Kieselmosaiken[21] in Olynth, Korinth, Eretria, Sikyon, Pella, Mozia, Arpi. Ein besonders großartiges Beispiel aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. ist die 0,76 m hohe, 2,20 m lange, 0,52 tiefe plastische Giebelgruppe eines Grabbaus aus Sinope im Museum von Kastamonu Inv. 1914[22]. Auch ein plastischer Fries in Tegea[23] stammt aus der gleichen Zeit wie die *Tomba François*. Zweifelsfrei müssen die Darstellungen von Tierkampfgruppen in Heiligtümern, Palästen oder Privathäusern und Gräbern zumindest in den Nuancen etwas Unterschiedliches ausdrücken. Hans und Marie-Louise Erlenmeier, die sich lange mit dem Problem befasst und seine Ursprünge in der altorientalischen Kultur untersucht haben[24], kamen zu dem Ergebnis, dass mit diesen Bildern auf den Ursprung des Lebens, auf „die großen Mächte Sein und Werden" angespielt wird, Vorstellungen, die in den griechischen Mysterienreligionen des Orphismus und des Dionysos tradiert wurden. Es muss sich dabei aber um ein sehr allgemeines Substrat religiöser Vorstellungen handeln. Immerhin kamen auch Fernande Hölscher[25] für die archaische Zeit und Heinz Luschey[26] für die spätklassische zu dem Ergebnis, dass die Darstellung von Tierkampfgruppen auch einen magischen Sinn haben könnte, indem die Kraft des siegreichen Tieres auf die Menschen übergeht. Es handelt sich offenbar um Lebenszeichen, umgeben von mächtigen Wesen. Hier dürften zumindest tiefenpsychologische Schichten des menschlichen Bewusstseins angesprochen werden, die sich wissenschaftlichen Aussagen möglicherweise entziehen, aber in der Sprache der Bilder fühlbar sind. Wenn man die *Tomba François* in der rekonstruierten Form betritt, kann man sich der magischen Wirkung dieses längsten und ausführlichsten Tierkampffrieses der antiken Kunst mit seinen einschließlich der Tauben nicht weniger als 35 Tieren kaum entziehen. Kulturgeschichtlich erscheint er nicht weniger wichtig als der Figurenfries, dem wir uns nun zuwenden.

Sisyphos (sisphe) und Amphiaraos (amphare)

Zunächst schreiten wir das Grab im Uhrzeigersinn ab, wobei wir, das Grab auf der breiten Seite betretend, mit dem Bild auf der Eingangswand rechts der Mitteltüre beginnen. Es ist am stärksten zerstört. Die erhaltenen Spuren beweisen aber, dass die im Auftrag des Instituto di Corrispondenza Archeologica im Mai 1857, einen Monat nach der Entdeckung des Grabes, von Nicola Ortis[27] ausgeführten Zeichnungen und die Kopien des Bilderzyklus von Carlo Ruspi von 1862[28], die in den Vatikanischen Museen aufbewahrt werden (Abb. S. 162 – 173), die Szene bis auf einige Kleinigkeiten richtig wiedergeben – wie übrigens auch alle anderen Szenen. Man muss bei der Betrachtung des heutigen Zustandes der Freskenfragmente immer die dokumentarischen Zeichnungen von

Tomba François, rechter Flügel,
Sisyphos und Amphiaraos, 164 x 167 cm, Kat. II/34

Ortis und die Kopien von Ruspi zu Rate ziehen, welche zum Teil die schon bei der Auffindung zerstörten Stellen ergänzen. Sie besitzen trotz ihres unverkennbaren Stils der fünfziger/sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, der von manchen als süßlich empfunden wird, unschätzbaren dokumentarischen Wert.

Im Falle der weitgehend unkenntlich gewordenen Szene rechts der Eingangstür lehren die frühen Kopien, dass hier neben einem Granatapfelbaum der große Büßer in der Unterwelt Sisyphos (*sisphe*) dargestellt war, der sich an der Göttermutter vergreifen wollte und deshalb einen gewaltigen grauweißen Steinblock mit den erhobenen Armen auf die linke Schulter stemmen muss. Über ihm ist der Tierfries unterbrochen, weil hier das Bild mit einer geflügelten weiblichen Gestalt in die Zone des Tierfrieses hineinreicht. Man kann sie mit einer etruskischen Dämonin, einer Vanth, vergleichen, die allerdings durch die etruskische Beischrift mit dem griechischen Wort poiné, Rächerin, deutlich bezeichnet ist. Sie packt mit beiden Händen den Steinblock von oben. Man muss dies gewiss so verstehen, wie Homer es in der *Odyssee* beschreibt, nämlich dass sie den „tückischen Marmor" „hurtig mit Donnergepolter entrollen" lässt. So hatte Johann Heinrich Voss in seiner Übersetzung der *Odyssee* 11, 598 die Szene beschrieben, während Homer einfach von einem ungeheuren Steinblock spricht, der immer wieder zu Tal rollt.

Vor Sisyphos steht, das rechte Bein auf einen Felsbrocken hochgestellt und das Kinn in die rechte Hand gestützt, der durch die etruskische Beischrift *amphare* benannte griechische Seher Amphiaraos, der mit den Argonauten ausgezogen war und, obwohl er den unglücklichen Ausgang voraussah, gezwungen wurde, auch am Zug der Sieben gegen Theben teilzunehmen. Er versuchte, der Katastrophe zu entfliehen, wurde aber, wie Pindar in den *Nemäen* (9, 24 f.; 10, 14 f.) und *Olympischen Oden* (6, 13 ff.) berichtet, von einem durch Zeus bei Oropos geöffneten Erdspalt verschlungen. Den Etruskern war der Mythos durch Darstellungen auf schwarzfigurigen attischen Vasen und ziselierten einheimischen Bronzespiegeln bekannt[29]. Mit Sisyphos wird Amphiaraos als Gegenbild zusammengestellt. Der erstere ist ein Verbrecher, der in der Unterwelt die gerechte, ewige Strafe erleidet, der zweite ein Heros, dem nach dem unverschuldeten Eingang in die Unterwelt als Lebender nicht nur in Oropos, sondern auch in Böotien und auf der Peloponnes zahlreiche Kultstätten errichtet wurden[30]. In Theben gab es ein „Amphiareion" genanntes Traumorakel mit alljährlichen Spielen, das sein Andenken lebendig hielt. Die Darstellung in einem Aristokratengrab in Vulci zeigt, wie eng sich die Etrusker an die Griechen ihrer Zeit anlehnten, von denen sie ihre Bildkultur bezogen. Die Gegenüberstellung von Sisyphos und Amphiaraos im ersten Bild des Grabes hat etwas Programmatisches. Es hat mit dem Totengericht zu tun, das den Übeltätern eine Strafe im Jenseits und den Frommen das Elysium verspricht[31].

Besonders aufschlussreich ist in diesem Bild die Darstellung eines Granatapfelbaums am linken Rand. Die durch zahllose Kerne gesicherte Fruchtbarkeit des Granatapfels macht diese Frucht zum Symbol des Weiterlebens nach dem Tod, das zumindest durch das Fortleben der Generationen gesichert erscheint. Ein wie auch immer geartetes Weiterleben ist schließlich auch die Voraussetzung für ein Totengericht, in dem die

Tomba François, linker Flügel, Aiax und Kassandra, 100 x 89 cm, Kat. II/35

Weltordnung – zum Beispiel in der Bestrafung des Sisyphos und der Belohnung des Amphiaraos – wieder hergestellt wird. Im Gegensatz zu den archaischen etruskischen Gräbern, in denen eine überbordende Lebensfreude in den Grabgemälden eine heitere Jenseitserwartung ausdrückt, werden die Bilder in den späteren Gräbern zurückhaltend. Was nicht in Frage gestellt wird, ist ein Weiterleben des Samens. Deshalb lohnt es sich auch, keine Mittel und keine Anstrengungen zu scheuen, um sich ein großartiges Familiengrab zu erbauen, in dem die lebenden Mitglieder sich in eine bis in mythische Zeiten zurückreichende Reihe von Vorfahren einfügen und auch ihre Nachfahren wie den kleinen Arnza auf der am Ende des Rundgangs zu betrachtenden rechten Schmalwand vergegenwärtigen.

Aias (aivas) und Kassandra (csntra)

Der Zyklus setzt sich links der Mitteltür auf der Eingangswand mit der weiteren Darstellung eines mythischen Frevlers fort, der von den Göttern zur Rechenschaft gezogen wird. Es ist Aias der Lokrer, Sohn des Lokrerkönigs Oileus, der mit der Beischrift „aivas" benannt ist. Der lokrische Aias hatte sich zwar nächst Achilleus als „der schnellste der Griechen" vor Troja (*Ilias* 12, 355 f.) und beim Kampf um die Leiche des Patroklos (*Ilias* 16, 256 ff.) ausgezeichnet, zog sich aber den Hass Athenas zu, weil er nach der Eroberung Trojas die Priesterin und Unglücksprophetin Kassandra (*csntra*) vom Götterbild des Palladions, zu dem sie sich flüchtete, weggerissen und vergewaltigt hatte. Von dem Bild, das diese Szene wiedergibt, war schon bei der Auffindung des Grabes und als Carlo Ruspi es kopierte[32] nur der mittlere Teil erhalten. Er lässt jedoch gut erkennen, was vor sich geht. Von links ist Aias herangestürmt und hat mit ausgestrecktem Arm Kassandra an den wirren, dunklen Haaren gepackt, um sie vom Götterbild, an das sie sich mit der Linken klammert, wegzureißen. Mit dem ihm in die Hüfte entgegengestemmten rechten Arm versucht sie, sich den Angreifer vom Leibe zu halten. Man sieht aber an der fast waagerecht in die Luft ragenden Schwertscheide, dass Aias mit der rechten Hand den blanken Stahl zieht, um die Priesterin damit zu bedrohen. Der Betrachter weiß, dass Aias der Priesterin die gegen Apollo verteidigte Jungfräulichkeit rauben und sie in tiefstes seelisches Elend stürzen wird.

Die ganze Szene, die auch aus vielen anderen Darstellungen bekannt und in der Motivik festgelegt erscheint, ist mit raschen, aber sicheren Pinselstrichen hingeworfen, wobei man eine kunstgeschichtlich ungemein wichtige Neuerung dieser Zeit sieht: die Schattierung zur plastischen Abrundung der Gliedmaßen und Körperformen. Diese besondere Beachtung von Licht, Schatten und plastischer Wirkung wird von der griechischen Kunstgeschichtsschreibung als eine Erfindung des hochberühmten Malers Nikias von Athen angesehen. Wörtlich heißt es bei Plinius, *Naturgeschichte* 35, 130: „Nikias von Athen malte besonders sorgfältig Frauen. Er achtete auf Licht und Schatten und sorgte vornehmlich dafür, dass die Bilder plastisch wirkten"[33].

Was damit gemeint ist, zeigt kein anderes Denkmal dieser Zeit und Größe[34] deutlicher als die Wandmalerei der *Tomba François*, und besonders gut kann man diese für die Malerei entscheidende Neuerung an der Darstellung der Kassandra beobachten. Die Umrisse der hellhäutigen weiblichen Figur sind mit einem kräftigen Pinselstrich in dunkelbrauner, fast schwarzer Farbe aufgetragen. Obgleich die Körperproportionen mit zu breitem Oberkörper und zu schmalem Unterkörper nicht

Tomba François, linker Flügel, Phoinix, 90 x 90 cm, Kat. II/36

restlos gelungen erscheinen, hat der Maler der gewaltsam entkleideten jungen Frau durch den Hüftknick und den Schwung der sich zusammenpressenden Oberschenkel erotischen Reiz verliehen. Von der Umrisslinie geht eine rosafarbene Tönung der Binnenformen aus, die sich auf der Höhe der Rundungen im helleren Licht verliert und die Plastizität der Formen bewirkt. Diese Schattierungen sind bei der Scham besonders zart. Die Rima, die bei griechischen Darstellungen nicht begegnet, ist durch einen feinen dunklen Strich angedeutet. Beim Männerkörper sind die Schattierungen entsprechend der gebräunten Haut dunkler, aber ebenfalls deutlich auszumachen. Da dieser Maler ein später Zeitgenosse des Nikias ist, der seinen Höhepunkt um 330 v. Chr. erlebte, und da andere große Malereien dieser Zeit kaum bekannt sind, ist die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Freskos nicht hoch genug zu veranschlagen. Auf die malerische Technik, durch die solche Wirkungen von Licht und Schatten erzielt werden können, müssen wir unter anderem bei der Betrachtung des trojanischen Gefangenen auf der linken Seite der Rückwand des zentralen Raums noch genauer eingehen. Hervorzuheben ist jedoch schon an dieser Stelle, dass die antike Kunstgeschichtsschreibung[35] zugibt, Licht und Schatten seien bei der weißen Frauenhaut nicht so leicht darzustellen wie bei den dunkelhäutigen Männern. Wiederum kommt einem Nikias in den Sinn, der die Frauen besonders achtsam (*diligenter*)[36] malte. Das gleiche könnte man von dem Etrusker sagen, der bei einem Öllicht die Kassandra im Grab des Vel Saties gemalt hat.

In der Kassandraszene ist die Darstellung des Götterbildes, zu dem die Priesterin sich geflüchtet hat, auch wegen der hier einsetzenden Lücke nicht gut erkennbar. Sieht man aber genau hin, so versteht man, wie der ins Gewand gehüllte rechte Arm sich um das kleine Palladion legt, über dessen Kopf ein Zipfel des Mantels geworfen ist. Trotz der Zerstörung gibt das, was von der Szene erhalten ist, die verbrecherische Gewalt des Mannes gegen die Frau eindrucksvoll wieder. Die Bestrafung des Aias durch Athena und Poseidon, die der hellenistische Dichter Lykophron in seinem 197/196 v. Chr. verfassten Gedicht *Alexandra* 349 – 410 durch das Opfer selbst erschütternd berichten lässt, war auch den Etruskern im 4. Jahrhundert v. Chr. bekannt. Die Szene der Vergewaltigung ist in vielen griechischen, italischen und römischen Bildern gestaltet[37], aber nur in der *Tomba François* erreicht sie die gleiche Gewalt wie die Worte des Dichters, in denen die jungfräuliche Priesterin sich mit einer verstörten, von einem Raubvogel angefallenen Taube vergleicht und den bestraften Aias mit einem erkalteten Vogelkadaver, der zwischen schwebenden Algen verwest.

Phoinix (phoinis) und Nestor (nestur)

Links und rechts der Tür in der linken Schmalwand des Querraums stehen die griechischen Helden Phoinix (*phoinis*) und Nestor (*nestur*), hinter denen jeweils ein Palmbaum mit schirmartiger Spitze aufwächst. Relativ gut erhalten ist nur Nestor, der sich mit der vorgestreckten Rechten auf ein Zepter stützt. Er trägt eine weiße Tunika mit rotem Randstreifen und darüber einen kostbar bestickten Purpurmantel. Dieser hat die Form des griechischen Himations, ist über die linke Schulter gezogen und mit tief herunterfallendem Zipfel über den Leib geführt, so dass ihn der rechte, ganz in das Manteltuch gehüllte Arm an der linken Hüfte festklemmt. Es ist die von griechischen Philosophenstatuen

Tomba François, linker Flügel, Nestor, 91 x 150 cm, Kat. II/37

bekannte Manteltracht, die beim etruskischen Phoinix durch weiches, einheimisches Schuhwerk mit langer Spitze, sogenannte Schnabelschuhe, ergänzt wird. Nestor setzt den rechten Fuß vor, so dass er von der Seite zu sehen ist, den linken hat er in die Ansicht von vorn gestellt. Den bärtigen, dunkelhaarigen Charakterkopf hat Nestor leicht angehoben; er blickt geradezu herausfordernd auf den gegenüberstehenden Phoinix, der den Blick ruhig, aber nicht in gleicher Weise erhobenen Hauptes, sondern gleichsam zustimmend erwidert. Der Oberkörper des Heroldes Phoinix tritt nackt aus dem Mantel, der ebenfalls über die linke Schulter gezogen ist, aber mit der rechten in die Hüfte gestützten Hand gehalten wird. Phoinix ist der Erzieher und Herold Achills, den er, wie das 9. Buch der *Ilias* berichtet, nach Troja begleitet. Nestor ist der Älteste der Griechen, ein Greis im dritten Menschenalter, dessen Rat wegen seiner Weisheit und Beredsamkeit gesucht wurde. Seine bedeutendste Rolle in der Ilias spielt er bei der vergeblichen Gesandtschaft zu Achill.

Man versteht die lebendig getroffene Gegenüberstellung der beiden Männer sofort, wenn man die *Ilias* aufschlägt, die Rede Nestors in der Versammlung der Fürsten (9, 162 ff.) liest und zu der Stelle kommt, wo er erklärt, man solle erlesene Männer entsenden, eilenden Schrittes hinzugehen in das Zelt des Peliden Achilleus. „Oder wohlan, ich selber erwähle sie; und sie gehorchen.", so sagt er schließlich, und dann kommt der Vers, der in der Gegenüberstellung der beiden Männer im Mantel lebendig wird: „Phoinix gehe zuerst, der Liebling des Zeus, als Führer!" Blickt man auf Nestor, so glaubt man, die an sein Gegenüber gerichteten Worte zu hören, die Homer in den Vers 9, 168 gekleidet hat, und man glaubt zu sehen, wie Phoinix gehorcht. Es ist eine Schlüsselszene der Ilias, die ja nicht vom Untergang Trojas, sondern vom Zorn des Achill handelt. Agamemnon hatte ihm den

Tomba François, linker Flügel, Eteokles und Polyneikes, 88 x 145 cm, Kat. II/38

Kampfpreis, die geliebte Briseis, weggenommen. Achill will sofort Rache üben und ihn mit dem Schwert niederhauen. Doch Athena zieht ihren Liebling am Haar und bestimmt ihn, seinen Zorn zu bezwingen. Zeus werde ihm Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Damit nimmt die Tragödie ihren Lauf. Zeus schenkt den Trojanern den Sieg, und sie drängen die Griechen zu ihren Schiffen zurück. Auch die Gesandtschaft des Phoinix kann Achills Sinn nicht ändern. Da bittet sein Liebhaber und Freund, Patroklos, ihn an der Stelle Achills – aber in dessen Wappnung – gegen Hektor in den Kampf ziehen zu lassen. Doch er schlüpfte in Waffen, die ihm zu groß waren, und fällt im Zweikampf gegen Hektor, der ihn der Waffen beraubt. Da schlägt der Zorn des Achill auf die Griechen in Wut gegen die Trojaner um. Hephäst schmiedet ihm neue Waffen, er zieht gegen die Feinde, tötet Hektor und macht eine große Schar von Trojanern zu Gefangenen, von denen er zwölf am Grabe des Patroklos opfert. Das ist im großen Bild der linken Wand im längsgerichteten Raum dargestellt, auf das die Darstellung der vergeblichen Gesandtschaft zu Achill auf der linken Schmalwand vorausverweist. Hätte Achill deren Bitten erhört, wäre Patroklos nicht gefallen. Man erkennt, dass die Bilder sorgfältig ausgewählt wurden. Doch bevor wir dorthin kommen, gibt es ein retardierendes Moment, und es bleibt noch ein anderes Bild zu betrachten, das auf den ersten Blick nichts mit den Bildern aus dem Troja-Mythos zu tun hat.

Eteokles (evzicle) und Polyneikes ([...]nice)

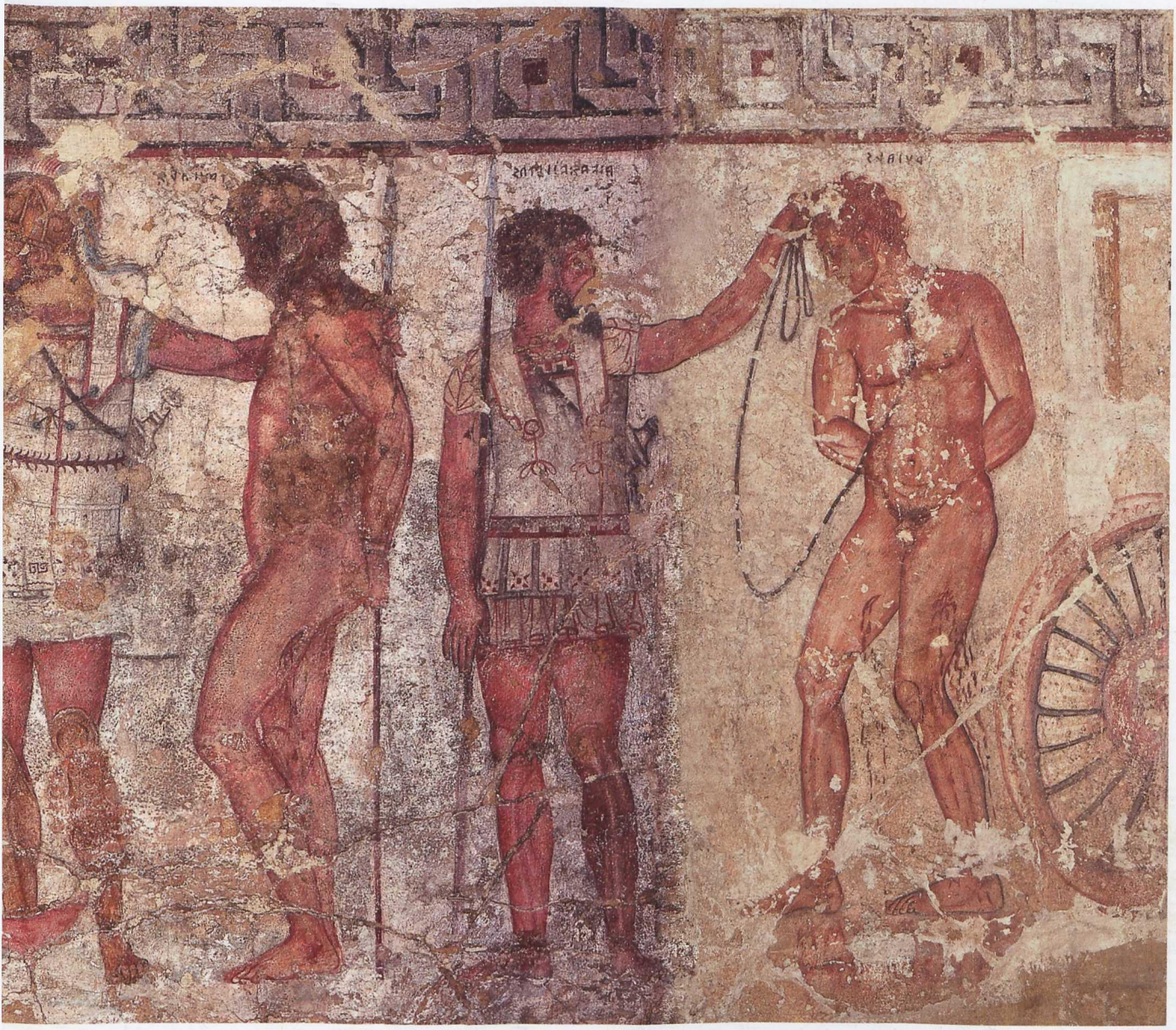
Auf dem linken Teilstück der dem Eingang gegenüberliegenden Wand des Querraums sieht man, wie zwei nackte Männer sich mit gleichzeitig zustoßenden Schwertern gegenseitig töten. Auch ohne die beigeschriebenen Namen

Tomba François, Mittelraum, Opfer trojanischer Gefangener für Patroklos durch Achilles, 322 x 162 cm, Kat. II/39

evzicle und *[...]nice* wüsste man, dass es das thebanische Bruderpaar Eteokles und Polyneikes sein muß[38], die Söhne des Ödipus, die durch den Fluch des Vaters zu Todfeinden werden und sich im Zweikampf ermorden, wie es in frühen, leider verlorenen Epen und in der dritten Tragödie *Sieben gegen Theben* der Ödipus-Trilogie des Aischylos von 467 v. Chr. dichterisch gestaltet ist. Das Bild der *Tomba François* ist eine beeindruckende Vergegenwärtigung des Berichtes bei Aischylos, *Septem* 692 – 875. Besonders die Fragen des Chores und der knappe Bericht des Boten in den Versen 807 – 810 kommen einem in den Sinn: „Der Könige Bruderpaar, es gibt keinen Zweifel, beide, in den Staub gestreckt. Die zwei sind tot, mit beiden Händen umgebracht."

Polyneikes, der Herausforderer, ist schon zu Boden geworfen, doch von unten stößt er dem Zwillingsbruder, der die Herrschaft nicht mit ihm teilen kann, den skythischen Stahl in die Brust, so dass in etruskischer Drastik das Blut aus dem Herzen spritzt. Im gleichen Augenblick hatte Eteokles, der sich dem Schicksal weder entziehen konnte noch wollte, dem Bruder das Schwert von oben zwischen Hals und Schlüsselbein in Schlagader und Lunge gesenkt. Die Schwertspitze dringt unter dem Brustmuskel wieder heraus. Eteokles war mit vorgesetztem linkem, dem Betrachter näheren Bein in dem typisch etruskischen Kreuzschritt quer über die Beine des Polyneikes, die verloren sind, hinweggetreten. Im gleichen Kreuzschritt erscheint spiegelverkehrt auf

Tomba François, Mittelraum, Zum Opfer geführter Trojaner, 78 x 167 cm, Kat. II/40



dem entsprechenden Wandstück der anderen Seite der etruskische Krieger *Marce Camitlnas* im diesmal aber siegreichen Zweikampf mit *Cneve Tarchunies Rumach*. Es ist also deutlich, dass die Einzelbilder bewusst ausgesucht und aufeinander bezogen sind. Von vornherein wundert man sich allerdings darüber, dass im etruskischen Zweikampf der anderen Seite nicht wie im griechischen Bruderkampf die Tötung, sondern nur die Überwältigung des Gegners zur Anschauung gebracht wird.

Trojaneropfer (truials, achle, charun, vanth, hinthial patrucles, achmenrun, aivas tlamunus, aivas vilatas[39])

Wie bewusst die einzelnen Mythendarstellungen der *Tomba François* aufeinander bezogen sind, wird auch offensichtlich, wenn man sich den im längsgerichteten Raum so eindrucksvoll einander gegenübergestellten Bildern der Schächtung trojanischer Gefangener (*truials*) zu Ehren des nur als Schatten gegenwärtigen Patroklos auf der linken und der Befreiung eines etruskischen Anführers durch eine Gruppe von Kameraden, die in eine Reihe schwerer Zweikämpfe verwickelt sind, auf der rechten Wand zuwendet. Die Szenen greifen mit je einer Figur auf das Stück der Rückwand zu Seiten der Tür über, die in die hintere Grabkammer führt, und lassen auf diese Weise die Darstellung erstaunlich räumlich und deutlich charakterisiert erscheinen. Die Gruppe von Malern, die im Grabe tätig war, hat den beiden Figuren

Tomba François, Detail des Figurenfrieses mit Trojaneropfer

auf der Rückwand rechts und links der Tür besondere Aufmerksamkeit gewidmet, da die hier wiedergegebenen Figuren von vorn gesehen werden und besonders in den Blick fallen.

Das große Bild des Trojaneropfers ist nicht sehr gut erhalten, zählt aber zu den eindrucksvollsten Szenen der Wandmalereien dieses Grabes. Die Mitte der ganzen Szene nimmt der etruskische Totengott Charon (*charun*) ein. Er trägt die bläuliche Farbe verwesender Kadaver, sein bärtiger Kopf mit struppigen Brauen, der gekrümmten Nase, der zähnefletschenden Spalte des Mundes ist von besonderer Hässlichkeit. Seine Ohren laufen nach oben spitz wie Tierohren zu. Auf dem Haupt trägt er eine Kappe, die im nach hinten wehenden Zipfel ausläuft. Charun umklammert mit der linken Faust den langen Stiel eines großen Hammers, der ihm dazu dient, die Türen einzuschlagen, die das Diesseits vom Jenseits trennen. Gekleidet ist Charun mit einem roten, hemdartigen Gewand, dessen über der Leibesmitte gegürteter Überschlag eine Bordüre mit hellen Kreisen aufweist. Links von Charun beugt der nackte, jugendliche Held Achilleus (*achle*) in Gegenwart der hinter ihm stehenden Todesgöttin Vanth (*vanth*) sich vor, hat mit der Linken einen am Boden sitzenden Trojaner (*truials*) am Schopf gepackt und zieht ihm die Klinge durch die Halsschlagader, um ihn zu schächten und sein Blut dem Schatten des Patroklos (*hinthial patrucles*) zu opfern. Vanth ist geflügelt und trägt einen roten, griechischen Chiton. Patroklos, der in einen blauen Mantel gehüllt ist, hat die Brust dort, wo ihn der tödliche Hieb Hektors traf, mit einer Bandage verbunden[40]. Links steht der Völkerhirte und Anführer der Griechen vor Troja, König Agamemnon von Mykene (*achmenrun*) mit Zepter und griechischem Mantel (Himation). Seine Hautfarbe ist besonders dunkel, was wohl sein Alter und seine männliche

Kraft betonen soll. Rechts von der Gruppe der Opferung werden weitere trojanische Gefangene gefesselt zur Opferstätte geführt. Die beiden mit dem Panzer gewappneten Griechen, welche die nackten Gefangenen bewachen, sind die in der Ilias öfter gemeinsam auftretenden Helden Aias, der Sohn des Telamon (*aivas tlamunus*), und Aias, der Sohn des Oleus (*aivas vilatas*). Dieser ist nicht so vollständig gewappnet wie der andere, er trägt keinen Helm und nur eine Beinschiene. Auch ist er kleiner als der Telamonsohn, wie es der Beschreibung in der *Ilias* (2, 528) entspricht. Zur selbstbewussten Haltung der frontal gesehenen Gepanzerten kontrastiert die in den Körpergebärden sich ausdrückende Niedergeschlagenheit der zum Opfer geführten nackten Trojaner. Besonders der Gefesselte auf dem rechteckig umbrechenden Wandstück, den Aias, der Lokrer, mit der die Fessel haltenden Linken am Schopf packt und zu sich heranzieht, macht mit seinen auf den Rücken gebundenen Händen und dem nach vorn geneigten Kopf einen erbärmlichen Eindruck. Er blutet aus seinen im Kampf empfangenen Wunden an den Oberschenkeln. Das Blut strömt nur so heraus.

Was die neue Technik der Licht- und Schattenmalerei angeht, auf die wir bei Betrachtung der Kassandra schon eingegangen sind, so kann man sagen, dass sie bei keiner anderen Figur deutlicher zu beobachten ist als bei diesem gefesselten Trojaner, der zur Opferung geführt wird. Die Körperumrisse sind durch eine kräftige, dunklere Linie gegeben. Von diesen Umrissen aus wird durch Lavierung, Schraffur und Aufhellung die Rundung der Gliedmaßen und des Körpers bis zur höchsten, fast weiß gelassenen Stelle das Spiel des Lichtes auf den Wölbungen nachgeahmt. Besonders bemerkenswert sind die mit raschem Pinselschlag hingeworfenen weißen Linien, welche die Glanzlichter auf dem Nasenrücken der Figur wiedergeben. Ist man bei dieser Figur einmal auf die technischen Neuerungen gegenüber der klassischen Malerei aufmerksam geworden, so kann man ähnliche Phänomene bei fast allen Figuren beobachten. Plinius hat in seiner *Naturgeschichte* Buch 35 Absatz 130 die malerische Darstellung des Lichtes im Bild als eine Neuerung der griechischen Malerei im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts bezeichnet und die treffenden Begriffe *lumen et umbrae* (Licht und Schatten) und *splendor* (Glanzlicht) überliefert. Es ist erstaunlich, dass diese revolutionäre Neuerung, die im Lauf der Zeit zum Allgemeingut der Malerei werden sollte, in Etrurien schon wenige Jahre nach der Erfindung aufgegriffen wurde. Durch welche malerischen Techniken der Eindruck von Licht im Bilde erzeugt werden können, ist zwar bekannt, aber aus der Zeit der Erfindung dieser Techniken selbst sind in der großen Malerei die Fresken von Vulci das einzige anschauliche Beispiel. Das macht nicht zum geringsten Teil ihre unvergleichliche Bedeutung aus.

Das ganze Bild der Opferung trojanischer Gefangener für den Schatten des Patroklos ist die am stärksten etruskisch wirkende Version einer Mythenszene, die in der *Ilias* nur mit wenigen Versen 23, 175 f. erwähnt wird. Dort heißt es, dass Achill auf den Scheiterhaufen seines Freundes Patroklos, dessen Schatten ihn in der vorhergehenden Nacht um die Verbrennung gebeten hatte, ein Menschenopfer warf: „Auch zwölf Söhne der edelmütigen Troer, /Die mit dem Erz er gewürgt; denn schreckliche Taten ersann er". Von der bildnerischen Ausmalung dieser beiden Verse, die in den Versen 23, 181 – 182 noch einmal aufgenommen werden mit den Worten: „Auch zwölf tapfere Söhne der edelmütigen Troer,/Diese zugleich dir tilget die Flamme nun", gibt es auf etruskischen Vasen, Cisten und Sarkophagen eine ganze Reihe von wenigstens neun gleichartigen Darstellungen[41], die man mit derjenigen in der *Tomba François* vergleichen muss, um die Eigenart dieser Version besser zu erkennen. Dabei ist entscheidend, dass in den etruskischen Bildern, die untereinander sehr ähnlich sind, der Scheiterhaufen nicht begegnet, der in der einzigen griechischen Darstellung, der großgriechisch-apulischen Vase des Dareios-Malers[42] das Zentrum der Darstellung bildet.

Besonders interessant ist, dass sich die älteste bekannte dieser Versionen in einer nicht nur in Tarquinia aufbewahrten, sondern dort selbst ausgeführten Malerei auf der Frontseite des aus einer Werkstatt auf der Insel Paros eingeführten Marmorsarkophages des *Laris Partunu* findet, der unter dem Namen „Priestersarkophag"[43] bekannt wurde und seine nächsten Parallelen in ebenfalls aus Paros nach Karthago gelieferten Sarkophagen[44] hat. Die nur auf dem Exemplar in Tarquinia begegnenden Malereien waren durch Versinterung fast unkenntlich, sind aber bei einer sorgfältigen Restaurierung 1996 ziemlich gut sichtbar geworden[45]. Das Trojaneropfer ist demjenigen in der *Tomba François* sehr ähnlich, die etruskischen Todesgottheiten Charun und Vanth sind allerdings an einer anderen Stelle angeordnet: Charun ganz am linken Rand, Vanth nicht links von Achill, sondern rechts in der Mitte, hinter dem geschächteten Trojaner, wo in Vulci Charun seinen Platz hat. Auf der linken Seite findet sich noch eine weitere Gruppe der Heranführung eines trojanischen Gefangenen mit gesenktem Haupt, der in diesem Fall aber vor dem in Frontalansicht gegebenen, an der Stelle des *achmenrun* der *Tomba François* stehenden gewappneten Griechen zum Opferungsplatz schreitet. Auf der rechten Seite, wo in der *Tomba François* Aias der Sohn des Oileus einen Gefangenen übereck an den Haaren her-

anzieht, erscheint auf dem Priestersarkophag noch ein zweiter Trojaner. Die Szene ist hier also im Vergleich länger, da einschließlich der Totengötter auf dem Priestersarkophag zwei Figuren mehr, und zwar zwei Trojaner, dargestellt sind als in Vulci. Der Grund dafür dürfte in dem besonders langgestreckten Format des Priestersarkophags liegen. Um dieses zu füllen, mussten sogar rechts und links neben der Szene des Trojaneropfers noch je eine Kampfgruppe der Amazonomachie angefügt werden, die demnach gleichsam von den anderen Seiten des Sarkophags auf die Hauptseite herübergezogen wurden. Das bedeutet wohl, dass die Darstellung auf der einen Schmalseite des Priestersarkophags gegenüber der ursprünglichen Komposition stärker verändert ist als das Trojaneropfer in Vulci. Dafür spricht auch, dass den Figuren auf dem Priestersarkophag keine Namen beigeschrieben sind, wie sie in Vulci erscheinen und für das Verständnis der Szene wichtig – eigentlich auch beim Vorbild vorauszusetzen – sind. Obgleich der Priestersarkophag stilistisch evident früher ist als das Grabgemälde in der *Tomba François*, scheint dieses dem Vorbild sachlich näher zu stehen. Die *Tomba François* ist zwischen 330/320 und 310 v. Chr. zu datieren, etwa gleichzeitig mit den schönsten Kieselmosaiken in Pella[46]. Die Amazonomachie des Priestersarkophags hat die Stilstufe des Mausoleums von Halikarnass aus der Zeit um 351 – 350 v. Chr. noch nicht erreicht, und hier fehlt auch noch die Licht- und Schattenwirkung, die als Neuerung des um 330 den Höhepunkt seines Wirkens erreichenden Malers Nikias von Athen gilt. Man darf die Anfertigung des Priestersarkophags in Paros und seine Einfuhr in Tarquinia wohl um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. und die Anbringung der Malerei in Tarquinia wohl unmittelbar danach ansetzen. Es ist wahrscheinlich, dass der Sarkophag nicht längere Zeit auf Lager gehalten, sondern sofort seiner Bestimmung zugeführt wurde.

Obwohl demnach der Priestersarkophag früher ist als das Grab, darf aus vielen Gründen als gesichert gelten, dass die Darstellung in Vulci nicht direkt auf den Sarkophag in Tarquinia zurückgeht, auch wenn die einzelnen Motive außerordentlich ähnlich sind. Die *Tomba François* ist bis zu eine Generation später als der Sarkophag, der damals nicht mehr öffentlich sichtbar war. Außerdem ist zu bedenken, dass auch die anderen Darstellungen[47] der gleichen Szene – auf einem faliskischen rotfigurigen Stamnos in Berlin (siehe Kat. II/45), einem rotfigurigen Kelchkrater in Paris (Cabinet des Médailles Inv. 90) aus Vulci, je einer Praenestiner Ciste in Paris (Louvre Inv. 1663), in London (BM Inv. 638) und in Boston (MFA Inv. 93.1493), auf dem Sarkophag von Torre San Severo in Orvieto (siehe Kat. II/47), dem Steinsarkophag in Lissabon (Parco di Monserate) sowie einer Alabasterurne in Volterra (Museo Guarnacci Inv. 202) – keinesfalls direkt auf den Priestersarkophag zurückgehen können. Es muss ein gemeinsames, öffentlich zugängliches Vorbild gegeben haben. Dieses selbst ist zwar auch nicht denkbar ohne Anregungen der griechischen Kunst, sein Charakter ist jedoch bestimmt durch die konsequent ausgeführte „Angleichung der fremden Vorlage auf sämtlichen Monumenten, besonders in der Auslassung des in seiner Bedeutung in Etrurien unbekannten Scheiterhaufens, so dass in vollem Maße ein etruskisch hellenistisches Gemälde geschaffen wurde, wenn auch die Originalität in diesem Fall nicht besonders hochgradig war“[48]. Auch inhaltlich muss dieses Gemälde von allgemein etruskischem Interesse gewesen sein, weil sich die Darstellungen über ganz Etrurien und bis ins Faliskerland und nach Praeneste verbreiteten.

Eine mögliche Erklärung ist die folgende: Im Jahr 358 v. Chr. waren im Zusammenhang mit den Kämpfen um die Vorherrschaft in Mittelitalien, die zu dieser Zeit vor allem zwischen Tarquinia und Rom ausgetragen wurden, auf dem Forum von Tarquinia 307 römische Gefangene vor Zuschauern getötet worden, und das bedeutet in dieser Zeit, sie wurden den Göttern geopfert[49]. Da die Römer sich selbst als Nachkommen der Trojaner ansahen, könnten die Etrusker diesen Akt der Rache für die eigenen Gefallenen mit der mythischen Opferung der trojanischen Gefangenen am Grab des Patroklos gleichgesetzt haben. Dies würde zur grundsätzlichen Vergleichbarkeit griechischer und etruskischer mythischer Geschichte im Gemäldezyklus der *Tomba François* sehr gut passen. Man müsste dann voraussetzen, dass das allen neun Darstellungen zugrunde liegende Vorbild ein in Tarquinia öffentlich ausgestelltes Gemälde war, das für alle Etrusker zu einem Erlebnis ihrer eigenen Identifikation als Gegner der Römer geworden sein könnte. Diese spezifische Erklärung wäre jedenfalls, auch wenn sie nicht strikt zu beweisen ist, besser als eine allgemein mythologische, und sie wäre kohärent mit der Erklärung des gesamten Zyklus.

Befreiung des Caelius Vibenna (caile vipinas) durch Macstrna (macstrna) und drei Gruppen der Niedermetzelung der etruskischen Krieger pesna aremsnas sveamax, laris papathnas velznax und venthikau [...]plsaxs durch die Vulcenter larth ulthes, rasce und avle vipinas

Die auf der gegenüberliegenden Seite die Wand füllende Szene der Befreiung eines Gefangenen und der Zweikämpfe von sechs Kriegern ist, vor allem formal, dadurch mit der Szene des Trojaneropfers verbunden, da auch hier eine einzelne Figur über die Wandecke hinweg auf

die Langseite herübergeholt wird. Diese Figur eines Etruskers mit der Namensbeischrift *caile vipinas* ist ebenfalls gefesselt, jedoch nicht mit auf den Rücken gelegten Händen; er wird auch nicht am Schopf herangeholt, sondern streckt die beiden Arme mit dem um die Handgelenke gebundenen Strick vor, so dass der auf der Langwand stehende etruskische Freund *macstrna* sie mit dem senkrecht gehaltenen Schwert durchschneiden und ihn so befreien kann. Macstrna hat zwei Schwertscheiden umgehängt. Die eine ist leer. In ihr steckte gewiss das Schwert, mit dem die Fesseln durchschnitten werden. Das andere, noch in der Scheide steckende Schwert hat Macstrna wohl für den waffenlosen, nackten Mann bereitgehalten, den er befreit. *caile vipinas* hat eine athletische Figur. Seine Muskeln sind kräftig, seine Haltung ist straff und durchtrainiert. Er macht keinesfalls den Eindruck eines armen Gefangenen, sondern er steht ungemein selbstbewusst da. Völlig einzigartig in der antiken Kunst ist die Darstellung der Behaarung auf seiner Brust. Haare auf der Brust kennt man sonst nur von monströsen Figuren wie Polyphem[50]. Neben der nackten Gestalt liegt sein Schild und ein Mantel, den er bald umlegen wird, um wieder ganz zum Feldherrn zu werden, der er nach den später zu behandelnden historischen Zeugnissen ist. Auch bei dieser Figur kann man die plastische Wirkung der Licht- und Schattenmalerei ähnlich deutlich beobachten wie beim Trojaner der anderen Seite. Zugleich sieht man, dass die künstlerische Gestaltung dieser beiden Figuren die anderen übertrifft, die Ausstatter des Grabes also berücksichtigt haben, dass diese beiden Figuren ein Blickfang waren.

Wenn man die beiden Figuren des Trojaners links von der Tür und des Etruskers rechts davon im Grabraum nebeneinander in Augenhöhe an der Eckwand betrachtet, hat man ein ähnliches Erlebnis wie das bei der Betrachtung der linken Schmalwand des querliegenden Raumabschnitts. Hier stehen zu beiden Seiten der Tür Phoinix und Nestor, und man glaubt zu sehen, wie Nestor seinen Befehl erteilt und Phoinix ihn entgegennimmt. Die beiden Gestalten zu Seiten der rückwärtigen Tür im längsgerichteten Raumabschnitt des Grabes kommunizieren zwar nicht, sondern wenden einander den Rücken zu. Im künstlerischen Ausdruck korrespondieren sie aber, oder besser gesagt, sind sie einander deutlich gegenübergesetzt. Der aus einer Wunde am Bein blutende Trojaner schleppt sich mit auf den Rücken gefesselten Händen voran und wird brutal an den Haaren, gesenkten Hauptes zum Richtplatz gezerrt. *caile vipinas* auf der anderen Seite steht erhobenen Hauptes da und streckt die gefesselten Arme geradezu sieghaft vor, damit *macstrna* die Bande durchschneiden kann, während in seinem Rücken drei weitere Kameraden erfolgreich in Zweikämpfe mit offensichtlich überraschten, jüngeren Kämpfern verwickelt sind. Die Szenen scheinen miteinander in Beziehung zu stehen.

Die Überwindung der Angegriffenen dient der Befreiung des *caile vipinas*, der eine – historisch auch anderweitig – bekannte etruskische Persönlichkeit ist. Auch die Beischriften der drei siegreichen Männer in den drei motivisch verschiedenartigen Überwältigungsgruppen bezeugen, dass es sich um Etrusker handelt. Der Krieger im weißen kurzen Hemd mit rotem Saum hinter *macstrna*, der seinen Gegner am Haar gepackt und ins Knie gezwungen hat, so dass er ihm das Schwert in die Brust stoßen kann, heißt *larth ulthes*, der Unterlegene *laris papathnas velznax*. Seinem etruskischen Namen Laris Papathnas ist noch der Ort, aus dem er kommt, hinzugefügt. Die Etruskologen sind sich einig, dass *velznach* aus Volsinii, das heißt aus Bolsena bedeutet. Volsinii war zu dieser Zeit noch die an der Stelle des heutigen Orvieto (*urbs vetus*) liegende bedeutende Etruskerstadt, deren Bevölkerung erst 265/264 v. Chr. von den Römern in den am Bolsenasee liegenden neuen Ort umgesiedelt wurde. Laris Papathnas stammt also aus einer der anderen bedeutenden Städte Etruriens und war offenbar mit den Leuten aus Vulci verfeindet, denen er im Kampf unterlag.

Der nächste Krieger heißt *rasce*, und da ihm ebenso wenig wie Larth Ultes ein Herkunftsort beigeschrieben ist, nimmt man an, dass auch er aus Vulci stammt, während sein aufs Knie gesunkener Gegner, dem er das Schwert von oben in die Halsgrube stößt, den Namen *pesna aremsnas* trägt und, wie man *sveamax* übersetzen zu können glaubt, aus Sovana stammt.

Die dritte Zweikampfgruppe am rechten Rand der rechten Seitenwand zeigt einen mit großer Energie von rechts herandrängenden Krieger, *avle vipinas*, der den offenbar zu fliehen suchenden Unterlegenen von hinten am Schopfe packt, ihm den Kopf zurückreißt und ihn so ins Knie zwingt. Der Unglückliche erhebt flehend den rechten Arm und versucht, sich im Sturz mit dem linken Arm an einem Felsen abzustützen. Dieser Krieger mit dem Namen *venthikau [...]plsaxs* ist der einzige der drei Gegner der Männer aus einer nicht identifizierbaren Stadt, der einen Brustpanzer trägt. Deswegen stößt ihm sein unerbittlicher Feind, *avle vipinas*, offenbar der Bruder des befreiten *caile vipinas*, von hinten über seine Schulter hinweggreifend das Schwert von rechts unter der Achselhöhle, wo er nicht vom Panzer gedeckt ist, mit sol-

Tomba François, Mittelraum, Befreiung des Caile Vipinas, 167 x 76 cm, Kat. II/41

Tomba François, Mittelraum, Macstrna und die Überwältigung von drei etruskischen Kriegern durch drei Kämpfer aus Vulci, 308 x 154 cm, Kat. II/42

cher Wucht in die Brust, dass es in der Mitte des Brustbeines durch den Panzer wieder herausdringt. Leider kann man den Namen des Herkunftsortes dieses Kriegers aus den erhaltenen Buchstaben *[...]plsaxs* nicht erkennen. Es ist aber deutlich, dass er aus einem anderen Ort kommt als die beiden anderen, die aus Volsinii und Sovana stammen.

Die Männer aus Vulci sehen sich also einer Koalition von Kriegern aus mehreren Städten gegenüber. Die Darstellung ist nun deshalb besonders interessant, weil dem dritten Krieger rechts der Name *avle vipinas*, Aulus Vibenna, beigeschrieben ist, den man durch eine Nachricht bei Festus[51] als Bruder des Caelius Vibenna kennt. Dieser ist der am linken Ende des Bildes durch Macstrna von seinen Fesseln befreite Mann, und die dargestellten Überwältigungen dienen offensichtlich der Befreiungsaktion. Die Brüder Aulus und Caelius Vibenna dürften etruskische Feldherren der Zeit kurz vor der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. gewesen sein. Jedenfalls wurde auf dem Fuß eines aus dieser Zeit stammenden Buccherokelches oder Thymiaterions (Museum der Villa Giulia Inv. sc. VTP 519) laut eingeritzter Weihinschrift *mine muluv(an)ece avile vipiiennas*, das heißt: „mich hat geweiht Avile Vipiiennas", dieser Tongegenstand dem Minerva-Tempel von Portonaccio in Veji von einem gewissen Aulus Vibenna gestiftet. Die Etruskologen halten es für wahrscheinlich, dass dies derselbe Aulus Vibenna ist, dem auch sein Name in der dritten Kampfgruppe auf der rechten Wand des längsgerichteten Raumes in der *Tomba François* beigeschrieben ist.

Überwältigung des cneve tarchunies rumach durch marce camitlnas

Aus folgendem Grund ist dies in der Tat wahrscheinlich: Neben der Befreiung des Caelius Vibenna und den drei Zweikämpfen, deren letzten sein Bruder Aulus Vibenna zu bestehen hat, ist auf dem um die Ecke liegenden Wandstück im Querraum eine weitere, schon erwähnte Kampfgruppe dargestellt. Hier wiederholt sich ein drittes Mal die Korrespondenz ikonographisch ähnlicher, aber durch die formale Gestaltung bewusst in ihrer Aussage unterschiedenen Szenen. Entsprechend der Gruppe von Eteokles und Polyneikes, die einander das Schwert in den Leib rammen, sieht man rechts einen Sieger, der im Kreuzschritt herankommt, sein Schwert aus der Scheide zieht und seinen Gegner, der flehend die Rechte erhebt, mit einem Griff in die Haare zu Boden gezwungen hat. Dem Überlegenen ist der Name *marce camitlnas* beigeschrieben. Da wieder eine Herkunftsbezeichnung fehlt, dürfte er wie die vier anderen etruskischen Helden des Grabes aus Vulci stammen. Von entscheidender Wichtigkeit ist die Namensbeischrift des Unterlegenen. Sie lautet *cnaeve tarchunies rumach*, das bedeutet „Gnaeus Tarquinius" aus Rom. Es ist allgemeine Überzeugung der Etruskologen, dass es sich um einen Familienangehörigen der Tarquinier in Rom handelt. In der nur aus der Sage bekannten Frühgeschichte Roms wird nämlich kein Zweifel daran gelassen, dass es etruskische Könige aus Tarquinia waren, die eine Oberherrschaft in Rom errichtet hatten. 509 v. Chr. wird der Sage nach der siebte dieser Könige, Tarquinius Superbus, von den eine Republik errichtenden Römern vertrieben.

Die Tatsache, dass unter den Gegnern dieser Krieger aus Vulci am anderen Ende der Kampfgruppen auch ein Tarquinius aus Rom erscheint, wird uns noch im Zusammenhang der von Kaiser Claudius mitgeteilten Identifizierung von Servius Tullius mit Mastarna beschäftigen, der als Heerführer aus Vulci in der Reihe der aus Tarquinia stammenden Könige Roms eine bedeutende Rolle gespielt hat. Wenn dem so ist, verlangt die Tatsache besondere Aufmerksamkeit, dass der griechischen Darstellung eines Brudermordes eine etruskische gegenübergestellt wird, die lediglich eine Überwindung und Bedrohung mit dem halb aus der Scheide gezogenen Schwert zeigt. Diese Gegenüberstellung ist so bewusst gewählt wie die ganze zyklische Anordnung der Bilder in der *Tomba François*. Sie könnte die Einsicht zur Anschauung bringen, dass die Etrusker aus Vulci und aus Tarquinia eigentlich Brüder sind, die aber in der als mythisch angesehenen Frühzeit miteinander rivalisierten. Doch während die griechischen Brüder Eteokles und Poly-

Tomba François, rechter Flügel, Marce Camitlnas und Cneve Tarchunies Rumach, 136 x 80 cm, Kat. II/43

neikes sich gegenseitig umbrachten, erscheint dies bei den Etruskern wenigstens im Fall von Marce Camitlnas aus Vulci und Cnaeus Tarquinius aus Rom nicht so eindeutig. Der Etrusker aus Vulci nimmt den Etrusker aus Rom zwar gefangen, bringt ihn aber nicht um, wahrscheinlich doch deshalb, weil er ihn noch braucht. Die Frage, ob dies so ist, kann nur die Gesamtinterpretation des Zyklus zu lösen versuchen.

Vel Saties (vel saties) und seine Familie auf der rechten Schmalwand des Querraums

Der Zyklus ist damit noch nicht vollständig beschrieben; es fehlt noch die für das Verständnis der Gemälde besonders wichtige rechte Schmalwand des Querraums. Von dieser ist nur die Szene links der Tür vollständig erhalten. Sie hat interessanterweise im Lauf der Zeit ganz verschiedene Erklärungen gefunden. Zu sehen ist die eindrucksvolle Persönlichkeit des Grabinhabers *vel saties* mit seinem lorbeerbekränzten etruskischen Charakterkopf und den schmalen Augen. Vor ihm am Boden sieht man ein hockendes Kind mit der Beischrift *arnza*, der kleine Arnz. Vel Saties ist in einen kostbar bestickten purpurnen Prachtmantel[52] mit üppiger Rankenbordüre gehüllt. Er trägt ihn um die Schultern geschlungen und sorgsam gelegt, dass man die eingewebten nackten Figuren von Waffentänzern gut erkennen kann. Das Kind vor ihm, das sich wegen seines ein wenig dicken Kopfes und der perspektivisch ungeschickt gezeichneten Beine eine Deutung als Zwerg oder verkrüppelter Sklave gefallen lassen musste, trägt in der erhobenen Linken einen Vogel. Dieser ist mit einem herunterhängenden dunklen Faden angebunden, den Arnza mit der rechten Hand festhält, so dass der Vogel zwar auffliegen, aber ihm nicht entkommen kann. Obgleich der Vogel eindeutig einen

Tomba François, rechter Flügel, Vel Saties und Arnza, 82 x 136,5 cm, Kat. II/44

Schwalbenschwanz hat und überhaupt wie eine Schwalbe aussieht, versuchte man, in ihm einen Sperber, Falken oder einen Specht zu erkennen. Die ganze Szene sollte nämlich eine Vogelschau sein, eine Vorführung dieser für die etruskische Zukunftsvoraussage wichtigen Disziplin des Auguriums. Diese These braucht nun nicht mehr umständlich widerlegt zu werden, seit Cornelia Weber-Lehmann[53] auf die schlagende Verwandtschaft dieser Szene mit solchen auf attischen Grabstelen der gleichen Zeit hingewiesen hat, die vor dem Verbot des Gräberluxus in Athen 317 v. Chr. entstanden sein müssen. Dort sind Eltern mit ihren kleinen Kindern dargestellt, die mit Schwalben spielen und sie in der gleichen Weise wie Arnza mit einem Bindfaden festhalten. Es ist also eine Szene des täglichen Lebens, in der Vel Saties in seinem Grab erscheinen wollte.

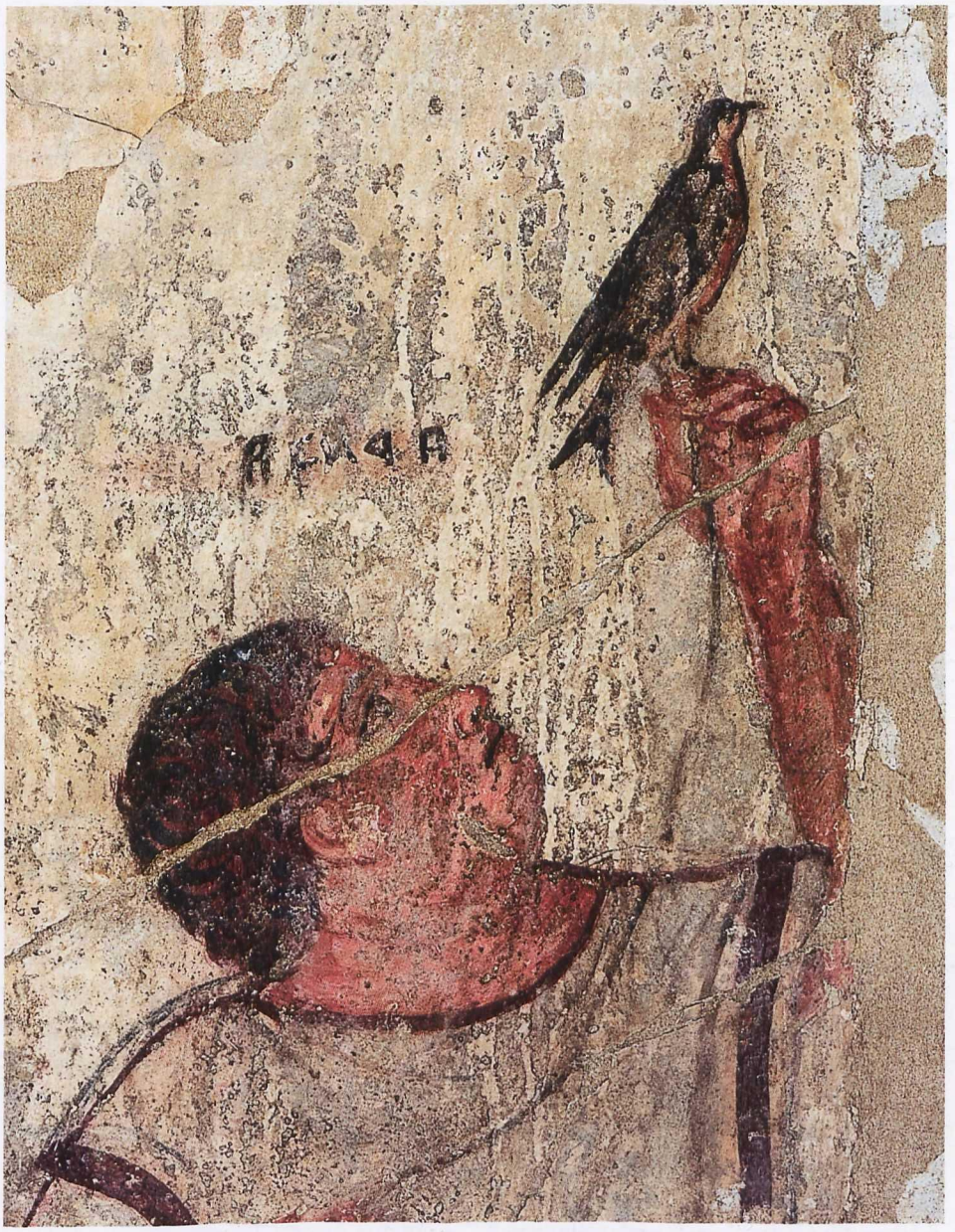
Nicht einfach leicht zu erklären ist, was im gleichen Stil auf der Türwand selbst zu sehen ist, die nach der Belegung des Grabraums dahinter zugemauert und bemalt wurde (Abb. S. 175 f.). Wie Adolphe Noël des Vergers in der Erstpublikation des Grabes[54] mitteilte, hatte der Ausgräber Alessandro François in seiner Entdeckerleidenschaft diese Tür eingeschlagen, um an die Beigaben des Grabes heranzukommen. Die Malerei auf der Tür wurde dabei bis zu einer Höhe von 60 cm über dem Boden zerstört. Es blieb aber genügend erhalten, um zu erkennen[55], dass hier eine Frau mit hohen, bis zu den Waden reichenden Stiefeln aus weichem schwarzem Leder dargestellt war. Wie Vel Saties, dem sie sich zuwendet, trug sie einen kostbaren, mit eingewirkten Figuren verzierten Purpurmantel. Von diesen sieht man am unteren Rand noch die bloßen Füße einer stehenden Gestalt. Da das Kind Arnza das Schwälbchen in seiner Hand, der auf die Tür gemalten Frau im Purpurmantel entgegenstreckt,

wird man in ihr die Mutter des Kindes, die Gattin des Grabinhabers erkennen dürfen.

Eine weitere Frage ist, was genau auf dem Wandstück rechts von der Tür dargestellt war. Adolphe Noël des Vergers[56] schreibt in seiner Publikation des Grabes, dass hier eine Frauengestalt wiedergegeben sei. Das stimmt aber mit den von Nicola Ortis und Carlo Ruspi angefertigten Zeichnungen und Aquarellen nicht überein, die beide dieses Wandstück bereits zerstört zeigen. Bei einer Reinigung und Konservierung des Grabes im Jahr 1931 wurden, wie Adriano Maggiani[57] mitteilt und Horst Blanck[58] bestätigt, Stuckreste gefunden, die zusammengesetzt und genau untersucht wurden: Sie zeigten noch einmal die Gestalt des Arnza mit einer männlichen Figur und einem Granatapfelbaum. Auf der rechten Schmalwand des Querraums, am Ende unseres Rundgangs, waren offenbar die wichtigsten Mitglieder der Familie des Grabinhabers dargestellt: Vel Saties und sein Sohn Arnza links der Tür, seine Frau auf dem zugemauerten Türflügel und rechts davon eine Vel Saties entsprechende Gestalt neben einem Granatapfelbaum, zu deren Füßen ein wiederum Arnza heißendes Kind begegnet. Will man nicht eine pure Verdoppelung der Figuren annehmen, bietet sich folgende Erklärungsmöglichkeit. Sie geht von der Annahme aus, dass Vel Saties sein Familiengrab zu Lebzeiten anlegen und ausgestalten ließ, was sich aus der genauen Untersuchung aller Namensinschriften des Grabes von Pietro Tamburini[59] erwies. Danach war für die Bestattung des Vel Saties nicht, wie teilweise angenommen wird, die Grabkammer II hinter der rechten Schmalwand des Querraums, sondern die zentrale und als einzige besonders kostbar ausgemalte Grabkammer V vorgesehen, in die man durch die rückwärtige Tür des Längsraums in der Hauptachse des Grabes gelangt. In der zuerst belegten und dann zugemauerten Grabkammer hinter der Wand mit den Figuren von Vel Saties, Arnza und dessen Mutter sowie einem zweiten Arnza und einer männlichen Figur neben einem Granatapfelbaum fanden sich die frühesten Grabbeigaben, darunter eine attisch rotfigurige Amphora des Syleus-Malers[60] aus der Zeit um 470 v. Chr. Der anderthalb Jahrhunderte betragende Zeitunterschied zwischen diesen Beigaben und der Bemalung der Grabeswand und -tür wird durch die Annahme überbrückt, Vel Saties habe bei der Anlage des großen Familiengrabes die sterblichen Reste von Ahnen in diese Grabkammer umbetten lassen und dorthin auch die ursprünglichen Beigaben überführt. In diesem Fall wäre denkbar, dass in der dem Grabinhaber Vel Saties gegenüber, auf dem Wandabschnitt rechts der Tür stehenden Figur der bedeutendste Ahne mit seinem Söhnchen, das ebenfalls den Namen Arnza trug wie der fünf Generationen später geborene Sohn des Erbauers des Grabes, dargestellt ist. Für diese Annahme spricht eine Einzelheit, die das Bild rechts der Tür von derjenigen links der Tür unterscheidet. Neben den Figuren rechts der Tür wächst ein Granatapfelbaum auf, der links der Tür fehlt. Der Granatapfel mit seinen zahllosen Kernen ist ein Symbol des Fortlebens der Generationen. Damit würde sich der ganze Bilderzyklus schließen. Denn im rechts auf der Eingangswand anschließenden Bild sieht man ebenfalls einen Granatapfelbaum, der programmatisch die Aussage des ganzen Gemäldezyklus anzukündigen scheint. Es geht um den Zyklus des Lebens, Vergehens und Wiedererstehens der Generationen, der durch den Mythos in der Erinnerung unvergänglich bleibt.

Das Erstaunliche, ja Einzigartige an diesem Grab ist, dass ganz bewusst griechische Mythenszenen Bildern etruskischen Lebens gegenübergestellt werden. Wie bewusst die Verteilung der Bilder ist, geht daraus hervor, dass außer der Eingangswand, die in beiden Abschnitten rechts und links der Mitteltür nur griechische Themen bietet, die ganze linke Hälfte griechisch bestimmt ist, die ganze rechte hingegen etruskisch. Das betrifft allerdings nur den Inhalt der Darstellung, denn die Form ist mit Ausnahme etruskischer Gewandteile von griechischen, vielleicht auch großgriechischen Vorbildern[61] abgeleitet. Bei der rechten Türwand, neben der sich der Grabinhaber Vel Saties links in einer lebensnahen Szene darstellen lässt, ist auch diese griechischen Vorbildern und nicht etruskischen Ritualen verpflichtet. Einheimisch etruskisch aber scheint der provinziell anmutende Malstil zu sein. Einer der bedeutendsten Etruskologen der älteren Generation, Tobias Dohrn (1910 – 1990) hat den Stil dieser Malereien, allerdings bevor sie gereinigt waren, eher abwertend beschrieben[62]. Er nennt die „Komposition recht fragwürdig", „die Darstellung verworren", „ die Gebärden der Figuren kraftlos und ungelenk". Das war vor mehr als 30 Jahren. Heute hütet die Forschung sich vor solchen Urteilen, die den Blick auf das Wesentliche verstellen, dass wir vor einem einzigartigen, wenn auch gegenüber der griechisch-mutterländischen Kunst provinziellen Denkmal der Kunst- und Kulturgeschichte des griechisch-italischen Raums, der Kernzelle des modernen Europa stehen, ein Denkmal, das uns nach der Reinigung und Restaurierung ungeahnte Einblicke in eine

Tomba François, Detail des Arnza



überaus folgenreiche künstlerische Entdeckung, die Licht- und Schattenmalerei, gewährt und inhaltlich eine anschauliche Vorstellung von den Kämpfen um die Suprematie in Mittelitalien im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr. vermittelt.

Verhältnis der Bilder zu den schriftlichen Quellen: die Rede des Kaisers Claudius[63]

Im letztgenannten Zusammenhang hat die Wissenschaft vor allem die Frage beschäftigt, wie man die Befreiung des *Caile Vipinas* mit den römischen Nachrichten über Caelius Vibenna kombinieren kann. Die Literatur darüber ist sehr ausgedehnt; hier kann nur versucht werden, die Ergebnisse kurz zu referieren. Es ist klar, dass es sich um zwei verschiedene Kategorien von Informationen handelt; auf der einen Seite im Grab eine anschauliche Darstellung mit Figuren, denen ihre Namen und zum Teil auch ihre Herkunftsorte beigeschrieben sind, auf der anderen Seite verstreute Erwähnung der gleichen Namen in historischen Zusammenhängen, die wegen der Knappheit der Aussagen oder ihrer bruchstückhaften Überlieferung nicht völlig klar werden. Trotzdem darf man aus der Gegenüberstellung der beiden Kategorien, die auf ihre Weise einen historischen Sachverhalt reflektieren, einen bestimmten Aufschluss erwarten.

Die entscheidende historische Quelle ist die Aussage keines Geringeren als eines römischen Kaisers, des vierten nach Gaius Julius Caesar, mit Namen Claudius (9 v. Chr. – 54 n. Chr., Regierungszeit 41 – 54 n. Chr.). Claudius war wegen körperlicher Gebrechen nicht für die Nachfolge im Kaiseramt vorgesehen. Er war ein Gelehrter, der sich unter anderem mit etruskischer Geschichte beschäftigt und darüber in acht, leider verlorenen Büchern geschrieben hatte. Dieser Kaiser, der nach dem Tod aller anderen Anwärter und nach der Ermordung seines Neffen und Vorgängers Caligula 41 n. Chr. von den Praetorianern auf den Thron gehoben worden war, versuchte im Jahr 48 n. Chr. in einer wichtigen Rede in der Kurie die Senatoren davon zu überzeugen, dass es sinnvoll sei, auch römischen Bürgern aus Gallien den Zugang zum entscheidenden Regierungsorgan, dem Senat, zu gewähren. Die Rede ist bruchstückhaft auf zwei 1528 in Lyon gefundenen Bronzetafeln aufgezeichnet, die sich jetzt im Museum dieser Stadt befinden.

Die Rede war offenbar so bedeutungsvoll, dass der große Historiker Tacitus sie in den *Annalen* (11, 23 – 25), wenn auch in seiner eigenen Version,

zitiert. Tacitus bringt zwar die Beispiele aus der etruskischen Geschichte nicht, die den Kaiser Claudius als Autor der *Thyrrenicon libri* und uns im Zusammenhang mit der *Tomba François* besonders interessieren. Für Tacitus waren diese Anspielungen reine Gelehrsamkeit. Für uns sind sie von fundamentaler Wichtigkeit für das weiterführende Verständnis der Grabmalereien aus Vulci.

Nach Tacitus führte Claudius vor den Senatoren aus, dass alle Verhältnisse, die wir für uralt halten, einmal neu waren, und dass alles, was wir heute beschließen, altert, und was wir heute mit Beispielen aus der Geschichte rechtfertigen, eines Tages als Beispiel angeführt werden wird (*Annales*, XI, 24, 7).

Zu den Beispielen, die Claudius – entsprechend der von Tacitus richtig wiedergegebenen Intention – in der auf den Bronzetafeln überlieferten, authentischen Rede anführt, zählt auch die Herrschaft der auf Romulus folgenden, zum Teil aus Etrurien stammenden Könige von Rom: „Numa Pompilius aus der Sabina [der zweite der sagenhaften Könige, Anm. des Autors], gewiss einer unserer Verwandten, war für die damalige Zeit aber ein Fremder. Auf Ancus Marcius [den dritten] folgte Tarquinius Priscus [der vierte]. Er war von unreinem Blut, Sohn des Korinthers Demaratos und einer vornehmen Tarquinierin, die aber so arm war, dass sie sich einem solchen Ehemann unterordnen musste. Da dieser in seiner Heimatstadt von allen Ämtern ausgeschlossen war, wanderte er nach Rom aus und gewann hier die Herrschaft. Zwischen ihn und seinen Sohn oder Enkel – die Geschichtsschreiber sind sich hier nicht einig – schob sich [als fünfter oder sechster] Servius Tullius ein, den unsere Historiker für den Sohn einer Sklavin [Ocresia] halten und den die Etrusker als einen getreuen Freund (*sodalis*) von Caelius Vibenna und einen Teilhaber seines Schicksals (*comes*) halten. Nach verschiedenen Erlebnissen (*varia fortuna*) verließ er mit den Resten des Heeres von Caelius Vibenna Etrurien und besetzte den Hügel, der nach dem Anführer Caelius heißt, und änderte, wie ich schon andeutete, seinen Namen. Auf etruskisch hieß er Mastarna. Er gelangte zum Gewinn für alle zur Herrschaft. Später, kaum dass das Verhalten des Tarquinius Superbus [des siebten und letzten der sagenhaften Könige von Rom] von unserer Gemeinschaft abgelehnt wurde, [...] ging der Staat zu Konsuln und jährlichen Magistraten über."

Die für das Verständnis der Darstellungen in der *Tomba François* wichtigen Informationen aus dieser überaus knappen Zusammenfassung der Königsgeschichte Roms sind drei: Erstens, dass Rom nach seiner Gründung durch Romulus unter die Herrschaft auswärtiger Könige geraten war, von denen einer, Servius Tullius, wenn auch der Sohn einer Sklavin, also ein Unfreier, doch besonders erfolgreich und für das Gemeinwesen nützlich war. Zweitens, dass dieser Servius Tullius in Etrurien die Bezeichnung Mastarna trug. Drittens, dass ein gewisser Caelius Vibenna, nach dem der Caelius benannt ist, sein Anführer war und er mit den Resten seines Heeres – das heißt doch nach dessen Tod – nach Rom auswanderte, zunächst den Caelius besetzte und schließlich sogar zur Königswürde aufstieg.

Nach der übereinstimmenden Meinung aller Forscher ist die Bezeichnung Mastarna für diesen Mann die gleiche, die in der etruskischen Version der Inschrift im Grab von Vulci *macstrna* lautet. Dieses etruskische Wort wird von der Forschung mit dem lateinischen Magister (zu deutsch Meister oder Anführer) gleichgesetzt. Die Frage ist nur, ob der Mann, der *caile vipinas* (lateinisch Caelius Vibenna) von seinen Fesseln befreit, selbst ein Magister ist, oder ob die Form *macstr-na* nicht etwas Bestimmtes anderes bedeutet. Der große Etruskologe Massimo Pallottino hat die überzeugende Lösung gefunden, als er darauf hinwies, dass das Suffix -na im Etruskischen die Zugehörigkeit eines Begriffs zu einem anderen ausdrückt. Das heißt nichts anderes, als was Kaiser Claudius über Mastarna, alias Servius Tullius aussagt, wenn er erklärt, dieser sei im Verhältnis zu Caelius Vibenna *sodalis fedilissimus omnisque eius casus comes* gewesen – sein treuer Ergebener und Teilhaber seines Geschicks, mit einem Wort ihm hörig gewesen. *macstrna* heißt demnach wörtlich „der seinem Anführer (Magister) Hörige". Als solchen treffen wir ihn in der *Tomba François* bei einem Kommandounternehmen, wie es Claudius mit den Worten *varia fortuna* im Sinn gehabt haben mag. Der Anführer *caile vipinas* war von etruskischen Kriegern, denen der Name und der Herkunftsort beigeschrieben ist, in Fesseln gelegt worden, doch sein treuer Freund *macstrna* hatte ihn mit Hilfe von drei anderen Kriegern aus Vulci, deren Namen ebenfalls angegeben sind, befreien und jene niedermachen können.

Besonders wichtig ist, dass unter den Gegnern auch ein Tarquinier aus Rom erscheint, der von Marce Camitlnas überwunden, aber offenbar nicht getötet wurde. Das machte den Weg nach Rom frei, den als erster Caelius Vibenna mit seinen Getreuen einschlägt. Jedenfalls setzt Kaiser Claudius die Kenntnis der historischen Tatsache voraus, dass die in Rom herrschenden Etrusker den Vulcentischen Brüdern, wie Festus sie nennt, für eine Hilfeleistung den nach *caile vipinas* benannten Caelius überlassen haben. Diesen nahm dessen Höriger nach dem Tode seines Anführers

selbst in Besitz. Da er nun keinen Magister mehr hatte, dem er hörig war, nahm er anstelle der Bezeichnung seines Standes den Namen Servius Tullius an, in dessen erster Silbe noch das lateinische Wort servus = Sklave steckt. Tatsächlich wird durch diese Interpretation die der mythischen Darstellung des Trojaneropfers gegenübergestellte mythische Darstellung der Befreiung des Caelius Vibenna durch seinen Hörigen (*macstrna*) und die Niedermetzelung etruskischer Feinde als historisch bezeugt, wenn auch nur durch eine mit Schriftquellen kombinierte bildliche Darstellung.

Mythos, das heißt „das Wort", war das, was von der Geschichte wert war, behalten zu werden. Für die Griechen war der Trojanische Krieg ebenso geschichtlich wie für Vel Saties die Taten der Brüder Caelius und Aulus Vibenna und ihres getreuen ihnen hörigen Schicksalsgefährten, den Kaiser Claudius dementsprechend als Mastarna bezeichnet und mit dem 5. oder 6. König von Rom, Servius Tullius, gleichsetzt. Er war offenbar ein Mann von überragenden Fähigkeiten, der es deshalb in dieser frühen, im 6. Jahrhundert v. Chr. irgendwie offenen Gesellschaft bis zum König der die Tiberfurt beherrschenden, fast noch dörflichen Gemeinschaft der latinisch-sabinischen Römer brachte. Weder Claudius noch ein anderer der Autoren, welche von Caelius Vibenna sprechen, erwähnt dessen Befreiung aus der Gefangenschaft, in die eine Koalition von Kriegern aus Bolsena (Orvieto), Suana (Sovana), einer weiteren, nicht mehr lesbaren Stadt und eines Tarquiniers aus Rom ihn gebracht hatte. Doch diese Befreiung ist nicht weniger eindeutig im Bilde festgehalten, als eindeutig ist, was in schriftlicher Form überliefert wird. Als Vel Saties den Maler beauftragte, diese Szenen zu malen, wusste er, dass die etwa 200 Jahre zurückliegende Zeit, die für ihn so fern war wie der Krieg um Troja für die Griechen, eine unruhige Epoche war, in der in Etrurien und besonders im Tibertal um Einfluss und Hegemonie gerungen wurde. Örtliche Machthaber schlossen sich mit anderen zusammen und unternahmen etwas gegen die zu dieser Zeit, wie man aus den Funden weiß, besonders bedeutende Stadt Vulci. Sie brachten sogar deren Anführer Caelius Vibenna in ihre Gewalt. Doch in einem Kommandounternehmen konnten sein Bruder Aulus Vibenna, der Schicksalsgefährte *macstrna* sowie *larth ulthes, rasce* und *marce camitlnas* ihren Anführer *caile vipinas* befreien und seine unvorbereiteten, waffenlosen Gegner bis auf den Tarquinier aus Rom niedermetzeln. In der bemerkenswerten Darstellung der letzten Gruppe, in der der niedergerungene *tarchunies rumach* nicht getötet wird, anders als die griechischen Brüder Eteokles und Polyneikes, die sich gegenseitig umbringen, könnte eine interessante Zukunft eröffnet werden. Diese führte Caelius Vibenna und seinen Hörigen nach Rom und ließ jenen sich zwischen Tarquinius Priscus und Tarquinius Superbus als besonders erfolgreicher König von Rom einschieben, nachdem ein Tarquinius aus Rom nicht wie die übrigen etruskischen Krieger niedergemetzelt worden war.

Das Mythische im griechischen und im etruskischen Geschichtsbewusstsein

Vielleicht geht in dieser Hinsicht unsere Interpretation zu weit, deshalb brechen wir hier ab. Es muss genügen, gezeigt zu haben, dass die Etrusker in Vulci ein den Griechen verwandtes Geschichtsbewusstsein hatten und ihre eigene Geschichte ebenso mythisch sahen wie die Griechen die ihre. Die Etrusker, die schon, bevor die Griechen mit der Kolonisation Unteritaliens begannen, aus Kleinasien kommend in Mittelitalien nördlich des Tibers eingesickert waren und in Italien ein Herrschaftsgebiet aufbauten, hatten sich seit dem 7. Jahrhundert mit den handwerklichen Fähigkeiten und der künstlerischen Formensprache der Griechen vertraut gemacht und auch deren Buchstabenschrift übernommen. Doch sie wollten nicht nur Träger griechischen Kulturgutes sein; sie wollten den Griechen, von denen sie zwar kulturell abhängig waren, mit denen sie aber einen schwunghaften, lukrativen Handel trieben, irgendwie ebenbürtig erscheinen. Dazu berechtigte sie ein stark ausgebildeter Ritualismus mit der Auguraldisziplin der Himmelsbeobachtung, insbesondere der Vogelschau, sowie die Eingeweideschau (Haruspizin). Im Gegensatz zu den Griechen verwandten sie ihren Reichtum vor allem für eine Ausgestaltung ihrer ewigen Wohnung, ihrer Gräber und Nekropolen, die etwas dem Umfang nach Vergleichbares nur in Ägypten hatten.

Während die griechische eine Stadtkultur war und die Griechen einzelne, in sich abgeschlossene poleis gründeten, deren Machtbereich kaum ins Hinterland eindrang, unterwarfen sich die Etrusker die einheimische Bevölkerung, blieben zwar im Wesentlichen eine Herrenschicht, lehnten aber eine Vermischung nicht grundsätzlich ab. Jedenfalls waren sie bei der Amalgamierung der umbrischen Bevölkerung im Raum zwischen Arno und Tiberbogen so erfolgreich, dass dieses Gebiet noch heute den Namen Toskana – von Tuscien – trägt.

Ein besonderes Problem stellten für die Etrusker im Süden ihres Herrschaftsbereiches die latinischen Stämme dar, die auf den Hügeln siedelten, auf denen später Rom entstehen sollte. Es

gelang ihnen, diese bäuerliche Bevölkerung zu lehren, in einer Stadt zu wohnen, die ihren Namen von dem etruskischen Geschlecht Ruma erhielt. Wie die Griechen für die Etrusker selbst, so wurden diese zu den Kulturbringern der Römer. Doch beherrschen konnten sie diese auf Dauer nicht.

Zur Zeit, als Vel Saties das große, von François wiederentdeckte Familiengrab anlegen ließ, war die Frage der Hegemonie in Italien für die Etrusker allerdings noch keineswegs erledigt, und es erschien nicht sicher, ob auf Dauer in Rom die Latiner oder eine Oberschicht der Etrusker – möglicherweise aus Vulci – herrschen würden. In den etruskischen Szenen der Grabmalereien findet sich aber auch die Erinnerung an die Rivalität zwischen den etruskischen Städten, die es nur zu einer Art Föderalismus, dem berühmten Zwölfstädtebund Etruriens, kommen ließ, nicht zu einer gebündelten Macht, welche tatsächlich die Suprematie hätte erlangen können. In dieser Beziehung waren die Römer ungleich zielstrebiger. Die Geschichte ist deshalb über die Hoffnungen der Etrusker hinweggegangen, denn kaum eine Generation nach der Ausmalung des Grabes, in dem mythisch gewordene, historische Helden aus Vulci als siegreich über Rom dargestellt werden, besiegte der römische Konsul Tiberius Coruncianus im Jahre 280 v. Chr. Vulci[64], dessen Bewohner von nun an ein bescheidenes Leben als Bundesgenossen Roms fristeten. Als Leute aus Vulci das Grab des Vel Saties ein letztes Mal im 2. Jahrhundert v. Chr. belegten, verschlossen sie die Grabkammern mit einer rohen Mauer, deren Sinn dem Ausgräber François unverständlich erschien, die aber auch ein Zeugnis der Geschichte dieses Grabes ist. Diese Mauer hatte besonders die Wand mit der Darstellung des Begründers des Grabes Vel Saties und seiner Familie geschützt. Das zeugt von einem erstaunlichen Bewusstsein der Nachgeborenen über ihre Herkunft. Dass es dann ausgerechnet der Ausgräber selbst war, der den Zusammenhang der Tür mit den übrigen Bildern der Türwand durch sein ungeduldiges Aufbrechen der Grabkammer zerstörte, ist wie vieles, was dem Grab in neuerer Zeit angetan wurde, kaum zu qualifizieren. Trotz allem kann man nicht dankbar genug sein, dass die Botschaft dieses Grabes nicht verloren gegangen ist. Diese Botschaft ist vielfältig und erschließt sich vor allem dem, der diese Bilder nicht nur erblickt, sondern lange, immer wieder, aufmerksam betrachtet und ihre zyklische Abfolge nachzuvollziehen versucht. Der Betrachter findet schließlich sich selbst in eine nicht abreißende Generationenfolge gestellt, die im historischen Bewusstsein lebendig zu erhalten jede Mühe lohnt.

1 Erste Gesamtveröffentlichung: Franz Messerschmidt – Armin v. Gerkan, Die Nekropolen von Vulci, 12. Ergh. JdI (1930) 62 – 163 Taf. 1 – 39; Ausgangspunkt der vorliegenden Veröffentlichung: La Tomba François di Vulci. A cura di Francesco Buranelli. Mostra organizzata in occasione del centocinquantesimo anniversario della fondazione del Museo Gregoriano Etrusco (1837 – 1987). Città del Vaticano, Braccio Carlomagno, 20 marzo – 17 maggio 1978 (Rom 1987); vgl. auch: Mario Torelli (Hrsg.), Gli Etruschi, Ausstellung Venedig, Palazzo Grassi 2000 (Mailand 2000) 630 Nr. 299. Für die Interpretation des Gemäldezyklus grundlegend: Filippo Coarelli, Le pitture della Tomba François a Vulci: una proposta di lettura, Dialoghi di Archeologia Terza Serie, Anno 1, 1983, Nr. 1 S. 43 – 69; vgl.dazu den kritischen Beitrag von Cornelia Weber-Lehmann, Die Auspizien des Vel Saties: Ein Kinderspiel. Etruskische Selbstdarstellung im Spannungsfeld zwischen römischer Politik und griechischen Lebenswelten, in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12 – 17, 1998 (1999) 449 – 453; Ulrike Koch-Brinkmann, Polychrome Bilder auf weißgrundigen Lekythen (1999) 90; Bruno D'Agostino, Appunti in margine alla Tomba François di Vulci, in: Pittura etrusca,. Problemi e prospettive, Atti del Convegno. Sarteano, Teatro Comunale degli Arruschianti – 26 ottobre 2001. Chiusi, Teatro Comunale Mascagni – 27 ottobre 2001 (Sarteano 2003) 100 – 110.

2 Bd. I 1857, 99 – 104.

3 Francesco Buranelli, Alessandro François e gli scavi di Vulci, in: Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 23 – 28

4 Adolphe Noël des Vergers, L'Étrurie et les Étrusques ou dix ans de fouilles dans les Maremmes (1862 – 1864); Rosita Ciopioli (Hrsg.), Adolphe Noël des Vergers (1804 – 1867). Un classicista eclettico e la sua dimora a Rimini (1996), darin S. 333 – 346: Horst Blanck, Adolphe Noël des Vergers e l'Instituto di Corrispondenza Archeologica.

5 Wie Wilhelm Henzen Eduard Gerhard in einem im Archiv des Deutschen Archäologischen Instituts Rom aufbewahrten Brief vom 17. Oktober mitteilt, wahrscheinlich am 9. Oktober 1862.

6 Marina Natoli (Hrsg.), Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804 – 1840) (1995).

7 Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 144 f. Nr. 49. Dieser 26 m vom Eingang des Grabes entfernt gefundene Cippus stammt aus dem 3. – 2. Jahrhundert v. Chr., und die Inschrift läßt keinen Zusammenhang mit der *Tomba François* erkennen.

8 Dieser Hohlraum wurde erst bei Sicherungsarbeiten in den Jahren 1983 – 86 genauer untersucht und anschließend vermauert, s. Vincenzo Antonelli, Le recenti opere di consolodamento della Tomba François, in: Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 149 – 153. Wahrscheinlich ist dieser Hohlraum der erste Versuch, an dieser Stelle ein Grab anzulegen, vgl. die als Rekonstruktionsvorschlag der 1. Phase bezeichnete Zeichnung in: Buranelli 1987 (wie Anm. 1) Abb. 21. Es ist aber auch möglich,

dass es sich um ein älteres Grab handelt, das später durch das tiefer liegende, wesentlich größere Grab mit dem Kranz seiner Grabkammern ersetzt wurde und wohin man die Reste der Bestattung aus dem oberen Grab überführte.

9 Eine Vorstellung vom Aussehen dieser Mauer gibt die Rekonstruktionszeichnung in: Buranelli 1987 (wie Anm. 1) Abb. 23.

10 Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 131 – 124.

11 Zeichnung von Heinrich Brunn, in: Adolphe Noël des Vergers, L'Étrurie et les Étrusques ou dix ans de fouilles dans les Maremmes (1862 – 1864), Taf. XXX; H. Blanck, in: Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 177 Kat. 67.

12 Weber-Lehmann 1999 (wie Anm. 1) 449 – 453, besonders 452.

13 Anna Maria Sgubini Moretti, Vulci e il suo territorio (1993); dies., in: EAA Secondo Supplemento V (1998) 1067 – 1072 s. v. Vulci; dies., Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto. Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Villa Poniatowski 1. ottobre – 30. dicembre 2001 (Rom 2001).

14 Übersichtlicher Plan in: Maria Teresa Falconi Amorelli, Vulci. Scavi Mengarelli (1925 – 1929) (Rom 1987) Abb. A.

15 Photios Petsas, Ho taphos ton Laukadion (1966).

16 Manolis Andronikos, Vergina. The Royal Tombs (1984); Stella Drougou – Chrysoula Saatsglou-Paliandeli, Vergina. Wandering through the archaeological site (1999).

17 Heinz Luschey, Zur Wiederkehr archaischer Bildzeichen in der attischen Grabmalkunst des 4. Jahrhunderts v. Chr., in: Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer (1954).

18 Henner v. Hesberg, Die Löwenkampfgruppe auf dem Kapitol und ihre Wiederholung in Augsburg. Zum Problem des „Realismus" in der frühhellenistischen Zeit, RM 94, 1987, 109 – 124, besonders 124.

19 Zusammengefaßt bei Daphné Woysch-Méautis, La representation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grécs de l'époque archaique à la fin du IVe siècle av. J.C. (1982).

20 Reinhard Lullies, Vergoldete Terrakotta-Appliken aus Tarent, RM Ergh. 7 (Heidelberg 1963) 75.

21 Dieter Salzmann, Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken (1982), siehe im Katalog unter den alphabetisch geordneten Standorten.

22 Ludwig Budde, Eine Tierkampfgruppe in Sinope, AntPl II, 1963, 55 – 73.

23 Gustave Fougères, Le lion de Tégée, BCH 13, 1889, 477 Taf. 6; Bas-relief de Tégée, BCH 14, 1890, 512 – 515 Taf. 12.

24 Marie-Louise und Hans Erlenmeyer, Über griechische und altorientalische Tierkampfgruppen, AntK 1, 1958, 53 – 67.

25 Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder (1972).

26 Zur Wiederkehr archaischer Bildzeichen in der attischen Grabmalkunst des 4. Jahrhunderts v. Chr., in: Festschrift B. Schweitzer 1954 (wie Anm. 17).

27 Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts (1987) 207 – 214 (Horst Blanck).

28 s. o. 166 ff.; Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 179 – 181.

29 LIMC I (1981) 691 – 713 s. v. Amphiaraos (Ingrid Krauskopf).

30 Thomas K. Hubbard, Cult Tradition in Pindar's Ninth Nemean, IV. Amphiaraos at Thebes, Harvard Studies in Classical Philology 94, 1992, 101 – 107.

31 Sarah Iles Johnston, Restless Dead (Berkeley 1999).

32 Von dieser Szene ist zum Glück wenigstens eine Photographie der Originalpause Ruspis bekannt, die Horst Blanck u. S. 162 publiziert und in ihrer Bedeutung für die Szene bespricht.

33 Nicola Hoesch, Bilder apulischer Vasen und ihr Zeugniswert für die Entwicklung der griechischen Malerei (1983); Nadja J. Koch, Techne und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung (2000) 150 – 153.

34 Der Fries des Amazonensarkophags aus Tarquinia in Florenz, Museo Archeologico, der in gewisser Weise vergleichbar ist, mißt nur eine Figurenhöhe von 0,37 m. Maja Sprenger – Gilda Bartoloni, Die Etrusker. Kunst und Geschichte (1977) 70 Abb. 212 – 216; Jean Charbonneaux – Roland Martin – François Vilard, Das hellenistische Griechenland (1988²) Abb. 101 – 103; Koch-Brinkmann 1999 (wie Anm. 1) 85 – 91 Abb. 149a – 149c.

35 Lukian, Zeuxis 6.

36 s. Anm. 21, Plin., nat. 35, 130: *„mulieres diligenter pinxit"*.

37 LIMC I (1981) 339 – 149 s. v. Aias II (Odette Touchefeu).

38 Die zahlreichen bildlichen Darstellungen des Mythos gesammelt in: LIMC IV (1988) 28 –37 s. v. Eteokles (Ingrid Krauskopf).

39 LIMC I (1981) 205 f. Nr. D Nr. 85 – 94 s. v. Achle (Giovannangelo Camporeale); Massimiliano Di Fazio, Sacrifici umani e uccisioni rituali nel mondo etrusco, RendLinc ser. 9, 12, 2001, 435 – 505.

40 Jean Chamay, Les défunts portant des bandages, BABesch 52/53, 177/78, 247 ff.

41 Zusammengestellt in LIMC I (1981) 205 f. s.v. Achle (wie Anm. 39).

42 s. Cornelia Weber-Lehmann, S. 208.

43 Immer noch grundlegend: Horst Blanck, Die Malereien des sogenannten Priester-Sarkophages in Tarquinia, in: Miscellanea Archaeologica Tobias Dohrn dedicata (1982) 11 – 28 Taf. 1 – 12.

44 A. Hiron de Villefoss, MonPiot 12, 1905, 79 ff. Zum Ursprungsort Paros s. Marina Martelli, Un aspetto del commercio di manufatti artistici nel IV secolo a. C.: I sarcofagi in marmo, Prospettiva 3, 1975, 9 ff.

45 Maria Cataldi, Tarquinia. Museo Archeologico Nazionale (2001) 24 f.

46 Bernard Andreae, Antike Bildmosaiken (2003) 18 – 25, auf deren Stilverwandtschaft schon M. Martelli (wie Anm. 44) 13 hingewiesen hatte.

47 s. o. Anm. 41.

48 Franz Messerschmidt, Probleme der etruskischen Malerei des Hellenismus, JdI 45, 1930, 75.

49 Livius, Ab urbe condita VII 15, 10; Di Fazio 2001 (wie Anm. 39) 435 – 505.

50 z. B. beim Torso des sitzenden Polyphem im Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps Inv. Nr. 396715, Bernard Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) Taf. 132 S. 156 – 158.

51 s. u. S. 204.

52 Michael Lesky, Zum Gewand des Vel Saties in der Tomba François, in: L. Aiguer-Foresti (Hrsg.), Die Integration der Etrusker und das Weiterwirken etruskischen Kulturgutes im republikanischen und kaiserzeitlichen Rom. Akten des Symposions Wien 1998, 177 – 185; ders., Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien (2000). Die Ablehnung der in den Mantel eingewebten Figuren als Waffentänzer erscheint mir nicht zwingend, da der Mantel wohl kaum etruskisch ist, sondern ein Importstück aus Griechenland wiedergeben dürfte. Die Verteilung der Figuren, ihre tänzerische Haltung und die schräg über die linke Schulter hängenden Perlenketten sind bei einer Kampfhandlung unangebracht.

53 s. o. Anm. 1.

54 L'Étrurie et les Étrusques (1862 – 1864) III 25.

55 Diese entscheidend wichtige Erkenntnis wird Cornelia Weber-Lehmann 1999 (wie Anm. 1) 452 verdankt.

56 a. O.

57 in: Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 114 Kat. 12; vgl. auch Adriano Maggiani, Nuovi dati per la ricostruzione del ciclo pittorico della Tomba François, Dialoghi di archeologia, 183, 71 – 77.

58 a. O. 211.

59 Pietro Tamburini, I titoli funerari della Tomba François e il sepolcro di Vel Saties, in: Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 147 – 161.

60 Benedetta Adembri, in: Buranelli 1987 (wie Anm. 1) 139 – 140 Nr. 44.

61 Die Abhängigkeit von griechischen Vorbildern ist eindeutiger als diejenige von großgriechischen. Zum Beispiel kommen auf apulischen und Kampanischen Vasen Tierkampfgruppen nicht vor, während sie, wie oben gezeigt, in der mutterländisch griechischen und besonders der makedonischen Kunst der Zeit sehr häufig sind und auch auf dem berühmten faliskischen Krater des Aurora-Malers aus Falerii aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. in der Villa Giulia in Rom, Sprenger – Bartoloni 1977 (wie Anm. 34) Taf. 228/229 begegnen.

62 in: Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 4. Bd., Die Staatlichen Sammlungen, Villa Albani (1972) 204 – 217 Nr. 3239.

63 Zum Folgenden vgl. Vittorio Emanuele Vernole, Servius Tullius (2002) 163 – 186.

64 Der Sieg des *Ti. Coruncianus de Vulsinensibus et Vulcientibus* ist verzeichnet in den Triumphalfasten unter dem Jahr 281/280 v. Chr.: Atilio Degrassi, Fasti consulares et triumphale, Inscriptiones Italiae XIII 1, 73 (1947).