

VI. ETRUSKISCHE WANDMALEREIEN

Neueste Entdeckungen von Werken Etrurischer Kunst, sonderlich der Gräber von Tarquinia

Die Tomba del Cardinale in Tarquinia

Winckelmann war wahrscheinlich nicht in Tarquinia und besuchte wohl auch nicht das Grab. Kenntnis des ca. 1758 entdeckten Grabes erlangte er wohl durch den englischen Maler und Kunsthändler Thomas Jenkins, der es zeichnen ließ, sowie durch eine kurze Anzeige von Joseph Wilcox in den ‚Philosophical Transactions of the Royal Society‘ vom 17. 3. 1763. Die stark verbläuten, teilweise zerstörten Wandgemälde des Kammergrabes sind am besten in neuzeitlichen Reproduktionen (Zeichnungen, Aquarellen) faßbar, auf die sich offenbar auch Winckelmann stützte. Er beschreibt jenen Teil der Dekoration, dem bis heute das größte Interesse gilt: einen mit kleinfigurigen Szenen (H 0,33 m) gefüllten Fries, den längsten der uns bekannten figürlichen Friese der etruskischen Wandmalerei (L ca. 45 m, ca. 200 Figuren).

Die neuesten Entdeckungen von Werken Etrurischer Kunst sind die bereits angeführten Gräber der alten Stadt Tarquinium, einer der zwölf Haupt-Städte von Etrurien. Diese sind alle unter der Erde in einem weichen Steine, welchen man Tufo nennet, gehauen, und liegen in einer Ebene bey Corneto, ohngefehr drey Meilen vom Meere, und einige Stunden jenseit Civita Vecchia. Der Eingang in diese Gräber gehet von oben in dieselben, vermittelst eines runden senkrechten Canals, welcher gegen die Oefnung eine Kegelförmige Verjüngung hat, und in demselben sind in der Höhe beynahse der Hälfte eines Mannes kleine Löcher über einander gehauen, die zu Stufen dienen, in diese Grüfte hinein zu steigen, und es pflegen an fünf dieser Stufen zu seyn. In einem dieser Gräber ist die Urne für den todtten Körper in eben dem Stein gehauen. Das Gewölbe oder die obere Decke dieser Gräber ist [26] theils nach Art des Gebälkes der Decken in Zimmern gehauen, theils siehet man viereckigte Vertiefungen, die Lacunaria heissen, und einige von denselben haben Zierrathen an den Rändern derselben umher. In einigen andern Gräbern ist die Decke gehauen nach Art des Fußbodens der Alten, die von Ziegeln auf die schmale Seite derselben nach Art der Fisch-Gräten gesetzt sind, welche Weise noch itzo daher spina pesce genennet wird, und häufig in dem Pallaste Mattei angebracht ist. Die Decke dieser Gräber ist nach dem Verhältnisse ihrer Größe von mehr oder wenigern viereckten Pfeilern unterstützt, die in eben dem Tufo gehauen sind. Ohnerachtet diese Grüfte durch keine Oefnung beleuchtet waren (denn die obere Einfarth war vermuthlich geschlossen) sind dieselben voller Zierrathen, nicht allein an der Decke, sondern auch an den Wänden und Pfeilern, unter welchen man auch die so genannten Meandri bemerket; ja einige haben von allen Seiten umher einen bemahlten breiten Streifen, welcher hier an die Stelle der Frise stehet, und über die Pfeiler fortläuft, und einige Pfeiler sind von unten an mit grossen Figuren bedeckt. Diese Gemähde sind auf einer dicken Bekleidung von Mörtel ausgeführet; einige derselben sind ziemlich kenntlich, andere aber, wo Feuchtigkeit oder die Luft Zugang gehabt hat, sind zum Theil verschwunden. Die Gemähde einer solchen Gruft an eben diesem Orte hat Buonarroti in schlecht entworfenen Umrissen bekannt gemacht; diejenigen Grüfte, von welchen ich Nachricht gebe, die weit beträchtlichere Vorstellungen enthalten, sind nach der Zeit entdeckt, und es werden dieselbe künftig durch oben gedachten Hrn. Byres an das Licht erscheinen. Die mehresten der Friesen bilden Befechte oder Gewaltthätigkeit wider das Leben einiger Personen; andere stellen der Etrurier Lehre von dem Zustande der Seelen nach dem Tode vor. In diesen siehet man bald zween schwarze geflügelte Genios mit einem Hammer in der einen Hand, und mit einer Schlange in der andern, die einen Wagen an einer Deichsel ziehen, auf welchen die Figur oder die Seele des Verstorbenen

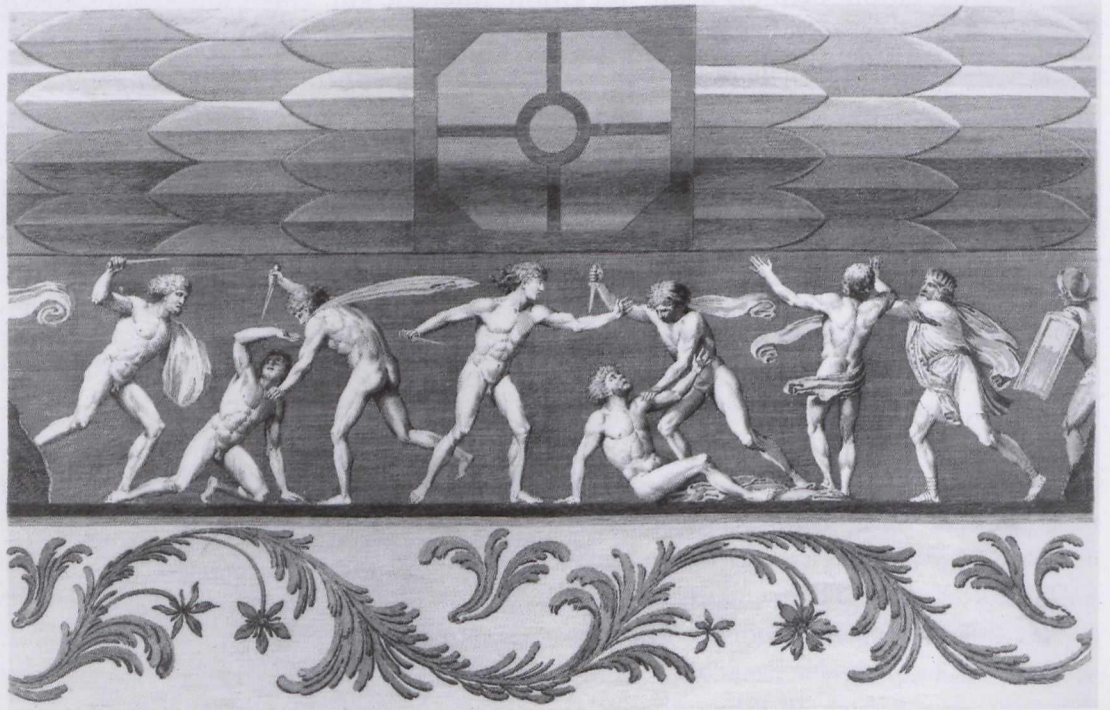


Abb. 205
Tomba del Cardinale
Kupferstich aus James Byres

sitzet; bald schlagen zween andere Genii mit langen Hämmern auf eine zur Erden gefallene nackte männliche Figur. Unter der zuerst erwähnten Art von Gemälden siehet man theils ordentliche Gefechte zwischen Krieger, von denen sechs unbekleidete Figuren sich nahe aneinander schliessen, die ihre runde Schilder einen über den andern legen und also fechten; andere Krieger haben viereckte Schilder, und die mehresten sind nackend. In diesem Gefechte werden von einigen kurze Degens, die Dolcheu gleichen, von oben her in die Brust gesunkener Figuren gestossen. Zu ein solches Blutvergiessen läuft ein betagter König herzu, mit einer zackigten Krone um sein Haupt, welches vielleicht die älteste zackigte Königliche Krone ist, von welcher sich in alten Werken Nachricht findet, und eben diese Krone kann auch dem Diadema ein höheres Alter geben, da alle neuere Scribenten dasselbe unter den Griechen allererst nach Alexanders des Grossen Zeiten im Gebrauche kommen lassen. [...] Auf einer andern Frise, wo keine von beyden Arten Vorstellungen angebracht ist, siehet man unter anderen Figuren eine bekleidete Frau, mit einer oberwärts breiten Mütze auf dem Haupte, überwelsche bis auf das Mittel derselben ihr Gewand heraufgezogen ist [...]

Winckelmann,
Anmerkungen über die
Geschichte der Kunst des
Alterthums, 1767
S. 25–26.

Abb. 206
Tomba del Cardinale
Kupferstich aus James Byres



VI.1

Tomba del Cardinale

Faksimile des Hauptfrieses, 1898

Original 3.–2. Jh. v. Chr.

Kopenhagen, Ny-Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. H.I.N. 136

H 60 cm, L 328 cm

Die Tomba del Cardinale ist das am längsten bekannte Grab mit Malereien in Tarquinia, das noch heute besichtigt werden kann, und mit einer Grundfläche von mehr als 200 m² zugleich das größte. Die ursprüngliche Grabkammer umfaßte nur etwa ein Viertel des heutigen Ausmaßes. Als sie – etwa zu Beginn des 3. Jh. v. Chr. – angelegt wurde, wurde sie zunächst mit großformatigen Figuren ausgemalt. Reste davon haben sich auf der rechten Wand des Grabes unterhalb des später angebrachten Frieses erhalten. Dargestellt waren der Abschied des Verstorbenen und seine Abholung von Dämonen zum Gang in die Unterwelt.

Nach der Erweiterung des Grabes erstreckten sich die Malereien nicht mehr großformatig über die gesamte Wandfläche, sondern beschränkten sich auf einen ca. 35 cm hohen Fries, der unmittelbar unterhalb der Decke an der Eingangswand, der rechten Wand und auf dem rechten Teil der Rückwand umläuft. Vor allem an den Seitenwänden zeigen Putzgrenzen und wechselnde Malstile deutlich an, daß der Fries in verschiedenen, jeweils ca. 2 m langen Abschnitten entstanden ist. Dies entspricht ziemlich genau der Länge eines Sarkophages. Man kann daher annehmen, daß der

Putzuntergrund und die Malereien immer dann angelegt worden sind, wenn wieder ein Sarkophag in der Kammer unterhalb der neuen Szene deponiert werden sollte. Dem Fries lag also kein einheitlicher Entwurf zugrunde, sondern er wurde nach Bedarf von Bestattung zu Bestattung fortgeschrieben. Gleichwohl hielt man sich an die schon in der ursprünglichen Kammer verwendeten Themen des Abschieds und der Reise der Verstorbenen in die Unterwelt. Die Szenen zeigen die Verstorbenen, die von den Dämonen Vanth und Charun ins Jenseits geleitet werden, mal auf einem von den Dämonen gezogenen Wagen, mal zu Fuß, gelegentlich geleitet von Liktores, die einen Magistraten hervorheben. Jeder Abschnitt wird von einer torbogenartigen Architektur abgeschlossen, mit der das Hadesstor gemeint ist.

Der Stil der Malereien ist streckenweise nur skizzenhaft, oft summarisch, in einigen Abschnitten aber durchaus sehr qualitativ. Neben dem langen Fries finden sich Malereien auch auf den beiden breiten Pfeilern in der rechten Kammerhälfte. Die jeweilige Kapitellzone ist mit detailreichen Figurenfriesen, Schuppen-, Girlanden- und Rankenfriesen bemalt. Besonders fein sind die Abschnitte der Malereien, die das Kopenhagener Faksimile wiedergibt: Hier sind auf schwarzem Grund sehr lebhaft und variationsreiche Kampfszenen dargestellt.

C. W.-L.

Lit.: Moltesen, Weber-Lehmann, Etruskische Grabmalerei, 1992 S. 51ff.; A. Morandi, *Le pitture della Tomba del Cardinale*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia I 6, Roma 1983; B. Peruzzi, *La Tomba del Cardinale*, in: *Ostraka*, Rivista di antichità 16, 2007 S. 105–114.

Abb. 207
Kat.-Nr. VI.1



Etruskische Wandmalereien

Die Malerei der Etrusker ist nur in ihren Kammergräbern bis heute zu sehen. Doch ursprünglich waren auch Tempel und Paläste figuren- und farbenreich bemalt. Die Grabmalerei ist also nur ein kleiner Ausschnitt einer eigentlich viel größeren Kunstgattung; aber sie darf zweifellos zu den interessantesten und lebendigsten Denkmälern, die die etruskische Kultur hervorgebracht hat, gezählt werden.

Mit dem Aufkommen der Sitte, statt einfacher Gruben regelrechte Kammern als Gräber aus dem anstehenden Felsen zu hauen, stehen ab der zweiten Hälfte des 7. Jh. v. Chr. erstmals große Wandflächen zur Verfügung, die nun mit Themen und Vorstellungen, die um Jenseits, Tod und Bestattung kreisen, bemalt werden können. Anfangs überwiegt ein orientalisches beeinflusstes Repertoire aus Löwen und Mischwesen, bevor zunächst einzelne, dann immer detailreichere und ausführlichere Motive der Lebenswelt Eingang finden.

In Tarquinia haben sich farbige Grabmalereien aus mehr als 400 Jahren mit Abstand am besten und am zahlreichsten erhalten. Hier sind sie von Anfang an in die aus dem Fels gehauene und mit farbigen Linien akzentuierte Architektur der Kammern eingepaßt. Die architektonischen Elemente wie Deckenbalken (Firstpfette), Giebelstütze, Architrav und Sockelzone folgen der Struktur eines einfachen Hauses mit längsrechteckigem Grundriß und Satteldach; sie vermitteln so die alte Vorstellung vom Grab als dem „Haus des Toten“.

Erst im letzten Drittel des 6. Jh. v. Chr. – wohl im Zuge der Einwanderung griechischer Künstler aus Ionien – entstehen die großformatigen, vielfigurigen, bunten Friese, die uns detailreich die Welt der Etrusker vor Augen führen. Schon bald etabliert sich ein oft wiederholtes Kernrepertoire an Themen. Neben den besonders zahlreich überlieferten Trinkgelagen und Sportwettkämpfen, deren Entwicklung sich über mehr als 100 Jahre nach verfolgen läßt, stehen gerade im ausgehenden 6. Jh. v. Chr. auch immer wieder sehr originelle Neuschöpfungen hervor. Beispiele sind die als ein Jagdzelt ausgestaltete Tomba del Cacciatore, das großartige Landschaftspanorama der Tomba della Caccia e Pesca oder die ungemein realistisch anmutenden Gauklerspiele der Tomba dei Giocolieri. Die ersten Künstler, die solche Bilder entwarfen und ausführten, waren mit einiger Sicherheit nach Etrurien eingewanderte Ionier. Für die Maltechnik, die sie mit sich brachten, war der kalkhaltige Fels der tarquinischen Monterozzi-Nekropole ein geradezu idealer Untergrund.

Während jedes der Gräber des 6. Jh. v. Chr. die Themen des Repertoires noch unterschiedlich wiedergibt, variiert und gleichsam zu erproben scheint, vereinheitlichen sich die Darstellungen im ersten Viertel des 5. Jh. v. Chr. zunehmend. Die Einteilung der Wandabschnitte durch Scheintüren oder Bäumchen, die Kombination mehrerer Themen in einem Grab (etwa: Gelage, Jagd, Tanz, Sportwettkampf) werden im Laufe des 5. Jh. v. Chr. geradezu kanonisch. Erst im frühen 4. Jh. v. Chr. wird dann erneut ein Wandel sichtbar: Mit den furchterregend häßlichen Dämonen der Tomba dei Demoni Azzurri werden nun die Unterwelt selbst und der unheimliche, schreckende Weg dorthin zum Thema der Grabfresken. Dazu zählen der Abschied der Verstorbenen von den Angehörigen oder das Wiedersehen mit den Ahnen vor dem Hadestor. Die Todesdämonen Vanth und Charun begleiten die Verstorbenen auf ihrem Weg, den sie je nach Stand und Neigung zur Repräsentation im Wagen, zu Pferd oder zu Fuß zurücklegen. Diese Motive sind vor allem seit dem frühen 3. Jh. v. Chr. sehr beliebt.

Dagegen zeigen die Malereien der archaischen und klassischen Zeit Trauer oder Tod nur sehr selten. Es dominieren lebendige Gelageszenen, in denen der Wein im

Mittelpunkt steht, wo musiziert und getanzt wird; spektakuläre Sportwettkämpfe mit allen Disziplinen, die wir auch von den griechischen Festveranstaltungen in Heiligtümern wie Olympia kennen. Besonders aufwendig waren die Wagenrennen, die auszurichten nur die Reichsten der Oberschicht die Mittel hatten. Genau wie die Jagd auf Eber und Hirsch kündeten derartige Szenen also vom adeligen Status, von Ruhm und Macht der Grabherren.

C.W.-L.



VI.2 Tomba del Barone

Faksimile von Alessandro Morani, 1898

Original 510 v. Chr.
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. H.I.N.
130-132
Linke Wand H 111 cm, L 450 cm; rechte Wand H 111 cm,
L 455 cm; Rückwand H 154 cm, L 372 cm

Die Komposition der Malereien in der Tomba del Barone läßt sich am ehesten mit der strengen Symmetrie auf attischen Trinkschalen des ausgehenden 6. Jh. v. Chr. vergleichen. Auf jeder der drei Wände, die man vom Grabeingang aus wahrnimmt, erscheint in der Mitte eine Gruppe menschlicher Figuren, neben der zur Linken jeweils ein schwarzes und zur Rechten ein rotbraunes Pferd steht. Es folgen regelmäßig verzweigte Bäumchen, die die Mittelszenen der Seitenwände zu den Ecken hin abschließen und die Szenen der Rückwand gliedern. Diese

sorgfältige Aufteilung gibt dem Grab einen ruhigen, festlichen, ja geradezu hieratischen Charakter, der nicht ohne Einfluß auf die Interpretationen der Darstellungen geblieben ist.

Über der Hauptszene auf der Rückwand sehen wir zu Seiten der Giebelstütze, auf der der rot gemalte Deckenbalken aufrucht, jeweils ein Meerpferd und einen Delphin, die vielleicht darauf hinweisen, daß man sich das Jenseits auf der „anderen“ Seite eines weiten Meeres vorzustellen hat.

In der Mitte der Rückwand hat eine mit doppeltem Chiton und Mantel, Haube und Diadem sowie mit Schnabelschuhen reich gekleidete Frau beide Hände zu einem Gruß oder Gebetsgestus erhoben. Ihr kommt ein mit Himation und Schuhen bekleideter bärtiger Mann entgegen, der ihr mit der Linken eine große Trinkschale reicht. Mit der Rechten umfaßt er einen Knaben, eben-

Abb. 208
Kat.-Nr. VI.2

Abb. 209
Kat.-Nr. VI.2





Abb. 210
Kat.-Nr. VI.2

falls mit Himation und Schuhen bekleidet, der den Doppelaulos bläst. Zwischen Frau und Mann wächst eine Pflanze mit knospenartig zusammengeschlossenen Blättern, wahrscheinlich ein Myrtenbäumchen. Von rechts und links reitet jeweils ein Jüngling herbei, ebenfalls mit Himation und Schuhen bekleidet und mit der Hand eine Reitgerte schwingend.

Auf der linken Wand halten zwei abgessene Reiter ihre Pferde am Zügel. Sie sprechen mit einer Frau, ebenso reich gekleidet wie die der Rückwand, die zwischen ihnen steht. Ihren Mantel, der als Schleier über den Kopf gezogen ist, nimmt sie in einem hochzeitlichen Gestus zur rechten Seite hoch. Auf der rechten Wand stehen wieder zwei abgessene Reiter einander gegenüber. Mit der einen Hand halten sie ihre Pferde am Zügel, mit der anderen reichen sie sich gegenseitig einen Kranz entgegen. Obwohl die Gewänder der Reiter in den drei Szenen nach Länge und Farbe verschieden sind, hat man angenommen, daß hier drei Mal dasselbe Jünglingspaar dargestellt sei, am ehesten die Dioskuren, die stets paarweise auftreten und die, weil einer von ihnen sterblich, der andere unsterblich ist, eng mit den sich im Grab begegnenden Sphären von Diesseits und Jenseits verbunden sind.

Trotz der so offensichtlichen Zeichenhaftigkeit der Szenen bereitet ihre stimmige Gesamtausdeutung bis heute Probleme. Hieran hat sich seit der Entdeckung des Grabes im Jahre 1827 nichts Grundsätzliches geändert.

Die Fragen, ob die Szenen der drei Wände zusammengehören, gar einen Handlungsablauf mit denselben Personen wiedergeben, ob Szenen aus dem Leben, dem Jenseits oder aus einem Mythos gemeint sind, lassen sich letztlich nicht sicher beantworten. Auch wenn die Deutung der jugendlichen Reiter als Dioskuren wohl vorherrscht, ist auch der Vorschlag, es handele sich um die Söhne des Paares in der Mittelszene der Rückwand, nicht zu widerlegen. In der Frau auf der Rückwand wurde eine Göttin, die Heroine Semele, eine Priesterin oder die Grabherrin gesehen, in dem Mann mit der Schale der Gott Dionysos oder der Grabherr beim Komos im Hain, ein Thema, für das es in der etwa gleichzeitigen Gräbergruppe um die Tomba Cardarelli enge Parallelen gibt. Auch dort reicht der Mann einer auf ihn zu schreitenden oder tanzenden Frau eine Schale entgegen; begleitet wird das Paar von der Flötenmusik eines Knaben. Es liegt nahe, diese Begegnung von Mann und Frau als Darstellung eines hochzeitlichen Ritus zu verstehen, bei dem der Wein des Dionysos und die Myrte der Aphrodite zum Einsatz gelangen.

C. L.-W.

Lit.: Moltesen, Weber-Lehmann, Etruskische Grabmalerei, 1992 S. 68ff.; H. Blanck, C. Weber-Lehmann (Hrsg.), Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Köln 1987 S. 82ff.; P. Amann, *STetr* 64, 1998 S. 71–93; G. Walberg, *STetr* 54, 1986 S. 51–59; E. Simon, *JdI* 88, 1973 S. 27–42.



VI.3 Tomba della Caccia e Pesca

Original 510 v. Chr.
Faksimile der zweiten (hinteren) Kammer, 1896
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv.-Nr. 1432,
1433
Rechte und linke Wand H 162 cm, L 330 cm

Die Tomba della Caccia e Pesca ist ohne Zweifel das bei allen Besuchern der Nekropole von Tarquinia beliebteste Grab. Besonders das Meerespanorama der hinteren Kammer mit den bunten Vögeln und sprin-

genden Delphinen, den kleinen Menschen, die auf Bötchen zwischen Inseln umherfahren und mit Angel, Harpune und Schleuder Fische und Vögel jagen oder von einem hohen Felsen in die Fluten hinabspringen, haben dazu beigetragen, daß die Etrusker als ein lebensfrohes, sorgloses Volk ohne Angst vor dem Tode oder einer düsteren Unterwelt gelten.

Die Szenen der hinteren Kammer sind eng mit dem Bildprogramm der vorderen Kammer verknüpft. So behandelt die je-

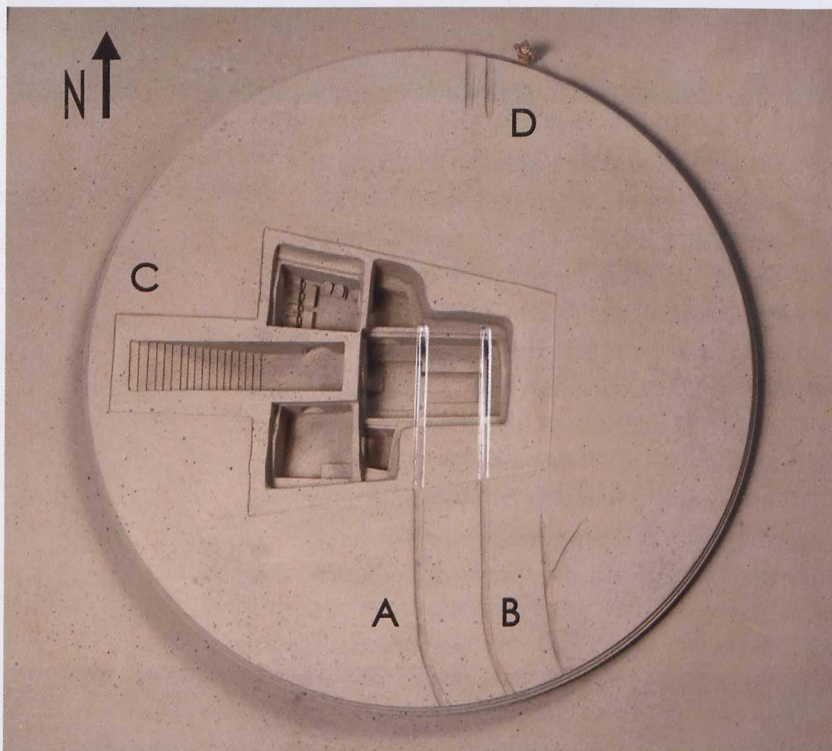
Abb. 211
Kat.-Nr. VI.3

Abb. 212
Kat.-Nr. VI.3



weilige Rückwand der einen Kammer im Giebfeld dasselbe Thema wie die Seitenwände der anderen Kammer. Dieser Zusammenhang ist gewiß nicht zufällig, entspricht er doch einem Ordnungsprinzip, das – als „Chiasmus“ bezeichnet – in literarischen und bildlichen Darstellung sehr beliebt war. Im Giebel der ersten Kammer ist die Heimkehr zweier Jungen von der Hasenjagd im Wald dargestellt, während an den Wänden der hinteren Kammer sich ihre Kameraden – thematisch entsprechend – dem Fisch- und Vogelfang am Meer widmen. Und das Gelage im Giebel der zweiten Kammer findet seine Fortsetzung und seinen orgiastischen

Abb. 213 und 214
Kat.-Nr. VI.4



Tomba delle Cinque Sedie in Cerveteri

Ausklang in dem Komos in einem Hain auf den Seitenwänden der ersten Kammer.

Die Figur des Knaben auf der linken Wand der zweiten Kammer, der von einem Felsen mit einem Kopfsprung ins Meer eintaucht, sollte man daher nicht aus diesem sehr dicht gefügten Kontext herauslösen und sie – wie es zumeist geschieht – als eine Metapher für das Eintauchen der Verstorbenen in eine neue Sphäre verstehen. Viel eher wird es sich um eine Mutprobe unter halbwüchsigen Jungen handeln, die von ihren Gefährten und einem Pädagogen im Boot mit anfeuernden Rufen begleitet wird. Auffällig ist jedenfalls, daß es sich bei allem, was man sieht, um den Zeitvertreib von Jugendlichen handelt: Die Jagd auf Hasen mit dem Wurfholz (Lagobolon), auf Vögel mit der Schleuder und das Angeln waren keine Betätigungen für Erwachsene. Diese jagen Eber und Hirsch; und erst die erfolgreiche Teilnahme an diesen Jagden der Erwachsenen machte ein Kind zum Mann.

Vielleicht deutet dieses die unbeschwerte Kindheit vor der Mannbarkeit auffällig betonende Bildprogramm der Tomba della Caccia e Pesca darauf hin, daß der allzu frühe Tod des (Erb-) Sohnes des beim prunkvollen Gelage gezeigten Ehepaars den Anlaß für die Anlage der Grabkammer gab.

C. L.-W.

Lit.: L. Cerciari, in: *DialArch* 5, 1987, S. 113ff.; Moltesen, Weber-Lehmann, *Etruskische Grabmalerei*, 1992; Weber-Lehmann in: *Die Etrusker*, 2004, S.136ff.

VI.4

Tumulus delle Cinque Sedie in Cerveteri

Tumulussockel im ursprünglichen Zustand vor der Erdaufschüttung; Modell im Maßstab 1 : 50. Tübingen, Institut für Klassische Archäologie der Universität, S. Alemdar.

2. Hälfte des 7. Jh. v. Chr.

Modell des freigelegten monumentalen Tumulussockels in Cerveteri. Man deutet heute die Rampen als Zugänge für Kulthandlungen auf der Kuppe des Tumulus. Während sich der Grabeingang im Westen befindet (C), sind von Norden und Süden her parallel verlaufende Rinnen in die Oberfläche des Tuffsockels eingetieft. Rechts neben den



Abb. 215
Kat.-Nr. VI.5

beiden nördlichen Rinnen haben sich Reste eines Altars oder Sockels erhalten (D – im Modell durch eine Priesterstatuette gekennzeichnet); zwei der drei südlichen Rinnen (A und B) verlaufen und enden exakt oberhalb der beiden Totenlager des Grabes. Dienten sie als Opferrinnen im Rahmen von Kult-handlungen zu ehren der beiden Verstorbenen, und zwar bevor der Tumulus über dem Tuffsockel aufgeschüttet wurde? Und fanden weitere Kulthandlungen an der „Rampe“ statt, die in Cerveteri üblicherweise an der Nordseite des Tumulus liegt, was auf rituelle Vorgaben und Funktionen schließen läßt?

(Zitiert aus Friedhelm Prayon, Die Etrusker. Jenseitsvorstellung und Ahnenkult, Mainz 2006 S. 100–134.)

VI.5 Die Tomba dei Rilievi in Cerveteri

Modell im Maßstab 1 : 50, Tübingen,
Institut für Klassische Archäologie der Universität; S
Alemdar

Zu den reichen Gräbern um 300 v. Chr. gehört die Tomba dei Rilievi in Cerveteri. Seinen Namen verdankt das Hypogäum der großen Anzahl an Waffen und Hausutensi-

lien, die im Relief mit farbigem Stucküberzug sowohl die Wände als auch die beiden Stützpfeiler bedecken. Es liegt der Typus des patrizischen Atriumhauses zugrunde, wenn auch in stark abgewandelter bzw. verkürzter Form: Das Grab besteht aus einem großen Zentralraum mit insgesamt 13 Bestattungsnischen, dabei je eine Nische den Eingang beidseitig flankierend, je vier in den Seiten-

Abb. 216
Kat.-Nr. VI.5



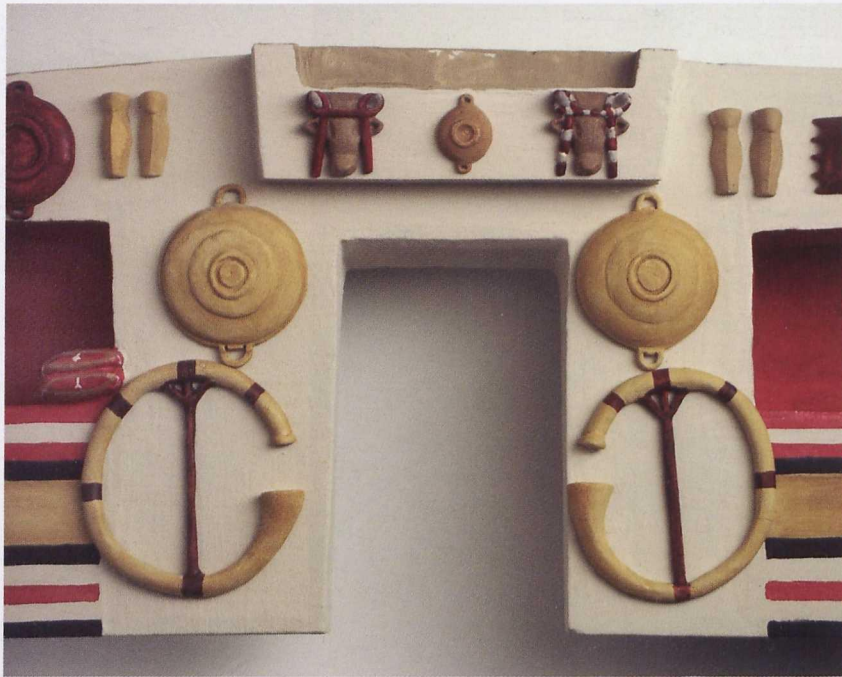


Abb. 217
Kat.-Nr. VI.5

wänden und drei an der Rückwand. Hier waren die wichtigsten Familienmitglieder bestattet. Eine größere Anzahl von einfachen Bänken bot in der Hauptkammer für über 30 weitere Personen Platz.

Einem kleinen, beschrifteten Steincippus verdanken wir die Kenntnis über den Namen des Grabstifters und seiner Gens: *vel matunas larisalisa anc n suthi cerichunce* = „Vel Matuna, Sohn des Laris, hat dieses Grab erbauen lassen“. Die durch die Andeutung einer Kline sowie ihren besonders reichen Dekor hervortretende Hauptnische gegenüber dem Eingang war, wie die Inschrift belegt, für eine Frau namens Ramta Matuna bestimmt. Für die Zuschreibung dieser zentralen Nische an eine Frau sprechen auch zwei kleine Sandalen, die auf der Fußbank vor der Kline niedergestellt sind sowie der Fächer als typisch weibliches Attribut auf dem Pfeiler rechts neben der Kline.

Umgekehrt liegt auf der Kommode links von der Kline ein zusammengefalteter Gegenstand aus Stoff, der aller Wahrscheinlichkeit nach als *liber linteus*, als priesterliches Buch, zu deuten ist. Dazu passen, auf dem Pfeiler direkt oberhalb des *liber linteus* hängend dargestellt, eine Schale und eine Kanne als charakteristische Gefäße für Trankspenden. Ferner zieren beide Pfeiler zu Seiten der Hauptnische eine männliche und eine weibliche Büste, deren Gesichter zerstört sind. Das zentrale Bildmotiv der Hauptni-

sche zierte jedoch die Front der Kline: ein Schlangemensch mit Steuerruder und davor ein dreiköpfiger Hund, offensichtlich Symbol des Jenseitsfahrt (= Dämon mit Steuerruder) und des Eingangs in die Unterwelt (= Kerberos); eine Bildkomposition, die in dieser Form einzigartig ist. Die zentralen Stützpfeiler zeigen Bildmotive aus dem Bereich des Haushaltes einer patrizischen Familie. Neben Haustieren (Marder, Gans, Ente und Katze) finden sich Gegenstände der Jagd (Schleuder), ein Spieltisch mit einem Säckchen mit Würfeln, verschiedene Küchengeräte, einzelne Speisen, aber auch Utensilien religiöser Bedeutung wie Kanne und Schale. *Sella curulis* und *Lituus* sind Gegenstände, die als Insignien der Macht zu deuten sind.

Ergänzt wird die Ausstattung des Grabes durch einen Waffenfries, bestehend aus Schildern, Beinschienen, Helmen und Dolchen, welche die gesamte Architravzone des Innenraumes zieren, sowie durch zwei große runde Blasinstrumente aus Metall, die den Eingang des Grabes flankieren.

(Zitiert aus Friedhelm Prayon, *Die Etrusker. Jenseitsvorstellungen und Ahnenkult*, Mainz 2006 S. 100–101.)