

## Stil und Geschichtsutopie. Winckelmanns Entdeckung des Etruskischen

*Max Kunze*

In der 1764 erschienenen "Geschichte der Kunst des Altertums" konstituierte Winckelmann am Beispiel antiker Skulpturen Kunst als eine gesellschaftliche Institution.<sup>1</sup> Griechische Plastik galt ihm als vorbildlich, weil ihr eine relativ autonome Produktion unter demokratischen Verhältnissen zugrundelag, sich mit ihr folgerichtig die Vorstellung von Freiheit und Autonomie verband, die sich jeglicher Bevormundung entzog. Im Winckelmannschen Verständnis ist deshalb der griechische Stil als künstlerische Form nicht einfach nachahmbar, sondern wäre nur reproduzierbar, wenn es gelänge, den unter demokratischen oder republikanischen Verhältnissen entstandenen autonomen künstlerischen Produktionsprozeß erneut zu erreichen. Winckelmanns Wirkung in diesem Punkt ist denn auch stärker in der Aufklärung Frankreichs bis hin zur französischen Revolution wahrnehmbar<sup>2</sup> als in Deutschland, wo Christian Gottlob Heyne etwa ihm entschieden entgegentrat. "Freiheit", nach Heyne, könne niemals Ursache für Kunst sein, "das, was die Bemühungen erregt, Künstler erweckt, ist weder Freiheit noch Klima, noch irgendetwas dem ähnliches, es ist immer etwas sehr zufälliges, ein Hof, ein Fürst, eine Mätresse, ein Minister, ein Demagoge".<sup>3</sup> Was aus der Winckelmannschen Ästhetik in Deutschland nachlebte, war vor allem die normative Seite seines Stilbegriffs.<sup>4</sup> Am Beispiel seiner Bewertung des Etruskischen und der deutlichen Neubewertung dieser Kunst durch seine Nachfolger wird diese Problematik besonders deutlich.<sup>5</sup>

In der vom Philhellenismus geprägten deutschen Archäologie findet sich eine aufschlußreiche Kontroverse mit Winckelmanns Etruskerbild. Bereits Johann Heinrich Meyer ging in seiner Kommentierung des entsprechenden Kapitels der "Geschichte der Kunst des Altertums" für die von Eiselein 1823/25 besorgte Ausgabe hart mit ihm ins Gericht. "Die Kunst der Hetruurier", so schrieb er, ist "niemals zu einem eigentümlichen, in sich selbst ausgebildeten Styl gelangt", und Winckelmanns Vorstellung eines selbständigen etruskischen Stils sei falsch.<sup>6</sup> Ähnlich äußerte sich der Archäologe Carl Otfried Müller, der in seinem 1828 erschienenen Etruskerbuch und

später in seinem "Handbuch der Archäologie der Kunst" (1835) die etruskische Kunst als bloßes Derivat griechischer Kunst festschrieb. Grundlage war ihm ein aus den Schriftquellen gewonnenes Bild etruskischer Kunst, das die mit Winckelmann eingebrachte Denkmälerdiskussion fast ganz beiseite schob.<sup>7</sup> Für die normative, auf die griechische Kunst fixierte Ästhetik der Winckelmann-Nachfolger war die Vorstellung einer eigenständigen Etruskerkunst nicht nachvollziehbar. Wie also kam Winckelmann vor dem stürmischen Einsetzen der Ausgrabungen des 19. Jahrhunderts zu der Vorstellung eines selbständigen etruskischen Stils?

Verfolgt man Winckelmanns Erkenntnisse zur etruskischen Kunst in seinem Gesamtwerk, so wird schnell deutlich, daß seine Gedanken Schritt für Schritt gewachsen sind und anderes von ihm selbst korrigiert worden ist, von den ersten Beschreibungen aus der Gemmensammlung Stosch 1760, der "Geschichte der Kunst des Altertums" von 1764 bis hin zu den "Anmerkungen zur Geschichte der Kunst" und den "Monumenti inediti" von 1767.

Bereits in dem 1760 erschienenen Katalog der Gemmen hatte er erste treffende Beschreibungen etruskischer Kunstwerke geliefert, die an Hochschätzung kaum zu überbieten sind.<sup>8</sup> Zu dem "Stoschschen Stein" mit den "Fünf Helden" und der Tydeus-Gemme heißt es: "Der erste ist ohne Zweifel das älteste Denkmal der Kunst in der Welt, und folglich einer der seltensten Schätze, die man aufweisen kann. Der andere lässet uns die Kunst der Hetruurier in ihrer höchsten Schönheit sehen, und giebet einen Begriff von der Kunst vor ihrem Flor unter den Griechen."<sup>9</sup> In den Beschreibungen der etruskischen Gemmen findet man erste Stilbetrachtungen zu etruskischen Figuren, Fragen der Proportion, der Komposition und des Gewandstils eingeschlossen.<sup>10</sup> Die Kopfprofile seien vergleichbar den frühen Darstellungen auf unteritalischen griechischen Münzen; die Proportion der Figuren habe noch nicht den späteren Kanon griechischer Kunst erreicht; die Komposition sei symmetrisch; die Falten der Gewänder seien parallel und in "gleicher Fadenstärke". Und er stellt fest, daß

die Steinschneider in der Archaik (er hielt die Frage, ob es griechische oder etruskische Künstler waren, für sekundär - eine Erkenntnis, die sich erst heute wieder durchgesetzt hat) eine extreme Sorgfalt und Finesse besaßen, daß sich also die künstlerische Technik bereits perfektioniert habe: eine ebenfalls moderne Erkenntnis. Und er überrascht mit einer weiteren Feststellung: Die Tydeus-Gemme sei ein Beispiel für die Kunst der Etrurier "in ihrer höchsten Schönheit vor dem Flore unter den Griechen". Höchste Schönheit sei also in der Archaik entstanden; hier sei der eigentliche Höhepunkt etruskischer Kunst. Erst heute wieder neigt man dazu, die Periode zwischen 550 und 460 v.u.Z. als die eigentliche klassische Periode etruskischer Kunst zu bezeichnen.<sup>11</sup>

Diese aus den Gemmenbildern gewonnene Erkenntnis versuchte er, in der "Geschichte der Kunst des Altertums" auf die griechische Skulptur anzuwenden. Das entsprechende Kapitel in der Kunstgeschichte ist ein erster Versuch, von den von T. Dempster (1723) und A.F. Gori (1737-1742) behandelten Kunstwerken diejenigen stilkritisch zu besprechen, die bisher in der italienischen, oft vom Lokalpatriotismus überlagerten Barockarchäologie als Etruskerwerke berühmt waren.<sup>12</sup> Wie ein Vergleich mit der von Riedel besorgten Ausgabe der Kunstgeschichte von 1776 deutlich machen kann, blieb es 1764 bei dem Versuch, die Werke vorsichtig stilkritisch zu kommentieren und damit die bloße Zuweisung nach Fundorten, wie es traditionelle italienische Lokalarchäologie tat, zu überwinden. Als etruskisch galten bislang fast ausnahmslos die florentinischen Großbronzen, weil sie in der Toscana gefunden worden waren: eine Bronze der Minerva etwa, 1541 in Arezzo gefunden, in Wirklichkeit eine Umbildung eines praxitelischen Typs<sup>13</sup>, und der berühmte Idolino, 1530 in Pesaro gefunden<sup>14</sup>. Beide erkannte Winckelmann als griechische Werke; letztere Bronze galt noch weit bis ins 20. Jahrhundert als griechisches Original. In diese Reihe Florentiner Großbronzen gehört auch der sog. Arringatore<sup>15</sup>, dessen etruskische Herkunft aber aufgrund der Inschrift nie angezweifelt wurde.

Unter Marmorwerken nennt Winckelmann zunächst drei Statuen: zwei Apollines, der eine im Palazzo Conti - identisch mit dem sog. Kassler Apollon<sup>16</sup> -, der andere im Kapitulinischen Museum, eine Replik desselben<sup>17</sup> ("beyde sind in einerley Stile gearbeitet"), und die Hestia Giustiniani<sup>18</sup>, also Werke des Strengen Stils griechischer Kunst. In der Stilfolge schließt er

zwei heute als archaisch geltende Statuen an: die Artemis aus Pompeji<sup>19</sup> und einen "etruskischen Priester" aus der Villa Albani, eine kolossale Dionysosstatue<sup>20</sup>. Während er bei den Apollines schwankte, ob sie dem älteren griechischen oder dem etruskischen Stil zuzuweisen sind, glaubte er, an den archaischen Statuen deutliche etruskische Stilmerkmale wiederzufinden.

Ähnlich verfährt Winckelmann bei Reliefs: Das Leukothea-Relief aus der Villa Albani<sup>21</sup>, das älteste seiner Reihe, wird genannt, an das er zwei archaische Reliefs anschließt: das Puteal im Kapitulinischen Museum mit der Zwölf-Götter-Darstellung<sup>22</sup> und ein weiteres Relief im Campidoglio mit Merkur, Apollo und Diana<sup>23</sup>. Ein viertes Werk, einen Altar im Kapitulinischen Museum mit Heraklestaten, ein auch archaische Formen übernehmendes eklektizistisches Werk des 2. Jahrhunderts<sup>24</sup>, schließt er an die eben genannten Werke an. Für die Spätphase etruskischer Kunst stehen ihm Volterranner Urnenreliefs zur Verfügung, die er nur summarisch auführt.<sup>25</sup>

Zur chronologischen Gliederung führt er stilistische und antiquarische Beobachtungen an, die ihn drei verschiedene Perioden und Stile unterscheiden lassen: "Wir können also drey verschiedene Stile der Hetrurischen Kunst, wie bey den Aegyptern, setzen, den Aeltern, den Nachfolgenden, und drittens denjenigen, welcher sich durch Nachahmung der Griechen verbessert hat."<sup>26</sup> Dem älteren Stil rechnet er die zahlreich in Sammlungen erhaltenen archaischen oder archaisch wirkenden etruskischen Bronzestatuetten zu.<sup>27</sup> Er hebt ihre "steife Stellung", die "gezwungene Haltung der Figuren", parallel stehende Füße und die gerade Linie der Zeichnung hervor: "Die zweyte Eigenschaft, nemlich der unvollkommene Begriff der Schönheit des Gesichts, war, wie in der ältesten Kunst der Griechen, auch bey den Hetruriern. Die Form der Köpfe ist ein länglich gezogenes Oval, welches durch ein spitziges Kinn kleinlich scheint; die Augen sind entweder platt, oder schräg aufwärts gezogen, und liegen mit den Augenknochen gleich."<sup>28</sup> Für die Plastik sieht er dafür besonders am Dionysos und am Leukothea-Relief aus der Villa Albani Belege. Alle anderen Werke der Periode hat er übrigens für die spätere Auflage der "Geschichte der Kunst", weil der griechischen Kunst zugehörig, ausgeschieden. Mit dem zweiten Stil des Etruskischen verbindet er - wie wir gesehen haben - Werke, die wir heute gewohnt sind, als archaisch einzustufen.

Winckelmann hat selbst das Widersprüchliche dieses Stils empfunden und ihn deshalb als einen Übergangsstil zu definieren gesucht. Die "gezwungene Stellung und Handlung" und "das Gewaltsame" erläutert er näher: "Denn um den gesuchten starken Ausdruck und die empfindlichste Andeutung zu erhalten, setzte man die Figuren in Stände und Handlungen, worinn sich jenes am sichtbarsten äußern konnte, und man wählte das Gewaltsame an statt der Ruhe und Stille, und die Empfindung wurde gleichsam aufgeblasen, und bis an ihre äußersten Grenzen getrieben."<sup>29</sup> Durchaus richtig nennt er den Stil "manierirt".<sup>30</sup>

Spätestens hier wird deutlich, wie der Einfluß der spätarchaischen, oft manieriert wirkenden Stilformen etruskischer Kunst, wie er sie richtig an den Gemmen sah und beschrieb, ihn zu der Annahme verführte, ähnliche Stilmerkmale an Werken der Plastik und an Reliefs auffinden zu müssen, die in Wirklichkeit aber einer späteren archaischen Zeit zugehören. Andererseits aber hat Winckelmann als erster das Problem des Archaischen in der griechischen Kunst voll erkannt.<sup>31</sup> Das Kitharöden-Relief der Villa Albani<sup>32</sup> ist von ihm als Produkt späterer Nachahmer aus römischer Zeit erkannt worden, denn er sah richtig, daß der Figurenstil nicht mit den korinthischen Säulen des dargestellten Tempels übereinstimmte. Einen Grund für diese Nachahmung älterer Stilformen sah er in der Absicht einer "Erweckung größerer Ehrfurcht".<sup>33</sup> Und durchaus richtig schlußfolgerte er: "Man kann aber hier nicht behutsam genug gehen, in der Beurtheilung des Alters der Arbeit; und eine Figur, welche Etrurisch, oder aus älterer Zeit der Kunst unter den Griechen, scheint, ist es nicht allezeit. Es kann dieselbe eine Copie oder Nachahmung älterer Werke seyn."<sup>34</sup> Die angemahnte "Behutsamkeit" wurde ihm dennoch zum Problem. Doch erst ein Jahrhundert später gelang es der Archäologie, klarer archaische von archaischen Werken zu trennen.

Warum Winckelmann bei der Zuweisung von archaischen Werken an die etruskische oder griechische Kunst immer wieder schwankte, wird nun deutlicher. Ausgehend vom Stil der Gemmenbilder, wurde ihm das Leukothea-Relief, ein in Wirklichkeit unteritalisches Werk der Archaik, Kronzeuge der etruskischen Archaik; für sein Stilurteil zur griechischen Archaik standen ihm bekanntlich nur archaische Münzen der großgriechischen und sizilischen Städte zur Verfügung. Erst viele Generationen später schärfte sich der Blick für die Unterscheidung der fast

übereinstimmenden Stilmerkmale griechischer und unteritalischer Kunst einerseits und archaisch-etruskischer Werke andererseits, geschult nun aber an dem reichen Material etruskischer Nekropolen.

In seinem Spätwerk ("Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Alterthums", Einleitung zu den "Monumenti inediti", 1767) hat sich Winckelmann nochmals ausführlich mit dem Problem der Abhängigkeit der etruskischen von der griechischen Kunst beschäftigt und wichtige Gedanken revidiert. Im Gegensatz etwa zu Montfaucon und Caylus vertritt er nun die These, daß sich die Darstellung des menschlichen Körpers bei den Ägyptern, Etruskern und Griechen jedesmal neu und eigenständig gebildet habe. Zeugen dafür sind ihm u.a. die "etruskischen Figuren aus Erz". Schärfere als in der "Geschichte der Kunst" betont er die Eigenständigkeit des etruskischen Stils, was zwangsläufig zu einer distanzierten Haltung gegenüber der dritten und letzten Periode der etruskischen Kunst führt. Er konstatiert richtig einen verstärkten Einfluß großgriechischer Städte auf Etrurien, erinnert an den Verlust Kampaniens und gewinnt aus der Kunstbetrachtung die Erkenntnis, daß der griechische Einfluß die etruskische Kunst deutlich *verändert* habe. In der 1. Ausgabe 1764 hieß es: daß der griechische Einfluß die etruskische Kunst *verbessert* habe. Dieser Einfluß führe zum Nachahmen, zum bloßen Kopieren, und wenig Eigenständiges finde sich in dieser Periode. Nur kurz erwähnt er den Arrigatore und die Volterrater Urnen.

Versuchen wir, zusammenfassend Winckelmans Leistungen und Grenzen zu benennen. Erst Generationen nach ihm hat man sich erneut dem Problem der Eigenständigkeit etruskischer Kunst zugewandt. Sein methodischer Weg war der einer genauen Stilanalyse. Zeitgenossen und Nachfolger (Heyne) haben die Blüte in die etruskische Spätzeit verlegt, er dagegen hatte erkannt, daß der Höhepunkt bereits im 6. und in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts liege. Sein Versuch, über Stilmerkmale etruskischer Gemmen und Bronzestatuetten zu großplastischen Belegen für die Kunst der Etrusker zu kommen, führte dank seines an griechischen Werken geschulten Blicks zum Ausscheiden der meisten bisher als etruskisch geltenden Werke aus der Kunstgeschichte und zu ihrer richtigen Einordnung in griechische Zusammenhänge. Für die etruskische Kunst ist so wenig übriggeblieben, und in der Ausgabe von 1776 heißt es deshalb: "Von der Kunst der Aegypter können wir mit mehr Gewißheit reden, die uns von jenen Völkern,

deren Länder wir bereisen und umgraben, fehlt. Wir haben eine Menge kleiner etruskischer Figuren, aber nicht Statuen genug, zu einem völlig richtigen System ihrer Kunst zu gelangen, und nach einem Schiffbruche läßt sich aus wenig Bretern kein sicheres Fahrzeug bauen."<sup>35</sup>

Hier liegen auch die Grenzen Winckelmannscher Kunstdarstellung: Die "Geschichte der Kunst" ist primär ein Werk über griechische Plastik. Er hatte diese Werke im Blick und sah wenig Nutzen darin, seine Denkmälerkenntnis durch kleinplastische Werke in den Museumssammlungen außerhalb von Rom und Florenz zu erweitern. So hat man natürlich Winckelmann vorgeworfen, aus einer nur beschränkten Materialkenntnis Urteile gefällt zu haben. Trotz mehrfacher Vorsätze hat er die etruskischen Gräber in Corneto nicht besucht; er hat sich mit den Wiedergaben der Tomba del Cardinale von Buonarrotti in Dempsters Werk zufriedengegeben – Stichen, die vom zeitgenössischen Kunstgeschmack deutlich überlagert sind. Über diese Kritik hinaus sollte man aber nicht vergessen, daß Winckelmann nicht im heutigen Sinne Archäologie betrieb, die alle Äußerungen einer vergangenen Kultur einschließt, sondern nur jene Kunstgattungen der Antike, die eine künstlerische wie gesellschaftliche Veränderung für seine Zeit mittragen konnten: Griechische Kunst des "Hohen" und "Schönen" Stils wurde für ihn wesentlich, weil sich mit dem Menschenbild dieser Zeit die Vorstellung von Demokratie und Freiheit verband. Diese Kunst hatte, nach Winckelmann, eine breite, auf das Volk wirkende Funktion, stand im öffentlichen Ansehen hoch, war also "im allgemeinen Gebrauche".

Von dieser Seite her wird Winckelmanns beiläufige Bemerkung zu den Cornetogräbern verständlich: "... die doch meiner Meinung nach immer die elendesten Werke eines Volkes sind."<sup>36</sup> Er hat zu dieser etruskischen Gräberkunst keine Beziehung gefunden, weil sie in ihrer Beschränkung auf den privaten Lebensbereich nicht zu seiner Vision der öffentlichkeitswirksamen Kunst in der Antike paßte und damit nicht seinem pädagogischen Impetus entsprach. So war auch seine Hochschätzung der etruskischen Kunst geschichtsutopisch untermauert: Die Verfassung der etruskischen Städte sei "mehr demokratisch als aristocratisch" gewesen, und jede Stadt wurde von einer Regierung geleitet, "an welcher ein jeder im Volke Antheil hatte".<sup>37</sup> Positiv vermerkte er das Fehlen einer Zentralgewalt; der Zwölf-Städte-

Bund zeige, daß man sich bestenfalls freiwillig zusammengeschlossen habe. Deutlich steht das griechische Geschichtsmodell dahinter. Schon Heyne hatte dagegen durch eine schärfere Quellenanalyse auf die aristokratische Verfassung der Etrusker aufmerksam gemacht, nicht zuletzt, um gegen Winckelmann jeglichen Zusammenhang der Kunst mit Freiheit oder Demokratie zu verneinen.

Winckelmanns fruchtbare Gesellschaftsutopie war schon bald im 19. Jahrhundert aufgegeben worden: Die in der deutschen Archäologie herrschende klassizistische Theorie verband den Gedanken des künstlerischen Fortschritts mit dem Gesichtspunkt der Naturwiedergabe. Der Höhepunkt lag in der Klassik der Griechen, so daß auch die etruskische Kunst als künstlerisches Phänomen fast belanglos wurde. Winckelmann ist diesen Weg nicht gegangen, er hat ihn aber insofern vorbereitet, als er aus der bisherigen Überlieferung zur etruskischen Kultur die vielen griechischen und römischen Kunstwerke herausfilterte und deutlich machte, wie wenig wir in Wirklichkeit von der etruskischen Kunst wissen.

Anschrift des Verfassers:

Dr. **Max Kunze**, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Bodestr. 1-3, Berlin, O-1020

### Anmerkungen

1 Zu diesem Aspekt ausführlich: Dilly, H.: Kunstgeschichte als Institution.-Frankfurt, 1979.-S. 90 ff.

2 Ausführlich zuletzt: Baeumer, M.L.: Winckelmanns Auffassung republikanischer Freiheit und sein Einfluß auf die Kunst der Französischen Revolution.-Stendal, 1986.- (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, 16)

3 Heyne, Ch.G.: Sammlung antiquarischer Aufsätze 1.-Leipzig, 1778.-S. 172

4 Borbein, A.H.: Winckelmann und die Klassische Archäologie.-In: J.J. Winckelmann 1717-1768.-Hamburg, 1982.-S. 289ff.-(Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 7)

5 Zum Thema vgl.: Justi, C.: Winckelmann und seine Zeitgenossen.-5. Aufl.-Bd. III.-Köln, 1956.-S. 304 ff.

Cristofani, M.: Winckelmann a Firenze.-In: Prospettiva.-25 (1981).-S. 24-30

Ders.: La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700.-Roma, 1983.-S. 142-156.- (Contributi alla storia degli studi etruschi e italici; 2)

6 Winckelmann, J.J.: Sämtliche Werke.-Hrsg. von J. Eiselein.-Bd. III.-Donauörschingen, 1825.-S. 414

7 Kunze, M.: Etruskische Kunst in Berlin.-In: Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder (Ausstellungskatalog Berlin).-Berlin, 1988.-S. 399

- 8 Ebd.: S. 397. Zazoff, P. und H.: Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft.-München, 1983.-S. 71ff.
- 9 Winckelmann, J.J.: Nachrichten von dem berühmten Stöbischen Museo in Florenz.-In: Winckelmann, J.J.: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe.-Hrsg. von W. Rehm.-Berlin (West), 1968.-S. 165
- 10 Dazu ausführlich: Zazoff, P. u.H.: A.a.O.-S. 85ff., bes. S. 86, 90
- 11 Szilágyi, J.G.: Die Kunst der Etrusker.-In: Die Welt der Etrusker.-A.a.O.-S. 16-27
- 12 Zu Dempster und Gori: Kunze, M.: A.a.O.-S. 397-398, mit weiterer Literatur
- 13 Lippold, G.: Die griechische Plastik.-München, 1950.-S. 240 Anm. 1.-*(Handbuch der Archäologie; 3/1)*. Zuletzt: Fortuna degli Etruschi (Ausstellungskatalog Florenz).-Hrsg. von F. Boris.-Milano, 1985.-S. 116 Nr. 16.
- Zur Geschichte der Florentiner Großbronzen: Cristofani, M.: Per una storia del collezionismo archeologico nella Toscana granducale I: I grandi bronzi.-In: Prospettiva.-17 (1979).-S. 4-15
- 14 Lippold, G.: A.a.O.-S. 165. Haskell, F.; Penny, N.: Taste and Antiquity.-2. Aufl.-New Haven, London, 1981.-S. 240-241
- 15 Zuletzt: Cristofani, M.-In: Civiltà degli Etruschi (Ausstellungskatalog Florenz).-Hrsg. von M. Cristofani.-Milano, 1985.-S. 394 Nr. 1,1. Colonna, G., in: Die Welt der Etrusker (Protokollband).-Berlin, im Druck
- 16 Ausführlich: Schmidt, E.M.: Der Kasseler Apollon und seine Repliken.-Berlin (West), 1966.-S. 10-14, Taf. 1-11.-*(Antike Plastik, 5)*
- 17 Steuben, H.v.-In: Helbig, W.: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom.-4. Aufl.-Hrsg. von H. Speier.-Bd. II.-Tübingen, 1966.-S. 196 Nr. 1391
- 18 Rom, Villa Albani. Zuletzt: Tölle-Kastenbein, R.: Frühklassische Peplosfiguren. Typen und Repliken.-Berlin (West), 1986.-S. 33-41.-*(Antike Plastik, 20)*
- 19 Neapel, Museo Nazionale Archeologico. Fuchs, W.: Die Skulptur der Griechen.-München, 1983.-S. 241-242, Abb. 261-262
- 20 Helbig, W.: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom.-4. Aufl.-Hrsg. von H. Speier.-Bd. IV.-Tübingen, 1972.-S. 267-268 Nr. 3297
- 21 Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I.-Berlin (West), 1989.-S. 251-252 Nr. 81, Taf. 147
- 22 A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino.-Hrsg. von H. Stuart Jones.-Oxford, 1912.-S. 106-109 Nr. 31 b, Taf. 29
- 23 Ebd.: S. 273-274 Nr. 1 a, Taf. 65
- 24 Steuben, H.v.: In: Helbig II.-A.a.O.-S. 52-53 Nr. 1208
- 25 Es handelt sich um die vier Volterranner Urnen in der Villa Albani.-In: Forschungen zur Villa Albani.-A.a.O.-S. 261ff. Nr. 83-86, Taf. 152-161
- 26 Winckelmann, J.J.: Geschichte der Kunst des Alterthums.-Dresden, 1764.-S. 106
- 27 Bereits bei Dempster und Gori (vgl. Anm. 12) abgebildet.
- Zu den Bronzen: Adam, A.M.: Bronzes étrusques et italiques.-Paris, 1984.-Haynes, S.: Etruscan Bronzes.-London, 1985
- 28 Winckelmann, J.J.: (siehe Anm. 26).-S. 106
- 29 Winckelmann, J.J.: Geschichte der Kunst des Alterthums.-Wien, 1776.-S. 182
- 30 Ebd.: S. 184
- 31 Gombrich, E.H.: Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee.-Köln, 1978.-S. 53, hat darauf hingewiesen.
- 32 Forschungen zur Villa Albani.-A.a.O.-S. 380ff. Nr. 124, Taf. 218-221
- 33 Winckelmann, J.J.: (siehe Anm. 26).-S. 239
- 34 Ebenda
- 35 Winckelmann, J.J.: (siehe Anm. 29).-S. 219
- 36 So in der "Vorläufigen Abhandlung" zu den "Monumenti inediti", zitiert nach: Winckelmann, J.J.: Sämtliche Werke.-Hrsg. von J. Eiselein.-Bd. VII.-Donauöschingen, 1825.-S. 81
- 37 Winckelmann, J.J.: (siehe Anm. 29).-S. 142