

II. WINCKELMANN: WAS IST ETRUSKISCH, WAS NICHT?

Dempster, Buonarroti und Gori (zu ihnen s. Kapitel I) hatten beabsichtigt, die Geschichte und Kultur der Etrusker umfassend darzustellen. Kunstwerke und Denkmäler dienten ihnen vor allem dazu, ihr aus der antiken Literatur gewonnenes Wissen zu illustrieren. Sie wollten z. B. zeigen, wie eine aus antiken Schriften bekannte Gottheit dargestellt wurde, welche Tracht und Ehrenzeichen Priester oder Beamte trugen, wie die aus schriftlichen Nachrichten bekannten Waffen eines Kriegers aussahen, welche Münzen in Umlauf waren, welche Trachten Männer und Frauen trugen. Wenn sie zur Illustration versehentlich ein griechisches oder römisches statt eines etruskischen Bildwerks heranzogen, war das ärgerlich für sie und den Leser ihrer Bücher, aber die Auswirkungen eines solchen Fehlers waren im Rahmen ihrer Fragestellung begrenzt; es brach kein weitläufiges System in sich zusammen.

Im Gegensatz zu ihnen ging es Winckelmann in erster Linie um die Kunst der Etrusker, weniger um ihre Geschichte und Kulturgeschichte. Er wollte wissen, wie, wann und warum die etruskische Kunst entstand, was typisch für sie war und wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelte. Um diese Fragen zu beantworten, mußte er unbedingt wissen: „Was ist etruskisch und was nicht?“. Hätte er den Etruskern irrtümlich zu viele griechische oder römische Werke zugewiesen, so wäre nicht nur seine Darstellung der etruskischen, sondern im Gegenzug auch die der griechischen und römischen Kunst fehlerhaft gewesen; das ganze System seiner Kunstgeschichte hätte in Frage gestanden. Daher sind zwei neue Erkenntnisse Winckelmanns zur etruskischen Kunst besonders wichtig: Zum einen, daß – entgegen Gori – keineswegs alle urtümlich wirkenden archaischen Kunstwerke etruskischen Ursprungs sind und zum anderen, daß die in Italien gefundenen schwarz- und rotfigurig bemalten Vasen – entgegen der zu seiner Zeit gängigen Meinung – nicht von Etruskern, sondern von Griechen produziert wurden.

Winckelmanns „Entdeckung“ der archaischen und archaistischen Kunst

Winckelmann behandelte die etruskische Kunst in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (1. Aufl. Dresden 1764 S. 81–114), in den „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums“ (Dresden 1767 S. 19–28) und in den „Monumenti inediti“ (Rom 1767 S. XXVI–XXXV) sowie schließlich auch in der stark erweiterten postumen 2. Auflage der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (Wien 1776 S. 135–186). Von Publikation zu Publikation kam er der Antwort auf die Frage „Was ist etruskisch und was nicht?“ ein Stück näher.

Gori hatte gemeint, in der Toskana gefundene Bildwerke, die urtümlich wirkten und der ägyptischen Kunst ähnelten, seien grundsätzlich etruskisch. Er hatte zudem eine enge Abhängigkeit der etruskischen von der ägyptischen Kunst postuliert und ihr ein sehr hohes Alter zugeschrieben. Diese Ansicht übernahm Winckelmann in der ersten Auflage der „Geschichte der Kunst“ noch weitgehend. Er setzte jedoch einen neuen eigenen Akzent, indem er darauf hinwies, daß sowohl Etrusker als auch Griechen den meisten antiken Schriftquellen zufolge Nachkommen der Pelasger seien und somit ein und denselben Ursprung hätten. Daraus folgerte er, daß die älteste

etruskische und griechische Kunst ähnlich gewesen sein müßte (GK1 S. 86). Dies zu beweisen, war allerdings nicht einfach, denn zu seiner Zeit hatten noch keine Ausgrabungen im türkisch besetzten Griechenland stattgefunden, und folglich waren – abgesehen von einigen Münzen – auch fast keine besonders alten nachweislich griechischen Kunstwerke bekannt. Winckelmann behalf sich, indem er die Kunstbeschreibungen antiker griechischer und römischer Autoren studierte. Diesen entnahm er, daß die ältesten griechischen und etruskischen Kunstwerke in Ikonographie und Stil ähnlich gewesen seien: Beide stellten dieselben Götter und Helden dar, gaben ungewöhnlich vielen Göttern Flügel und Donnerkeile und glichen stilistisch ägyptischen Vorbildern.

Winckelmann,
Geschichte der Kunst des
Alterthums, 1. Aufl.
S. 86.

Es finden sich unter den Bildern der Götter einige diesem Volke allein eigene Vorstellungen; die mehresten aber hat dasselbe mit den Griechen gemein: welches zugleich anzeigt, daß die Etrurier und Griechen einerley Ursprung haben, und zwar von den Pelasgern, wie die alten Scribenten berichtet, und die Neueren in gelehrten Untersuchungen bestätigen, und daß diese Völker beständig in einer gewissen Gemeinschaft gestanden seyn.

So kam Winckelmann in Kunstgeschichte (1. Aufl.) zu der Überzeugung, daß die etruskische Kunst eng mit der griechischen verwandt sei und daß es schwierig sei, alte griechische und etruskische Werke voneinander zu unterscheiden.

Winckelmann,
Geschichte der Kunst des
Alterthums, 1. Aufl.
S. 91–92.

Sich muß aber hier unsere mangelhafte Kenntniß beklagen, die sich nicht allezeit wagen kann, das Etrurische von dem ältesten Griechischen zu unterscheiden. Denn auf der einen Seite machet uns die Aehnlichkeit der Etrurischen Werke mit den Griechischen, von welcher im ersten Capitel gehandelt worden, ungewiß; auf der andern Seite sind es einige Werke, welche in Toscana entdeckt worden, und den Griechischen von guten Zeiten ähnlich sehen.

Aufgrund dieser Schwierigkeit konnte er aus Gori's Sammlung etruskischer Denkmäler kein einziges Kunstwerk als nicht zugehörig aussondern. Er war noch überzeugt, das archaische Leukothea-Relief in der Villa Albani in Rom (Kat.-Nr. II.1), der hochklassische Kasseler Apoll (GK Denkmäler Nr. 296) sowie die archaistische Diana aus Herkulaneum in Neapel (Museo Nazionale Inv. 6008; GK Denkmäler Nr. 405) und die archaistische Rundbasis mit zwölf Göttern und Herakles (Rom, Mus. Capitolino Inv. 1019 – GK Denkmäler 881) seien etruskische Arbeiten. Immerhin bezweifelte er, daß die von Gori als etruskisch bezeichnete Statue des Idolino in Florenz (Kat.-Nr. I.4) von etruskischen Künstlern geschaffen sei. Denn er hatte erkannt, daß ihre Haarbehandlung einer in Herkulaneum gefundenen Herme in Neapel (Museo Nazionale Inv. 4885; GK Denkmäler Nr. 547) gleicht, die von dem aus Athen stammenden Bronzegießer Apollonios signiert ist. Bei letzterer handelt es sich (wie Winckelmann noch nicht wissen konnte) um eine in römischer Zeit angefertigte Bronzekopie nach dem hochklassischen Doryphoros des Polyklet.

Winckelmann,
Geschichte der Kunst des
Alterthums, 1. Aufl.
S. 93.

Der Genius stellet einen jungen Menschen in Lebensgröße vor, und wurde im Jahre 1530. zu Pesaro am Adriatischen Meere gefunden. [...] Gori vermeynet, in der Arbeit der Haare einen Etrurischen Künstler zu erkennen, und er vergleichet die Lage derselben etwas unbequem mit Fischschuppen; es sind aber auf eben die Art die Haare an einigen Köpfen in hartem Steine und in Erzt zu Rom, und an einigen Herulanischen Brustbildern, gearbeitet. Diese Statue ist unterdessen eine der schönsten in Erzt, welche sich aus dem Alterthume erhalten haben.

Erst drei Jahre später, in den 1767 erschienenen „Monumenti inediti“, gelang es Winckelmann, die Stilentwicklung der unbedeckten griechischen und etruskischen

II.1 (Abb. 13)
Grabrelief einer Frau

Um 480–460 v. Chr.
 Gipsabguß eines antiken griechischen Grabreliefs in Rom,
 Villa Albani Inv.-Nr. 980
 Rostock, Heinrich Schliemann Institut Inv.-Nr. 1016
 H 1,34 m, B 1,14 m

Winckelmann hielt das Relief in der Villa Albani für eines der ältesten Kunstwerke überhaupt und glaubte, es sei sicher von einem etruskischen Künstler geschaffen worden. In Anlehnung an Gori meinte er, typisch etruskisch seien die steife Haltung der Figuren, die wenig modellierte großflächige Gesichtsbildung mit den übergroßen, anatomisch und perspektivisch nicht richtig erfaßten Augen sowie der eintönig parallele Faltenwurf, der ebenso wie die Haarsträhnen nur durch einfache Ritzlinien angegeben ist. Aufgrund dieser Merkmale könne man das Relief dem „ersten Stil der Hetrurier“ zuweisen. – Immer wieder betont Winckelmann, daß der älteste griechische Stil dem etruskischen sehr ähnlich gewesen sein müsse. Die neuere Forschung hält das Relief denn entgegen W. auch nicht mehr für ein etruskisches Werk, sondern für eines aus den griechischen Kolonien Unteritaliens. Heinrich Meyer bezeichnete es in seinem Kommentar zu Winckelmann (WA III S. 396) erstmals als griechisch, weil es „mit keiner der zuverlässig hetruerischen Arbeiten einige Ähnlichkeit“ habe und zudem aus griechischem, grobkörnigem Marmor gefertigt sei.

Da die Gattung der griechischen Grabreliefs zu Winckelmanns Zeit noch unbekannt war, deutete er die Darstellung als mythologische Szene: Nymphen übergeben der Leukothea den kleinen Dionysos zur Pflege, nachdem dessen Mutter (d. i. Leukotheas Schwester) Semele durch einen Blitz des Zeus zu Tode gekommen ist. Tatsächlich handelt es sich um das Grabrelief einer im Kindbett verstorbenen Frau.

A.R.

Lit.: GK Denkmäler Nr. 838.

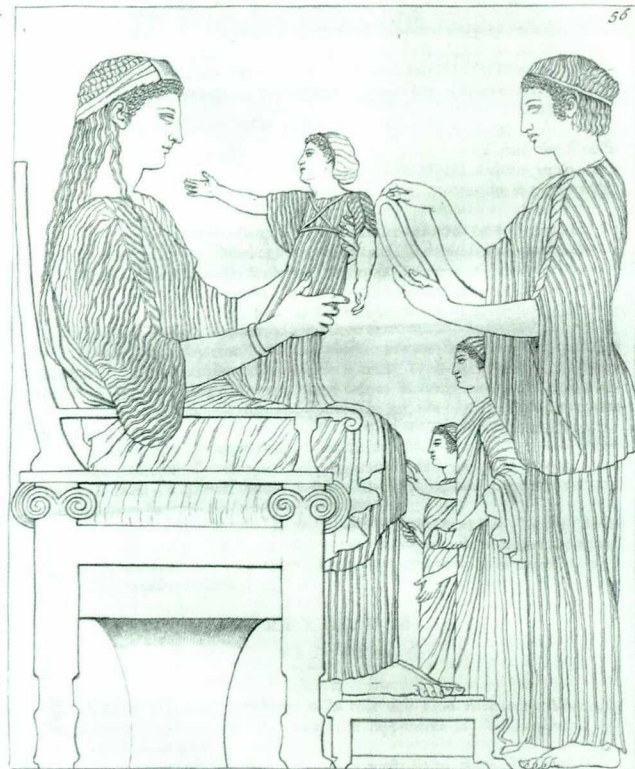
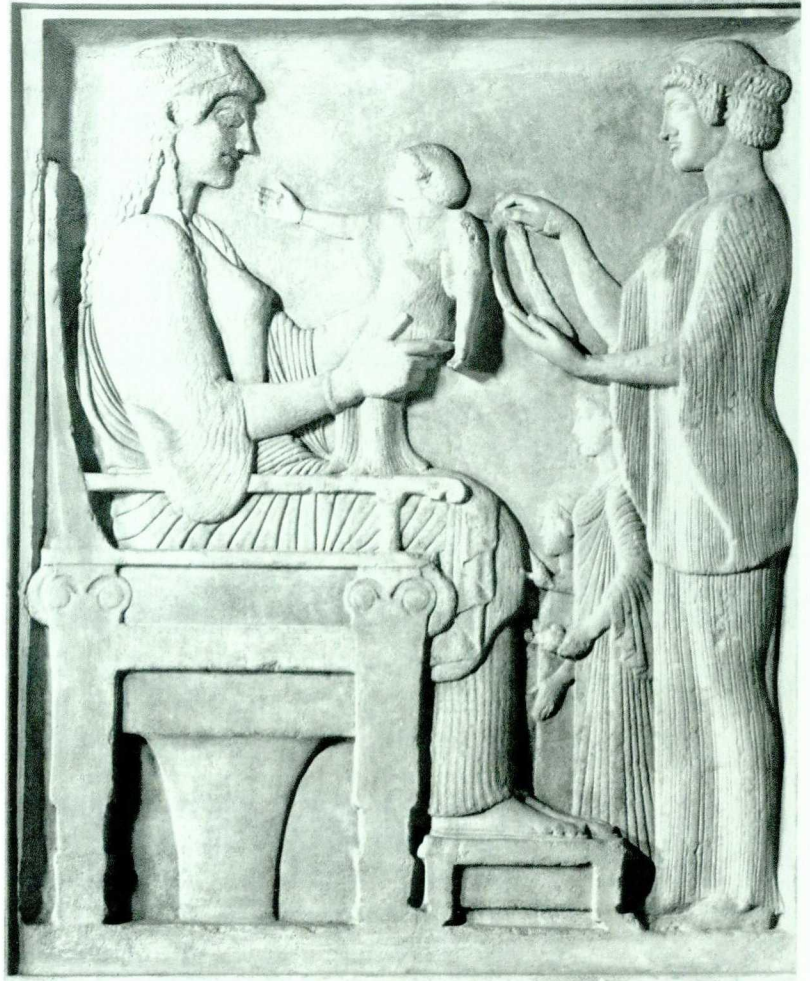


Abb. 14
 Stich aus Winckelmanns „Monumenti antichi inediti“ Taf. 56.

Figuren so genau zu definieren, daß er den etruskischen Ursprung des Idolino (Kat.-Nr. I.4) nun entschieden bestritt und die Figur als griechisches Kunstwerk bezeichnete (MI S. XXXI).

Die unterscheidende Eigenschaft des zweyten Styls der Etrurischen Künstler ist die empfindliche Andeutung der Umrisse und das Gezwungene in der Handlung und in der Stellung der Figuren. – In Rücksicht des Etrurischen Styls kann man also die Statue eines Jünglings von Erz, in natürlicher Größe, welcher sich in der Gallerie des Groß-Herzogs von Toscana befindet, nicht [60] für ein Werk aus dieser Schule erklären; denn die Zeichnung zeigt keineswegs eine empfindliche Andeutung der einzelnen Theile, sondern ganz den Charakter der Griechischen Kunst. Wenn Gori, um diese Statue für eine Etrurische auszugeben, anführt, daß sie bey Perugia gefunden worden, so ist dieser Grund nicht haltbar, wie auch die Arbeit der Haare, welche Gori für etwas den Etrurischen Künstlern Eigenthümliches ausgiebt, die größte Aehnlichkeit hat mit den Haaren an mehreren bronzenen Köpfen im Herulanischen Museum, und besonders mit dem Kopfe einer Büste, welche einen jungen Helden vorstellt, und auf welcher der Name des Atheniensischen Künstlers Apollonius eingestochen ist.

Winckelmann,
Monumenti antichi inediti,
übersetzt von Meyer
S. 59–60.

Außerdem kam er auf die von Gori als typisch etruskisch hervorgehobenen Stileigentümlichkeiten bekleideter Figuren zu sprechen. Der Florentiner Gelehrte hatte gemeint, der parallele Faltenfall mit zickzackartig geschlängelten Kleidersäumen sei eine typisch etruskische Darstellungsweise. Dies stellte Winckelmann (MI S. XXXIII) in Frage: Er verwies auf ein in mehreren Repliken (Kat.-Nr. II.3–4) überliefertes Relief in der Villa Albani. Es zeigt im Vordergrund Apollo, Artemis und Leto auf einen Altar zuschreitend, an dem Nike ein Trankopfer darbringt. Da alle Figuren steifbeinig gehen und ihre Gewänder den beschriebenen Faltenfall zeigen, hätte er das Relief eigentlich für ein altes etruskisches Werk halten müssen. Im Hintergrund der Darstellung, hinter der Umfassungsmauer eines heiligen Bezirks, steht jedoch ein reich verzierter Tempel mit korinthischer Säulenordnung. Letztere wurde nach Auskunft des römischen Architekten Vitruv erst nach dem Tod des griechischen Architekten und Bildhauers Phidias gegen 400 v. Chr. erfunden. Daran erkannte Winckelmann, daß das Relief bei weitem nicht so alt sein kann, wie aufgrund der genannten, angeblich etruskischen Stilmerkmale zu erwarten gewesen wäre. Er vermutete daher, daß das Relief den ältesten Stil nachahmt, um der Darstellung mehr Würde und Erhabenheit zu geben. Solche Nachahmungen des ältesten Stils fand er auch auf einer Münze mit dem Porträt Alexanders d. Gr. auf der Vorderseite und einer archaischen Athena auf der Rückseite (GK Denkmäler Nr. 1200) sowie auf einem reliefierten Altar in der Villa Albani. Bei dem Archaismus auf dem erstgenannten Relief mit dem korinthischen Tempel handelte es sich also um keinen Einzelfall, sondern vielmehr um eine Stilrichtung innerhalb der späteren griechischen Kunst. So wurde Winckelmann nicht nur zum Entdecker der archaischen Kunst, sondern er zeigte auch, dass es sicher falsch war, alle stilistisch altertümlich wirkenden Bildwerke als etruskisch zu bezeichnen.

Nachdem ich den wahren Charakter und die Eigenschaften der Zeichnung bey den Etrurischen Künstlern auseinandergesetzt, muß ich noch jenes Unterscheidungs-Zeichen anführen, welches die gewöhnlichen Alterthumsforscher in der Bekleidung einiger Figuren zu finden vorgeben. Diese Bekleidung besteht theils aus schmalen parallel liegenden, theils aus geschlängelten Falten [...] Wiewohl es wahr ist, daß alle Etrurische Figuren ähnliche gezwungene Falten haben, so kann man doch nicht mit Grund behaupten, daß alle auf diese Weise bekleidete Figuren Etrurischen Ursprungs sind. Denn es finden sich Figuren, die ohne Zweifel dem Griechischen Style angehören, und dennoch eben diese Art von Bekleidung haben. So sieht man in der Villa Sr. Eminenz des Herrn Alexander Albani zwey erhobene Arbeiten, welche beyde ganz ähnlich oder vielmehr Wie-

II.2
Herakles raubt Apollon seinen Dreifuß

Wohl 1. Jh. v. Chr.
 Gipsabguß nach einem Marmorrelief in Baltimore, Walters Art Gallery Inv.-Nr. 23.164
 Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv.-Nr. 558

Das Relief wurde 1761 von Paolo Maria Paciaudi in den Monumenta Peloponnesia I auf S. 114 abgebildet. Die Bildunterschrift besagt, daß es aus Kythera, einer griechischen Insel vor der Südküste der Peloponnes, stamme. Winckelmann hielt es deshalb für ein griechisches Werk und meinte, es belege seine Ansicht, daß die älteste etruskische und griechische Kunst sehr ähnlich gewesen seien. Entgegen Winckelmann handelt es sich allerdings um kein besonders altes Kunstwerk, sondern eines, daß den alten Stil nur nachahmt. Daß es solche „archaischen“ Kunstwerke gab, entdeckte erstmals Winckelmann anhand des sog. Kitharoidenreliefs (Kat.-Nr. II.3). Allerdings gelang es ihm noch nicht, alle archaischen Reliefs als solche zu erkennen, da zu wenig archaische Reliefs bekannt waren, die es erlaubt hätten, das Archaische und Archaistische zu unterscheiden.

A.R.

Lit.: GK Denkmäler Nr. 847.

II.3
Relief mit Göttern vor einem Heiligtum
sog. Kitharöedenrelief (Relief mit Kitharaspieler [Leierspieler])

Um die Zeitenwende
 Gipsabguß nach dem Original in Berlin, Antikensammlung Inv.-Nr. SK 921
 Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv.-Nr. 592
 H 77,5 cm, B 103 cm

Die drei Götter Apollon, Artemis und Leto schreiten nach rechts auf einen Altar zu, an dem ihnen die Siegesgöttin Nike ein Weinopfer bringt. Die Szene spielt vor der Umfassungsmauer eines Heiligtums, dessen Tempel man im Hintergrund sieht. Anhand dieses Reliefs erkannte Winckelmann, daß keineswegs alle stilistisch altertümlich wirkenden Reliefs auch wirklich alt und etruskisch sind. Denn zwar weisen der steife Stand der Figuren und die Art des Faltenfalls stilistisch in die älteste Zeit der Kunst, doch macht

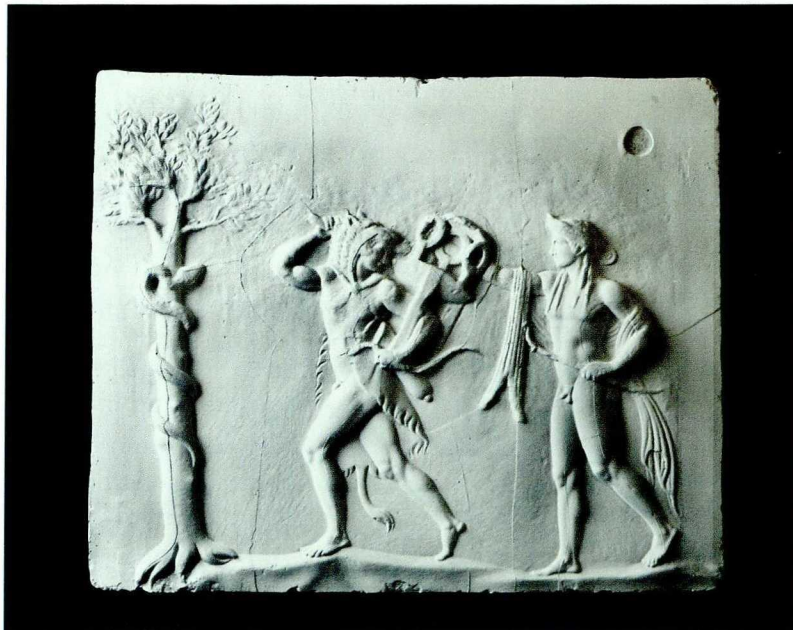


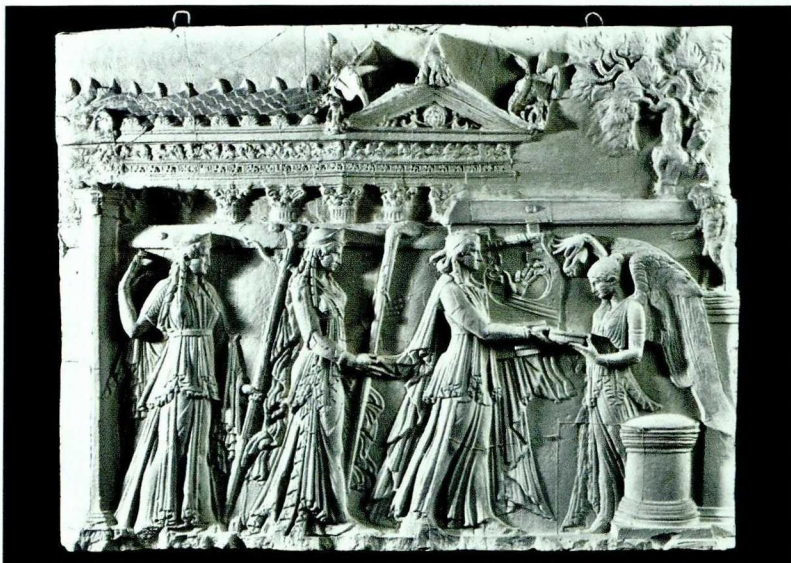
Abb. 15
 Kat.-Nr. II.2

der im Hintergrund abgebildete Tempel mit korinthischen Kapitellen deutlich, daß das Relief keineswegs besonders alt ist. Das korinthische Kapitell wurde nämlich erst in der spätklassischen Epoche in Griechenland von Kallimachos erfunden. Winckelmann folgerte daraus, daß das Relief in Griechenland gefertigt wurde und daß man dort seit der spätklassischen Epoche den älteren Stil frei nachgeahmt habe, um Bildwerken ein ehrwürdigeres Ansehen zu verleihen. Da das Relief für das Verständnis der archaischen Kunst so wichtig war, bildete Winckelmann es in der Geschichte der Kunst vor der Vorrede ab.

A.R.

Abb. 16
 Kat.-Nr. II.3

Lit.: GK Denkmäler Nr. 846.



Winckelmann,
Monumenti antichi inediti,
 übersetzt von Meyer
 S. 64–65.

der Hofungen, sind. An diesen Denkmalen liefert unter andern die Korinthische Ordnung eines dort abgebildeten Tempels den offenbaren Beweis, daß das Werk Griechische Arbeit und nicht aus den ältesten Zeiten ist, weil die Erfindung einer solchen Säulen-Ordnung in der Baukunst erst nach dem Phidias geschahen ist.

Diese neue Erkenntnis bestärkte ihn in der 1776 postum erschienenen zweiten Auflage der „Geschichte der Kunst“ (GK Text S. 153), nur noch etruskisch beschriftete Bildwerke als sicher etruskische Arbeiten anzuerkennen (GK Text S. 151). Das einzige unbeschriftete Werk, an dessen etruskischem Ursprung er weiterhin nicht zweifelte, war das Leukothea-Relief (Kat.Nr. II.1). Die früher von ihm für etruskisch gehaltenen Marmorstatuen des Kasseler Apoll (GK Denkmäler Nr. 296–297), der Hestia Giustiniani (GK Denkmäler Nr. 585) und der archaischen Diana aus Herkulaneum (GK Denkmäler Nr. 405) hielt er nun hingegen eher für griechische Werke. Da er sich aber nicht ganz sicher war, erfuhr der Begriff „hetrurisch“ bei ihm einen Bedeutungswandel (GK Text S. 157, 159): sollte es früher ausdrücken, daß ein Werk von einem etruskischen Künstler gefertigt worden sei, so wurde „hetrurisch“ nun zu einem Stilbegriff, der weitestgehend die heute als „archaisch“ und „strenger Stil“ bezeichneten Stilstufen abdeckte und es offen ließ, ob ein Werk von griechischen oder etruskischen Künstlern geschaffen wurde. (Zu Winckelmanns Epocheneinteilung des „hetrurischen Stils“ s. u. Kapitel V).

Winckelmann,
*Geschichte der Kunst des
 Alterthums*, 2. Aufl.
 S. 161–162.

Sollte daher jemand über die Arbeit dieses Altars zwischen dem hetrurischen und dem ältesten griechischen Stil zweifelhaft bleiben wollen, wird dadurch der von mir gegebene Begriff nicht irrig, und die Kenntniß des hetrurischen Stils kan nichts desto weniger aus demselben gezogen werden, da, wie ich bereits angezeigt habe, die älteste griechische Zeichnung der hetrurischen ähnlich gewesen ist.

Diese unentschiedene, vorsichtig abwägende Haltung mißfiel Heinrich Meyer, dem Freund und Berater Goethes in Kunstfragen und einer der Herausgeber und Kommentatoren der Weimarer Winckelmann-Ausgabe (Bd. I–VIII, Weimar 1808–1820; besonders: Bd. III S. 422–430 Anm. 740). Ohne neue, über Winckelmann hinausgehende Argumente zu liefern, strebte er eindeutige Aussagen an und behauptete in seinem Kommentar, es habe gar keinen eigenen etruskischen Stil gegeben: „Wir sind sogar überzeugt, die Kunst der Hetrurier sei niemals zu einem eigentümlichen, in sich selbst ausgebildeten Styl gelangt ... alles was es [d.i. das etruskische Volk] in bildender Kunst geleistet, müsse bloß als eine Ramification [Abzweig; Ableger] von der griechischen betrachtet werden. Denn keines der bekannten sicher hetrurischen Denkmäler, unterscheidet sich wesentlich, sie weichen nur in einigen Theilen des Costums und einigen Attributen allegorischer oder symbolischer Wesen, von dem ursprünglichen Typus ab, der aus Griechenland übergekommen, und durch fortgesetzten Verkehr genährt worden“ (WA Bd. III S. 424–425). Dieses einseitige Urteil über die etruskische Kunst blieb das ganze 19. Jh. hindurch in Deutschland vorherrschend. Erst im 20. Jahrhundert kam es zu erneuten Versuchen, die Eigenheiten der etruskischen Kunst besser herauszuarbeiten und neu zu bewerten.

II.4 (Abb. 17)

Archaistisches Relief mit Apollon, Artemis und Leto

Um die Zeitenwende
Gipsabguß des Originals in Paris, Louvre Inv.-Nr. Ma 519
Bonn Akademisches Kunstmuseum Inv.-Nr. 591

Das Relief ist eine Variante des Kitharoidenreliefs Kat.Nr. II.3. Es läßt den Hintergrund mit dem Tempel und der Umfassungsmauer des Tempels fort; ebenso den Altar und die opfernde Nike am rechten Bildrand. Die drei Götter Apoll, Artemis und Leto sind hingegen unverändert. Winckelmann kannte beide Reliefs sowie noch drei weitere Varianten und Wiederholungen.

A.R.

Lit.: s. GK Denkmäler Nr. 846a.



II.5 (Abb. 18)

Dreiseitiger reliefierter Leuchterfuß

Spätes 1. Jh. v. Chr.
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. I.N. 868
Marmor
H 95 cm, untere B 50 cm, obere B 35 cm

Die drei Seiten der Kandelaberbasis zeigen die Götter Zeus (mit Zepter und Adler), Poseidon (mit Dreizack) und Ares (mit Lanze und Schild zu seinen Füßen). Alle drei sind im archaisierenden Stil dargestellt: sie tragen altertümlich lange, spitze Bärte und Gewänder mit dünnen, einförmig parallel verlaufenden Falten sowie zickzack-förmigen Gewandsäumen. Daß es sich nicht um wirklich alte archaische Figuren handelt, sieht man am besten am Ares: Dessen Muskelpanzer setzt anatomische Kenntnisse und ein Körperideal voraus, das es erst seit spät-klassischer Zeit gibt.

Winckelmann kannte die erst 1893 auf dem Kunstmarkt aufgetauchte Basis nicht. Er besprach aber (GK2 S. 327, 334 und MI S. 160ff.) ein anderes Relief (heute Pa-





Abb. 19 und 20
Kat.-Nr. II.5

ris, Louvre Ma 969), auf dem die Figur des Ares wiederholt ist. Da der Gott den zurückgesetzten Fuß des Spielbeins etwas geziert nur mit den Zehenspitzen aufsetzt, meinte Winckelmann, es sei der am Fuß verletzte Krieger Philoktet dargestellt. Tatsächlich aber sind solche gezierten Fußstellungen für archaische Darstellungen typisch; dies belegt z.B. auch der linke Fuß des auf derselben Basis dargestellten Zeus.

A.R.

Lit.: Jan Stubbe Østergaard, *Catalogue Imperial Rome Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1996 S. 214–217 Nr. 117.



Die „hetrurischen“ Vasen

Buonarroti hatte in Dempsters Werk „De Etruria regali“ zahlreiche „hetrurische“ Vasen abgebildet. Sie dienten gelegentlich als Textkupfer über Buchanfängen, füllten aber vor allem zahlreiche Tafeln. In seinem erklärenden Anhang (s. o. Kap. 1) ging er S. 16–17 im Zusammenhang mit bacchischen Darstellungen auf die Herkunft dieser Vasen ein. Der Stil der Malereien entspreche ganz den Gravierungen auf etruskischen Spiegeln. Zudem unterscheide sich die Ikonographie der Vasenbilder von entsprechenden griechischen Darstellungen. So seien beispielsweise die Satyrn auf den Vasen anders gestaltet als auf griechischen oder römischen Denkmälern: sie hätten (wie ein rf. Kelchkrater in Florenz auf Taf. 11 zeige) nicht nur längere Ohren, sondern auch längere Schwänze und Bärte; zudem seien die Spitzen ihrer Thyrsosstäbe voluminöser, und ihre Tamburine, Schmuckkästchen, Spiegel, Fächer und Schuhe hätten ungewöhnliche Formen. Viele Vasen seien zwar in der Gegend um Neapel gefunden worden, doch hätten die Etrusker in alter Zeit auch dieses Gebiet beherrscht; daher könne kein Zweifel bestehen, daß es sich um etruskische Arbeiten handle.

In der ersten Auflage der „Geschichte der Kunst“ hatte Winckelmann die Zuweisung der Vasen an etruskische Werkstätten noch akzeptiert. In den „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst“ und in den „Monumenti inediti“ lehnte er sie hingegen ab und erkannte in den Gefäßen griechisches Handwerk. Seine Argumente dafür stellte er in der zweiten Auflage seiner „Geschichte der Kunst“, in der er den Vasen ein eigenes Kapitel widmete, am ausführlichsten dar.

Er erstellte dort zum Ersten eine Liste der bekannten umfangreicheren Vasensammlungen und bemerkte, daß sich die meisten in Unteritalien und Sizilien befänden. Selbst ein Großteil der Vasensammlungen Roms, wie die des Vatikan, die des Grafen Simonetti oder die seines Freundes Anton Raphael Mengs seien in Unteritalien zusammengetragen worden. Die Masse der als etruskisch geltenden Gefäße sei also in jenen Gebieten Italiens gefunden worden, die in der Antike griechische Kolonien waren, während nur vergleichsweise wenige Vasen aus Mittelitalien, dem Stammland der Etrusker, stammten. Schon dies spreche dafür, daß die Gefäße griechische Produkte seien, denn Buonarrotis Aussage, die Etrusker hätten fast ganz Italien beherrscht, treffe nur für die etruskische Frühzeit zu; die meisten Vasen seien, ihrem Stil nach zu urteilen, aber erst viel später geschaffen worden. Zum Zweiten wies Winckelmann darauf hin, daß etliche der vermeintlich etruskischen Gefäße beschriftet sind (vgl. Kat.-Nr. II.6), und zwar nie mit etruskischen Schriftzeichen, sondern stets in Griechisch, was seine These bestätige. Zum Dritten käme auch aus ikonographischen Gründen keine etruskische Herkunft in Frage, denn die Etrusker hätten ihre so häufig dargestellten Genien – dies war aus Wandmalereien oder den Darstellungen auf Aschenurnen oder Bronzespiegeln bekannt – stets mit einem Schurz bekleidet dargestellt. Die Genien oder Erosen auf den Vasen seien aber stets unbekleidet. Und viertens spreche auch das sich in der Vasenmalerei ausdrückende Schönheitsideal gegen eine etruskische Herkunft: Die Köpfe der Figuren, vor allem auf den stilistisch jüngeren Vasen, hätten die hohe Schönheit griechischer Kunstwerke.

Trotz dieser Argumente wollte Winckelmann nicht sämtliche bemalten Vasen den Griechen zuweisen. Denn er hielt es für wahrscheinlich, daß die griechischen Kolonisten zumindest ihren nächsten Nachbarn, den Campanern, und möglicherweise auch den Etruskern ihre Technik der Vasenmalerei gezeigt hätten und daß jene sich bemühten, die importierten griechischen Vorbilder nachzumachen. Nachdem inzwischen viele Tausend Vasen aus Griechenland, den unteritalischen Kolonien, Kampanien und Etrurien bekannt sind, können wir Winckelmanns Hypothese bestätigen. Denn an-

hand der im Detail unterschiedlichen Malerei läßt sich die Gefäßproduktion der drei Völkerschaften heute recht klar voneinander trennen. Tatsächlich ahmten sowohl die Kampaner wie auch die Etrusker die schwarz- und rotfigurigen griechischen Vasen nach (s. Kat.-Nr. II.6–10, V.29–30).

Nachdem Winckelmann den griechischen Ursprung der Vasen erstmals richtig bestimmt hatte, machte er kurze Ausführungen zu ihrem Gebrauch. Er stellte zwar noch keine Typologie der einzelnen griechischen Gefäßformen auf, um sich mit deren Nutzung im einzelnen zu beschäftigen – dies blieb späteren, stärker spezialisierten Generationen vorbehalten –, aber er ging auf die Nutzung der griechischen Vasen im allgemeinen ein. Aus der Beobachtung der Fundzusammenhänge und aufgrund antiker literarischer Nachrichten, aber auch aus der Betrachtung der Gefäße selbst erschloß er folgende Funktionen: Zum Ersten den Gebrauch als Graburne, als Grabmonument oder Grabbeigabe (GK2 S. 206f.); zum Zweiten, im sakralen Zusammenhang, als Spendengefäß (GK2 S. 24, 203); zum Dritten bei Wettkämpfen als Siegespreis (GK2 S. 207), und zum Vierten im täglichen Leben als Kinderspielzeug oder Zimmerschmuck (GK2 S. 24, 203, 208). Tatsächlich sind alle von Winckelmann aufgezählten Arten der Nutzung griechischer Vasen belegbar. Merkwürdig ist nur, daß er eine der häufigsten Funktionen, den Gebrauch als Prunkgeschirr bei festlichen Trinkgelagen – der auch häufig auf den Vasen selbst dargestellt ist –, nicht nennt. Vielleicht schätzte er den künstlerischen Wert der Gefäße so hoch ein, daß er eine solche profane Nutzung für nicht angemessen hielt.

Das Hauptanliegen Winckelmanns war jedoch nicht die Bestimmung der verschiedenen Gefäßfunktionen, sondern die inhaltliche Interpretation und die künstlerische Beurteilung der Vasenbilder. Diesen maß er allein schon deshalb hohen Wert bei, da sie die einzigen überlieferten Zeichnungen aus der Antike sind. Außerdem seien Zeichnungen besser als Gemälde geeignet, den Charakter und die Qualität von Künstlern zu beurteilen,

*Winckelmann,
Geschichte der Kunst des
Alterthums, 2. Aufl.
S. 208.*

da wir [...] aus Zeichnungen mehr als in ausgeführten Gemälden den Geist der Künstler, ihre Begriffe, nebst der Art dieselben zu entwerfen, nicht weniger als die Fertigkeit erkennen, mit welcher die Hand ihrem Verstande zu folgen und zu gehorchen fähig gewesen ist

Die griechischen Vasenbilder schienen ihm von ganz besonders begnadeten Künstlern zu stammen. Dies begründete er – ohne die technische Seite der griechischen Vasenmalerei ganz richtig verstanden zu haben – so:

*Winckelmann,
Geschichte der Kunst des
Alterthums, 2. Aufl.
S. 212.*

Dieses Gemalte will fertig und geschwinde gemacht seyn: denn aller gebrannter Thon ziehet [...] unverzüglich die Feuchtigkeit aus den Farben und aus dem Pinsel, daß also, wenn die Umrisse nicht schnell mit einem einzigen Striche gezogen werden, im Pinsel nichts als die Erde, zurück bleibet. [...] Man muß auch bedenken, daß in dieser Arbeit keine Aenderung oder Verbesserung statt findet, sondern wie die Umrisse gezogen sind, müssen sie bleiben. Diese Gefäße sind, wie die kleinsten geringsten Insekten die Wunder in der Natur, das Wunderbare in der Kunst und Art der Alten, und so wie in Raphaels ersten Entwürfen seiner Gedanken der Umriß eines Kopfs, ja ganze Figuren, mit einem einzigen unabgesetzten Federstriche gezogen, [...] den Meister [...] zeigen; eben so erscheinet in den Gefäßen [...] die große Fertigkeit und Zuversicht der alten Künstler [...]

Da die Linien auf griechischen Vasenbildern niemals ein Ab- und Neuansetzen des Pinsels erkennen lassen, glaubte Winckelmann also, daß sie ohne Korrekturen flott in einem Zuge hingezeichnet worden seien. Dies sei nur möglich gewesen, weil die antiken Künstler ihre Ideen ganz bildhaft vor ihrem geistigen Auge gesehen und mit sicherer Hand rasch und getreu abgezeichnet hätten, eine Fähigkeit, die sonst nur der göttliche Raphael gehabt habe. Dank dieser Argumentation konnte er die griechischen

II.6 (Abb. 21)

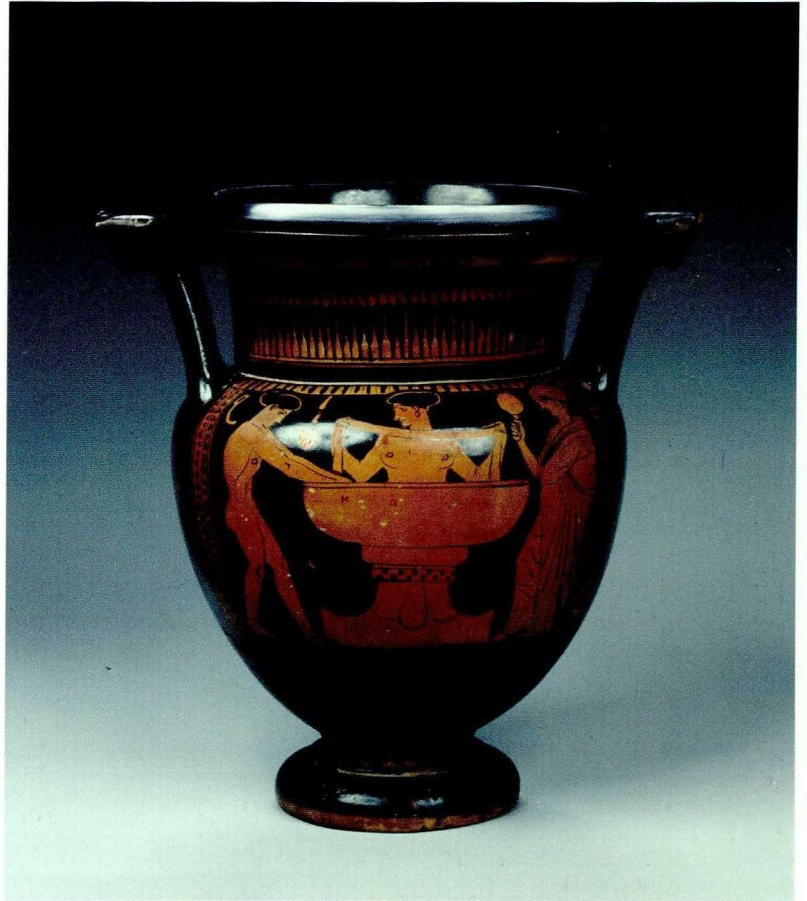
**Rotfigurig bemaltes Wein-Mischgefäß
(Kolonettenkrater)**

Attisch, um 440 v. Chr. Maler der Louvre-Kentauro-
machie
Staatliche Kunstsammlungen Dresden Inv.-Nr. ZV 797
H 34,5 cm

Es sind drei Frauen an einem Wasserbecken dargestellt. Die linke, im Profil, ist nackt und wäscht sich, die mittlere hinter dem Wasserbecken ist ebenfalls nackt und hält eine Binde, vielleicht eine Haar- oder Brustbinde, in der Hand. Die rechte ist bekleidet und betrachtet sich im Spiegel, so als habe sie sich gerade angekleidet und kontrolliere nun ihren Kopfsputz und ihre Ohrringe. Auf dem Wasserbecken steht in griechischen Buchstaben ΚΑΛΗ „Die Schöne“. Ähnliche Aufschriften finden sich des öfteren auf griechischen Gefäßen. Sie gaben Winckelmann die Gewißheit, daß schwarz- und rotfigurig bemalte Vasen von Griechen produziert wurden.

A.R.

Lit.: Kordelia Knoll, Alltag und Mythos. Griechische Gefäße der Skulpturensammlung, Dresden 1998 S. 106–107.

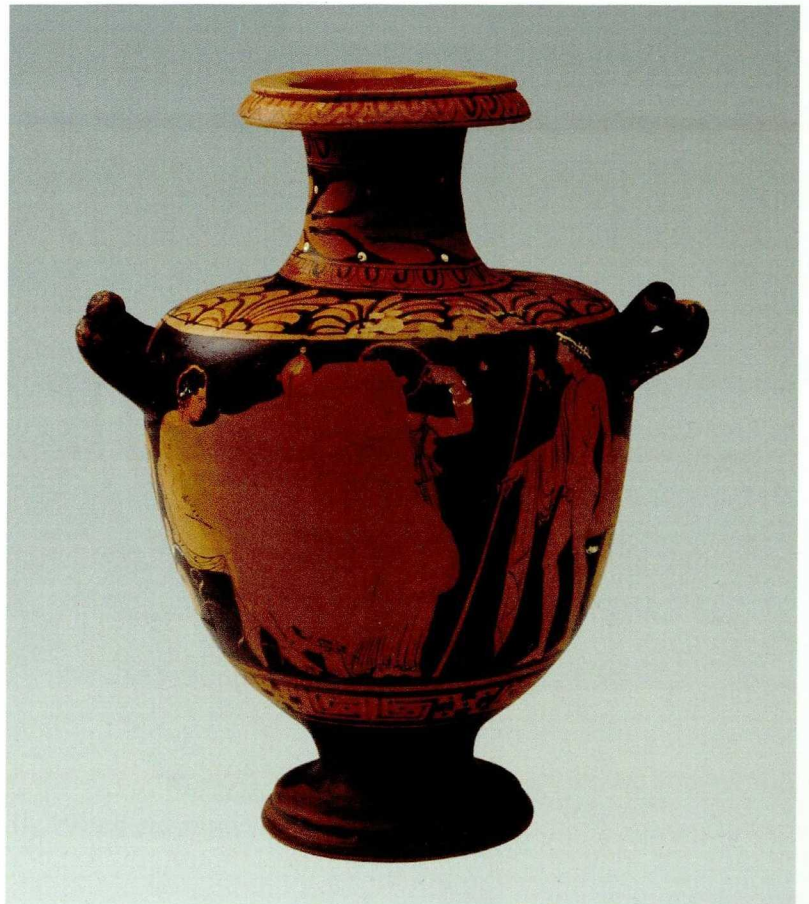


II.7 (Abb. 22)

**Kampanisches rotfiguriges Wassergefäß
(Hydria)**

Um 350 v. Chr.
Magdeburg, Kulturhistorisches Museum Inv.-Nr. Ke
1777
Fragmentarisch, ergänzt
H 26 cm, Dm des Bauches 17 cm

Das Wassergefäß ist in der gleichen Technik bemalt wie der griechische Kolonettenkrater Kat.-Nr. II.6. Es stammt jedoch nicht aus dem griechischen Mutterland, sondern wurde in Kampanien hergestellt. Dies verrät der im Vergleich zu Kat.-Nr. II.6 etwas blässere Ton und die grobe und ungelente Formgebung des Pflanzendekors. Die Rückseite ist mit einer großen Palmette verziert; auf der Vorderseite sind in rotfiguriger Technik zwei Jünglinge – der linke sitzend, der rechte stehend – und zwischen ihnen eine Frau dargestellt. Sie schaut in einen Spiegel und setzt sich einen Kranz auf. Die Darstellung ist nicht sicher zu deuten, möglicherweise handelt es sich um Hochzeitsvorbe-



Vasenmaler neben Raphael stellen und als ein „*Wunder der Natur*“ und als das *Wunderbare in der Kunst*“ bezeichnen. – Die hohe Wertschätzung griechischer Vasenmalerei hat sich bis heute gehalten. Sie bezieht sich zwar nicht auf alle Exemplare der Gattung, da sich unter den inzwischen zu Hunderttausenden ausgegrabenen Vasen natürlich auch viele kunsthandwerklich minderwertige Produkte befinden, aber etliche Vasenmaler wie z. B. Exekias oder Euphronios lassen sich durchaus neben die größten Künstler der Neuzeit stellen.

Winckelmanns neue Erkenntnisse zum archaischen und archaistischen Stil und zu den schwarz- und rotfigurig bemalten Vasen beförderten das Verständnis der etruskischen wie der griechischen Kunst gleichermaßen. Denn zum einen vermittelte Winckelmann erstmals eine ungefähre Vorstellung von der zuvor nahezu unbekanntem griechischen Kunst der vorklassischen Periode. Zum anderen befreite er die etruskische Kunst von zahlreichen Objekten, die ihr fälschlich zugeschrieben wurden und schaffte so eine solidere Materialbasis für weitere Forschungen. Außerdem beseitigte er das Vorurteil, daß es enge Verbindungen zwischen Etruskern und Ägyptern gegeben habe und machte deutlich, daß die Beziehungen zu den Griechen viel enger waren. Das waren zwar nur erste Schritte auf dem Weg zum Verständnis der etruskischen Kunst, aber es waren entscheidende Schritte in die richtige Richtung.



Abb. 23
Rückseite von Kat.-Nr. II.7 (Magdeburg)

reitungen. Winckelmann konnte attische und kampanische Gefäße noch nicht unterscheiden, er vermutete aber zu Recht, daß viele der figürlich bemalten Vasen unter dem Einfluß der Griechen in Kampanien hergestellt worden seien, vorzugsweise die in der Ausführung etwas unbeholfeneren Stücke.

A.R.

Lit.: Eva Hofstetter, Gebrannt, verbrannt, zurückgebrannt S. 63–65 Nr. 30.

II.8

Kampanisches rotfigurig bemaltes Salbgefäß (Alabastron)

Um 350–320 v. Chr.

Magdeburg, Kulturhistorisches Museum Inv.-Nr. Ke 1782

Die Mündung fehlt, sonst vollständig

H 18,5 cm, Dm 10 cm

Auf beiden Seiten des Gefäßes sind jeweils ein junger Mann und eine Frau dargestellt. Die Frau hält jeweils eine Binde bzw. einen Kranz in der Hand, während der Mann mit einer Hand gestikuliert. Die Bedeutung der Szene ist nicht eindeutig. Rotfigurig bemalte Vasen wie diese wurden mehrfach in etruskischen Gräbern gefunden. Deshalb hielt man sie lange Zeit für etruskische Produkte. Erst Winckelmann erkannte, daß es sich um griechische Werke oder solche der den griechischen Kolonien Unteritaliens benachbarten Kampaner handelt. Das Alabastron ist von einem kampanischen Künstler, dem sog. Maler Sydney 46.54, bemalt worden. Die Kampaner stellten auf ihren Vasen im Gegensatz zu Griechen und Etruskern nur selten mythologische Themen dar.

A.R.

Lit.: Eva Hofstetter, Gebrannt, verbrannt, zurückgebrannt S. 66–67 Nr. 32.



Abb. 24 und 25
Kat.-Nr. II.8



Abb. 26
Kat.-Nr. II.9

II.9

Bruchstück eines rotfigurigen bemalten kampanischen Trinkbechers (Skyphos)

Um 340–330 v. Chr.

Magdeburg, Kulturhistorisches Museum Inv.-Nr. Ke 1748

Das Gefäß wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Erhaltene H 15,1 cm

Eine mit einem Peplos bekleidete Frau steht rechts neben einer Säule, die mit einer Binde geschmückt ist. Auf der anderen Seite der Säule stand – wie aus einem vor dem Krieg verfaßten Inventarbuch hervorgeht – ein nackter Jüngling mit weißer Stirnbinde; von ihm ist nur noch eine Hand erhalten.

Vergleichbare Darstellungen von zwei oder mehr Personen neben einzeln stehenden Säulen sind in Unteritalien sehr häufig. Die Säulen sind, wie durch zahlreiche Vasenbilder, aber auch durch archäologische Ausgrabungen belegt ist, als Grabmal zu deuten. Die neben ihnen stehenden Personen tragen in der Regel Opfergaben, die sie am Grab abstellen wollen. Da die Frau auf der hier besprochenen Scherbe keine Opfergaben trägt, könnte es sich eventuell um die Verstorbene selbst handeln.

E.H.

Lit.: Eva Hofstetter, *Gebraunt, verbrannt, zurückgebrannt* S. 65–66 Nr. 31.



Abb. 27
Kat.-Nr. II.10

II.10

Kampanisches schwarzfiguriges Salbgefäß (Lekythos)

Um 350/340 v. Chr.

Magdeburg, Kulturhistorisches Museum Inv.-Nr. Ke 1765

H 22,8 cm, Dm 9,8 cm

Das Salbgefäß gehört zu einer Gruppe von Gefäßen (den sog. Pagenstecher-Lekythen), die noch im 4. Jh. v. Chr. schwarzfigurig bemalt wurden, obwohl diese Maltechnik eigentlich schon im 6. Jh. v. Chr. aus der Mode kam. Dargestellt ist ein sitzender Satyr. Als solcher ist er kenntlich an den Ziegenohren und dem kleinen, einst in weiß gegebenen, aber weitestgehend abgewaschenen

Schwänzchen im Rücken. Um Brust und Beine trägt er Binden, auf dem Kopf einen Efeukranz. Er trägt eine große flache Schale in der Hand, aus der er eine Trankspende über ein vor ihm stehendes Kultmal gießt.

A.R.

Lit.: Eva Hofstetter, Gebrannt, verbrannt, zurückgebrannt S. 61–62 Nr. 29.

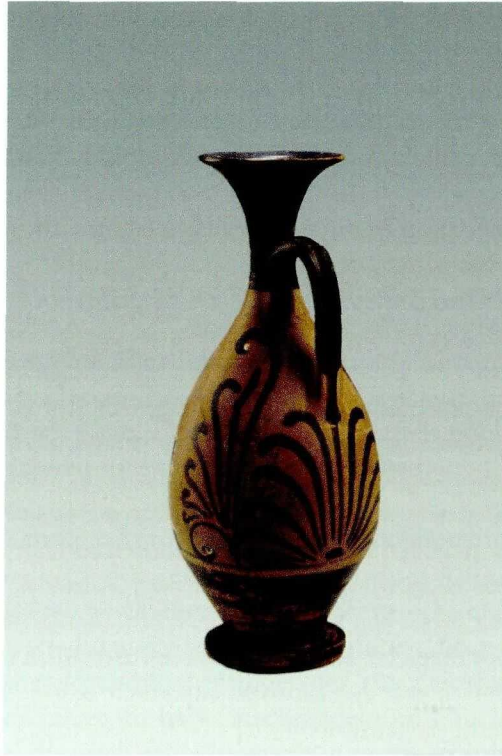


Abb. 28
Kat.-Nr. II.10

II.11 Kleines Vorratsgefäß (Amphoriskos) mit Schwänen

Mittelkorinthisch, um 580–570 v. Chr.
Stiftung Schloß Friedenstein Gotha, Schloßmuseum Inv.-Nr. A Va 29

Aus Cumae, Geschenk von Barone, Neapel, an Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha, 1873.

Gelbbrauner Ton mit gelbem Überzug, schwarzbraune bis braune Firnismalerei
H 8,3 cm

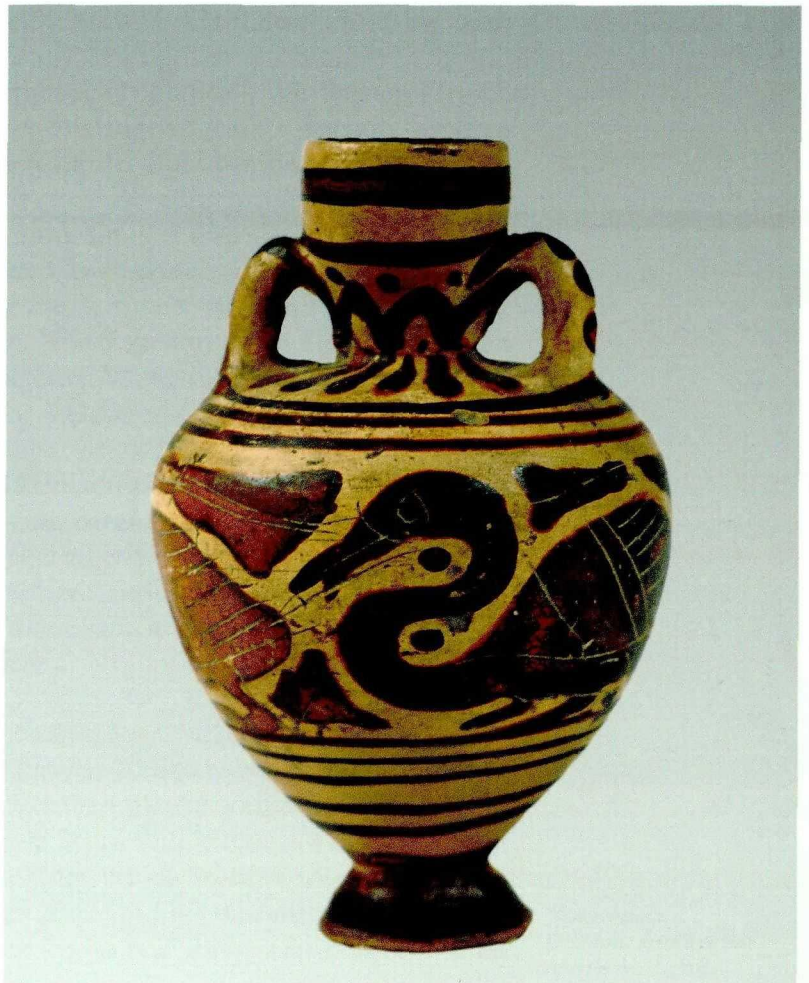


Abb. 29
Kat.-Nr. II.11

Nach dem Niedergang der attisch geometrischen Keramik übernahm im Mittelmeerraum die wirtschaftlich aufblühende Handelsstadt Korinth bis in das 2. Viertel des 6. Jh. v. Chr. die Vorherrschaft auf dem Gebiet der bemalten Vasen. Auf den Tongefäßen trat nun die Bilderwelt des Orients auf. Der neue ›orientalische‹ Gefäßstil, der im 7. Jh. v. Chr. zu einem Höhepunkt gelangte, erhielt seine Bezeichnung nach den bevorzugten Darstellungsmotiven, orientalischen Misch- und Fabelwesen, wie z. B. Sirene, Greif, Sphinx, oder Tieren wie Panther, Löwe, Hirsch, Steinbock und Schwan. Häufig wurden die Tiere zu Friesen angeordnet – die „Tierfriesdekoration“ ist gleichsam ein Leitmotiv der orientalischen Vasenmalerei. Den Gefäßbauch des Gothaer Amphoriskos zieren drei nach links stehende Schwäne, zwischen denen sich unterschiedliche Füllmotive befinden.

Aufgrund seiner Bemalung läßt sich der Amphoriskos dem Mittelkorinthischen Stil (ca. 600–575 v. Chr.) zuschreiben.

U.W.

Lit.: Elisabeth Rohde, CVA Gotha Schloßmuseum I, Berlin 1964 Taf. 9,3.

Von der Kunst der Etrurier und ihrer Nachbarn.

Nach den Aegyptern sind unter den Völkern in Europa die Etrurier das älteste Volk, welches die Künste geübet, und wo dieselben noch zeitiger, wie es scheint, als bey den Griechen zu blühen angefangen haben; daher die Kunst dieses Volks, sonderlich in Absicht ihres Alterthums, eine ganz besondere Aufmerksamkeit verdienet, vornämlich da ihre ältesten Werke, die sich erhalten haben, uns einen Begriff geben von den ältesten griechischen Werken, die jenen ähnlich waren, und nicht mehr vorhanden sind.

Die gründliche Betrachtung der etrurischen Kunst erfordert zuerst eine kurze Anzeige der ältesten Geschichte und der Verfassung so wohl als der Eigenschaft dieses Volks, als worinn der Grund des Wachstums der Kunst bey ihnen lieget, die hernach in einigen der merkwürdigsten übrig gebliebenen Werke, nach ihren Eigenschaften untersucht wird; und da die Kunst der benachbarten Völker eine Aehnlichkeit mit der etrurischen hat, geben uns die Kenntnisse von dieser ein Licht in jener: folglich enthält dieses Kapitel drey Abschnitte.

Der erste Abschnitt, welcher in zwey Stücken zuerst die älteste Geschichte und alsdann die Eigenschaften und die nachfolgenden Umstände der Etrurier berühret, gehet von den Nachrichtern der Wanderung der Pelasger nach Etrurien, zu der Vergleichung der Umstände dieses Landes mit denen von Griechenland in den ältesten Zeiten hinüber, woraus klärlieh erhellet, daß damals der Kunst die Umstände unter den Etruriern vortheilhafter als unter den Griechen gewesen; vornämlich aber und zuerst ist darzutun, daß die Kunst unter den Etruriern durch die Griechen wo nicht gepflanzt wenigstens befördert worden; und dieses ist zu schließen theils aus den griechischen Kolonien, die in Etrurien ihre Wohnung aufschlugen, und noch mehr aus den Bildern der griechischen Fabel und Geschichte, die von den etrurischen Künstlern auf den mehresten ihrer Werke vorgestellt sind.

Winckelmann,
Geschichte der Kunst des
Alterthums, 2. Aufl.
S. 135–136.