

EIN HELLENISTISCHES GRABGEMAELENDE IN TARQUINIA

(Tavv. XXVIII-XXX)

Unter den zahlreichen Pausen und Kopien nach etruskischen Wandgemälden im Besitze des Deutschen Archäologischen Institutes in Rom befindet sich auch die eines kleinen Kammergrabes, das am 5. Mai des Jahres 1832 in Corneto-Tarquinoa entdeckt worden ist. BRUNN hat in den *Ann. Inst.* 1866 auf Tafel W danach schon das Hauptbild der rechten Wand publiziert. Allein die Kargheit der Brunnschen Beschreibung mag angesichts der Reichhaltigkeit der der Zeichnung durch den Maler Carlo Ruspi beige-schriebenen Notizen eine Neuherausgabe dieses heute verschollenen Grabes rechtfertigen (1).

Die Anlage lag eine Meile vor der Porta Clementina, auf der rechten Seite der Strasse auf dem Gelände des Signore Querciola (2). Sie gehörte also zu der Gruppe hellenistischer Grabkammern, von denen heute nur noch die von Cultrera entdeckte und *Not. Scavi*, 1920, 244 ff. beschriebene Tomba dei Festoni erhalten ist.

Die Zeichnung Ruspis gibt nur den Plan der ersten Kammer, lässt aber deutlich erkennen, dass ausser dem Hauptraum noch mindestens zwei weitere Kammern vorhanden waren. Eine Türöffnung befand sich in der rechten Hälfte der Eingangswand. Ein

(1) Erster Bericht durch HENZEN, *Bull. Inst.* 1844, 97. Teilveröffentlichung durch BRUNN, *Ann. Inst.* 1866, 438, Tafel W. = *Kl. Schr.* I, 189. Wiederholt *Neapolis* I, 295 und WEEGE, *Etr. Mal.* Abb. 37. Notiz bei DENNIS, *Cities and Cemeteries of ancient Etruria* I, 395, mit Jahresangabe 1844. Zuletzt van ESSEN, *Did orphic influence on etruscan tomb paintings exist?* Seite 38 § 6. (Datierung 230-200). WASER, *Charon, Charun, Charos* 131 f. 10.

(2) Die Stellenangabe bei HENZEN, *Bull. Inst.* 1844, 97, ist zu allgemein: Fra la strada di Civitavecchia e la spiaggia del mare.

weiterer Raum schloss sich, durch eine Oeffnung in der Rückwand zugänglich, hinten an den Hauptraum an (Tafel XXIX, 2) (1).

Ein Dromos von 15 Stufen und mit einer Gesamtlänge von 15 palmi (3,46 m.) führte zum Grabe hinab, dessen Fussboden zur Zeit der Aufdeckung der Anlage 20 palmi (4,60 m.) unter der moderne Erdoberfläche lag.

Die Längen-und Breitenmasse hat Ruspi auf der Zeichnung nicht besonders vermerkt, doch lassen sie sich leicht nach dem von Maler beigegebenen Massstabe als etwa 14 palmi (3,23 m.) für die Länge und 16 palmi (3,69 m.) für die Breite bestimmen. Die Höhe des Raumes, von Fussboden bis zur ebenen Decke gemessen, betrug nach Ruspis genauer Angabe 8 palmi (1,85 m.). In der Niedrigkeit des Raumes und der einfachen geraden Decke ohne jede Giebelgestaltung geht unser Grab mit der Tomba dei Festoni, der Tomba del Tifone und der Tomba del Cardinale zusammen. Allein schon dadurch ist eine Datierung der Anlage nach 250 gegeben.

Drei Beisetzungen wurden bei der Oeffnung des Grabes vorgefunden. Die Särge waren in den gewachsenen Tuff geschnitten. In der Ecke zwischen der linken Wand und der Eingangsfläche lag das Grab eines Kindes (*cassa di un fanciullo, incavata dentro un rialto di palmi 3 [0,69 m.]*), in der Mitte des Raumes in den Fussboden eingelassen das eines Erwachsenen (*cassa incavata nel pavimento*), und ein Drittes, auch das eines Erwachsenen, füllte die Ecke zwischen der rechten Hälfte der Rückwand und der rechten Längsseite (*cassa aderente al max. un palmo (23,07 cm.) alta dal pavimento*). Eine Reihe von Fragmenten bewies, dass auf dem letzterwähnten Sarkophage einst ein figürlicher Terrakotta-deckel gelegen hatte (*ci era sopra un coperchio di terracotta in molti pezzi*).

Von den Malereien ist allein die der rechten Längswand erhalten. Ein eilends ankommender Jüngling, von einem mit Harpe und Hammer bewehrten Charun getrieben, ergreift die Rechte eines stehenden bärtigen Mannes. Auch hinter ihm steht ein Charun, auf den Hammer gelehnt und den rechten Arm in die Hüfte gestützt. Die Tür hinter dem ruhig stehenden Charun

(1) Notiz bei der rechten Hälfte der Eingangswand: *foco, che si faceva da una camera all'altra per decubare*. Bei der Türöffnung in der Mitte der Rückwand: *Da una camera all'altra la grossezza del muro è circa palmi 3*.

gehört noch zur Komposition, obwohl sie auf die Rückwand gemalt und sogar durch einen roten Streifen von der Figurengruppe getrennt ist. Bewiesen wird es durch das auf der Rück- wie Eingangswand in gleicher Weise umlaufende schwarze Wellenband, das dort die Stelle der Fusslinie der Figuren einnimmt und so keinen Platz für einen der rechten Seite gleichen Fries mehr übrig lässt (Tafel XXVIII).

Der Inhalt der Darstellung ist an Hand der Inschrift (1) leicht zu verstehen. Anes Arnth Velthuru ist gestorben. Jetzt kommt er, von einem Charun begleitet, vor dem Tore der Unterwelt, oder dem Eingange zu seiner Familiengruft, an. Ein Ahn, vielleicht Arnths Vater, ist aus der unterirdischen Wohnung heraus getreten, um den nach einer langen Reise Ankommenden zu begrüßen. Die Pforte des Hauses bewacht ein zweiter Charun (2).

Ob auch die linke Längswand einmal Malereien trug, wissen wir nicht. Doch ist es wenig wahrscheinlich. Denn auf der anderen Seite stand kein entsprechender Sarkophag, und so war auch kein Anlass zu einem Gemälde rein persönlichen Inhaltes wie auf der rechten Wand vorhanden.

Als Typus steht die Komposition unseres Grabes in der etruskischen Kunst noch allein. Zwar zeigen Urnen wie Körte III LVI, 4, LVII 8, XCVII 10, inhaltlich gleiche Szenen, doch sind sie alle zu späte Biespiele aus einer künstlerisch dazu noch sehr minderwertigen Zeit.

In diesem Zusammenhange verdient ein bisher niemals abgebildeter und nur von Brunn, *Kl. Schr.*, I, 251 erwähnter Sarkophag im Museum von Tarquinia besondere Beachtung. Vor Jahresfrist durfte ich ihn mit gütiger Erlaubnis von Herrn Direktor Cultrera aufnehmen, wofür ich auch an dieser Stelle ihm meinen ehrerbietigsten Dank sage (Tafel XXX, 1). Aus dem weit geöffneten grossen Tore der Unterwelt sind Vater und Mutter her-

(1) Text der Inschrift: *anes arnth velthuru lupu avils* A ... Die Bedeutung von *lupu* ist umstritten. Es kommt vor: FABRETTI, 2058, 2339, 2340. *CIE*, 5315, 5316. *FA. Suppl.* I, Seite 111, 2058/59. *Suppl.* II, 330, 332, 368, 370, 373. GAMURRINI, *Appendice*, Seite 77, 897. LATTES hat « *lupu* », *Saggi*, 62 mit « sterben » übersetzt. FABRETTI übersetzt es aber immer mit *vixit*, was auch das wahrscheinlichste ist, da *lupu* fast immer in Verbindung mit Zahlen vorkommt. Zu *lupu* vergl. PAULI, *Altitalische Studien* III, 54.

(2) Dennis deutet die Gruppe als Abschiedsszene, was aber sehr unwahrscheinlich ist. (I, 385).

ausgetreten, um dem hoch zu Ross unter Geleit von Charun und Vanth ankommenden Sohne den Willkommensgruss zu entbieten.

Zu einer *Datierung* der Malereien und der gesamten Anlage verhelfen uns in gleicher Weise der Stil und der Inhalt der Darstellung. Die Kleidung der Charune, kurze rote Röcke mit senkrecht durchgehenden weissen Streifen, entspricht den auf unteritalischen Monumenten aus dem Ende des IV. Jahrhundert häufig zu beobachtenden Kostümen. Macchioro (1) hat darauf bereits schon richtig hingewiesen. Die Falten an den Tuniken der sich begrüßenden Männer zeigen aber noch deutlich die Nachwirkungen des Archaismus, die wir auch an den Deckelfiguren der etruskischen Sarkophage hellenistischer Zeit wiederfinden.

Die Hautfarbe der Charune unterscheidet sich nicht von der der Menschen. Unser Grab steht darin offensichtlich im Gegensatz zu den Malereien aus dem Ende des IV. Jahrhunderts, wie der Tomba dell'Orco (2), und der Tomba François (3), wo die Maler, vermutlich nach griechischem Vorbilde, den Todesdämonen die Farbe der Verwesung, ein schillerndes Lila, gegeben haben. Auch von der Uebersteigerung der Gestalt durch Hinzunahme tierischer Züge ist Abstand genommen worden. Selbst die gewaltige Adler-nase des Charun in unserem Grabe tritt nicht störend im Rahmen der gesamten Figur hervor. Die gleichen Merkmale finden wir an Werken aus dem Anfang des III. Jahrhunderts wieder, zu denen wir deshalb auch das Gemälde unsers Grabes gesellen müssen.

Diese sichere Erkenntnis verdanken wir einem Grabfunde, den Bianchi-Bandinelli in den *Studi Etruschi* II, 133 ff. publiziert hat. Die Urne aus dem Grabe der Familie Calenii Sepus (4), enthielt zwei dupondii (5), die das Aschengefäss in das erste Viertel des III. Jahrhunderts als terminus post datieren. Der Typus des Charun, auf der einen Schmalseite der Urne ist der gleiche wie auf dem Gemälde: Kurzer fast faltenloser Rock, glatter Saumabschluss, Fehlen tierischer Züge, dafür aber ein menschliches Gesicht mit einer besonders grossen Nase.

(1) MACCHIORO, *Neapolis* I, 295 ff.

(2) POULSEN, *Etruscan Tomb Paintings*, Abb. 35.

(3) POULSEN, Abb. 39.

(4) *Studi Etruschi* II, Tafel XXVIII, 16. Nach der Beschreibung des Gemäldes durch Henzen war der Hammer des linken Charun mit einer Schlange umwunden. RUSPI zeichnet nichts davon.

(5) *Studi Etruschi* II, 168, Nr. 242/3. Seite 176 Abb. 4.

Inhaltlich gehört die Darstellung unseres Grabes zu der Gruppe mit persönlichen Szenen, Bildern von Familienangehörigen im Leben und Sterben.

Nach dem Sinne der Darstellungen sind die Fresken aus der Tomba Bruschi, *Mon. Inst.* VIII, 36 unseren Malereien am nächsten verwandt. Leider sind die Friese der Tomba Bruschi heute fast ganz verloren. Unbedeutende Reste bewahrt noch das Museum in Tarquinia. Die unterste Grenze für beide Gräber ist so die Zeit der Tomba del Cardinale II, wo Szenen unpersönlichen und allgemeinen Inhalts an die Stelle der Bilder aus dem Leben der Beigesetzten getreten sind (1).

Ein genaueres Datum dürfen wir aber erst erwarten, wenn es uns gelingen sollte, die Zeit der Herstellung der Sarkophage zu ermitteln, auf deren inhaltlichen Zusammenhang mit unserem Gemälde hinzuweisen wir oben schon einmal Gelegenheit hatten.

In einer stilistisch sehr feinfühligten Arbeit in den *Meeded.* VI 29 ff. hat van Essen den Versuch unternommen, die Sarkophage des Museums von Tarquinia nach der Körperhaltung (2), der Deckelfiguren chronologisch zu ordnen. Schon Bandinelli hat in seiner Besprechung in den *Studi Etruschi*, I, 532 f. darauf hingewiesen, dass dieser Weg, — schon nach dem uns heute bekannten weiteren Materiale zu urteilen, — nicht gangbar ist. Dennoch lassen sich aber die Grenzen der Herstellungszeit dieser Monumentengattung annähernd bestimmen, wenn wir auch hier wie meist in der etruskischen Kunst bis zu einer absoluten Chronologie noch nicht vordringen können.

Eine inhaltlich kontinuierliche Linie führt von den cäretaner Terrakottasarkophagen zu den Tuffsärgen mit Reliefs aus der Gegend von Tarquinia, Tuscania und Viterbo. Spuren einer handwerklichen Tradition können wir zwar nirgends finden. Aber letzten Endes mag die in der gesamten etruskischen Kunstgeschichte zu findende Lücke zwischen 450 und 300 darin ihren Grund haben, dass wir die Zeit des « Archaismus » in Etrurien zu kurz ansetzen und so eine grosse Zahl von Monumenten viel niedriger datieren, als es richtig wäre. Aber noch heute fehlen uns immer die Anhaltspunkte für eine absolute Chronologie, selbst bisweilen die Vergleichsmöglichkeiten für das Jahrzehnt, nachdem

(1) MESSERSCHMIDT, *Studi Etruschi* II, 192 f.

(2) So schon VOLLMÖLLER, *Griechische Kammergräber mit Totenbetten*, 55.

die etruskischen Künstler sich von dem überwiegenden Einflusse Attikas freigemacht hatten.

Von dem VI. Jahrhundert an ist aber ein sich immer gleichbleiben des Grundgedankens zu erkennen: Das Grab ist die Wohnung des Toten. Eine grosse plastische Urne aus dem Ager Clusinus im Britischen Museum (Tafel XXIX, 1), zeigt besonders deutlich diese Kontinuität in der Entwicklung: eine Lasa sitzt als Wächterin an der Stirnseite einer als Haus gebildeten Aschenurne. Einst hielt die Dämonin noch zwei Fackeln in den Händen. Der inhaltliche Zusammenhang mit der grosse Urne aus dem Volumniergrabe (1), ist unverkennbar. Zwar ist die Grabgruppe im Britischen Museum auch nicht älter als die Mitte des V. Jahrhunderts, sie bildet aber für uns das notwendige Bindeglied in der Tradition vom Archaismus zum Hellenismus, dass der Tote im Grabe im Kreise seiner Vorfahren weiter lebt, dass er gleichsam nur in ein anderes Königreich, in das des Hades, aus der Gemeinschaft der sterblichen Menschen ausgewandert ist. Jederzeit können die Toten die Pforten der Unterwelt durchschreiten, ob sie aber auch wieder zu der Oberwelt in direkte Beziehungen treten können, darüber geben uns die Monumente keinen Aufschluss.

Ein Beweis für diese Auffassung des Jenseits durch die Etrusker sind auch die Sarkophage aus Musignano, die (durch Helbig's Vermittlung) im letzten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts nach Boston gelangt sind. Innig umschlungen liegen die Ehegatten auf dem lectus genialis ausgestreckt (2). Die Zeit der Bostoner Sarkophage können wir nach den Untersuchungen Carcopinos in den *Mem. Pont. Ac.*, I 2, 109 ff. mit grosser Wahrscheinlichkeit bestimmen. Der Kopf des Mannes hat in Bart und Haartracht mit der Deckelfigur des Priestersarkophages in Tarquinia grosse Aehnlichkeit, dessen Herstellungszeit durch Vasenfunde in einem identischen Stücke aus der Nekropole von Karthago gesichert ist. Sie ist der Anfang des III. Jahrhunderts (3).

(1) KÖRTE, *Das Volumniergrab bei Perugia*, Taf. VI, *Röm. Mitth.* 1928, 90 ff.

(2) *Mon. Inst.* VIII, 20. HAUSENSTEIN, *Die Bildnerie der Etrusker*, 51.

(3) Van Essen datiert den Sarkophag Seite 30 um 350, übersieht dabei aber die Ergebnisse Carcopinos. KÖRTE, *Ann. Inst.* 1883, 227 ff. Masse 2,00: 0,67. Höhe 0,60 m. Plan des Grabes: *Bull. Inst.* 1876, 70 (HELBIG). Auch KÖRTE, *Jahrb.* I, 1897, 66 Anm. 27 denkt an einere tiefere Datierung als die von van

In die gleichen Jahre gehört auch der Unterweltssarkophag im Museum von Florenz⁽¹⁾ (Tafel XXX, 2), der wie der Priestersarkophag, in Tarquinia gefunden worden ist. Die Ähnlichkeit der Frauenköpfe auf den beiden Sarkophagen ist, besonders im Profil, unverkennbar. Aber auch inhaltlich ist der Sarkophag in Florenz in unserem Zusammenhange von grosser Bedeutung. Auch er zeugt von dem Glauben der Etrusker an ein Fortleben im Grabe, wo der Verstorbene im Kreise der Ahnen, oft auch in Gegenwart der Totenbeherrscher selbst, fröhliche Feste feiert. So redet der Fries der Tomba Golini in Orvieto die gleiche Sprache wie die Deckelfiguren der zahlreichen Tuffsarkophage, deren endgültige Sammlung und Bearbeitung wir von Reinhard Herbig erwarten.

Neben das Abbild des zechenden Toten tritt bald das Bildnis des Schlafenden (2). Ein Verblässen der alten Anschauung ist die Vorbedingung für das Aufkommen des neuen Typus. Wie bei der Statuette der Vanth als Hypnos, die Nogara vor kurzem in der Festschrift für W. Amelung (3), veröffentlicht hat, wird man auch hier den Einfluss Griechenlands voraussetzen müssen. In den Kammergräbern von Eretria (4), und Nordgriechenland

Essen vorgetragene. Die Scherbenfunde (*Bull. Inst.* 1876, 78) in diesem 15 Särge enthaltenden Grabe, das also über drei Generationen benutzt worden ist, sind ohne Bedeutung für die Chronologie. Wahrscheinlich ist der Priestersarkophag die älteste Beisetzung gewesen. Die gewöhnliche schwarze Ware, um die es sich offenbar handelt, ist im Grunde undatierbar, selbst wenn man an einen Zusammenhang mit der kalenischen Reliefkeramik denkt. Pagenstecher, *Die kalenische Reliefkeramik* 165, hat zwar das Datum der Zerstörung von Volsinii im Jahre 265 als für die orvietaner Funde zutreffenden terminus ante quem angenommen, aber die Identität von Volsinii und Orvieto ist absolut unwahrscheinlich. Die heutige kleine Provinzstadt Orvieto kann nicht das grosse und von Rom so lange bekämpfte etruskische Volsinii gewesen sein, es war gewiss nicht mehr als ein Aussenfort (PERALI in *Orvieto Etrusca*, 1928, 38 ff.). Grössere Bedeutung kommt einem bronzenen Alabastron in Gestalt eines Frauenkopfes zu, das bei dem Priestersarkophage gefunden wurde, was aber ebenso von den Grabräubern an dieser Stelle verloren worden sein kann. Ob das Stück mit dem im Museum von Tarquinia identisch ist, ist noch eine zweite Frage.

(1) MILANI, *Il R. Museo arch. di Firenze* II, XCVIII. GIGLIOLI, *Ausonia* X, 98, 8.

(2) RUMPF, *Die etruskischen Skulpturen des Berliner Museums*, E 73, Tafel 47. Aus Vetralla.

(3) *Antike Plastik*, 165 ff.

(4) VOLLMOLLER, *Ath. Mitth.*, 1901, Tafel XVI/XVII. Ders. *Griechische Kammergräber*, 50 ff. ALTMANN, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, 31 ff.

liegt der Leichnam auf einem Ruhebette ausgestreckt, er schläft. Die Zeit des Beginns solcher Figuren in Etrurien ist der Anfang des III. Jahrhunderts. Die Tierdarstellungen des auf Tafel XXX, 3 wiedergegebenen Sarkophages in Kopenhagen (1) haben die Friese der apulischen Prachtvasen aus dem Ende des IV. Jahrhunderts (2), zur Voraussetzung. Und in die gleichen Jahre um 300 weisen uns entsprechende Funde aus Südrussland, die Gräbern mit Alexandermünzen entstammten. Die Höchstgrenzen für Sarkophage mit Symplegmabildern sind damit gegeben.

So hätten wir auch einen Anhaltspunkt für die Datierung der Deckel mit schlafenden Figuren gefunden. Das absolute Datum der frühesten Stücke wird aber eher die Mitte des III. Jahrhunderts sein, während die spätesten Exemplare sicherlich schon dem II. Jahrhundert angehören. Sicher gilt das von einem Sarkophage in Vetralla und einem, dem gleichen Atelier entstammenden, im Museum von Viterbo. In der Sorgfalt der Faltenwiedergabe, dem geraden unteren Saumabschlusse des Rockes, mit dem in die Hüfte eingestützten und in der Handwurzel umgebogenen Arme steht der Charun auf der linken Hälfte unseres Gemäldes dem auf dem Sarkophage in Kopenhagen am nächsten.

Zu welcher Gruppe von Sarkophagen gehört nun der figürliche Terrakottadeckel, dessen Fragmente Ruspi als im Grabe gefunden notiert? Hier versagen die Ruspischen Bemerkungen. Aber diese Tatsache ist für die Chronologie der Anlage von geringerer Bedeutung. Die Terrakottasärge, als deren Herstellungsort man mit gutem Grunde Tuscania angenommen hat, gehören sämtlich erst an das Ende des III. oder Anfang des II. Jahrhunderts. Die Aehnlichkeit der Figur im Museo Gregoriano (B I XCII, 2) mit den zwei polychromen Sarkophagen aus dem Seiantigrabe ist so gross, dass wir unbedenklich den römischen Sarkophag nach den beiden durch Münzfunde fest datierten chiusiner Exemplaren zeitlich einordnen dürfen. Der terminus post quem ist somit der Beginn der Prägung der im Grabe gefundenen römischen Asse, das heisst das Jahr 217. Das Ende der Prägung fällt nach einer

(1) *Bildertafeln des etruskischen Museums der Ny Karlsberg Glyptothek*, 125. Ander Sarkophage mit Tierkampfgruppen: ALBIZZATI, *Rend. Pont. Ac.* IV, Tafel 14 (Jetzt Museo Villa Giulia). Ein unveröffentlichtes Stück auch einst in Vetralla dei Catanzi, *Institutsphotographie* 15499. CANINA, *Etruria Marittima*, I, Tafel 61.

(2) GERHARD, *Apulische Vasenbilder*.

dankenswerten Auskunft S. E. des Herrn Professor von Bahrfeldt in das Jahr 180 vor Christus (1).

Liegende und halb aufgerichtete Figuren kommen auf den Terrakottasärgen als Deckel neben einander vor. Zu dem gleichen Ergebnis waren wir ja auch bei der Betrachtung der Tuffsarkophage gelangt. Welcher Typus in unserem Grabe zur Anwendung gelangt ist, können wir nicht entscheiden. Möglicherweise waren es halbaufgerichtete Gestalten, wie sie uns in Tomba del Tifone in Tarquinia begegnen, die in der flachen Dachbildung mit unserem Grabe übereinstimmt. Allein aus dieser Tatsache lässt sich schon für Tomba del Tifone kein chronologischer Schluss ziehen, da wir, wollten wir die Sarkophage der Tomba del Tifone nach einem Parallelfunde datieren, gezwungen wären, in Analogie zu dem an Sarkophagen sehr reichen Grabe von Ferento (2) die sehr roh und summarisch gearbeiteten Deckel der Tomba del Tifone in das erste Jahrhundert vor Christi Geburt zu verweisen. Die Nachwirkungen dieses Sarkophagtypus mit liegenden und lebend dargestellten Gestalten reicht sogar bis in das zweite nachchristliche Jahrhundert (3). Sicher ist allein, dass ausser den zwei schon untersuchten Typen nicht noch ein dritter in Frage kommen kann, den wir bisher nur auf Steinsärgen haben beobachten können: wo nicht der Tote dargestellt ist, sondern wie auf Grabsteinen unserer Kirchen und Dome auf der Grabplatte die Statue des Verstorbenen liegt, die sinngemäss nur stehend aufgestellt werden könnte. Der Ursprung dieser Sitte ist wahrscheinlich in Phönikien zu suchen, wo der Deckelfigur des Sarkophages eine ganz andere Bedeutung zukam als im etruskischen Ritus. Das früheste Beispiel in Italien für diese Sitte ist der Priestersarkophag in Tarquinia (4), der nach dem bei der Herstellung verwandten Steine selbst ein phönikisches Importstück ist. Die heute den Kasten schmückenden Malereien sind aber erst eine etruskische Zutat.

Die Zeit des Aufkommens dieser Sitte ist wieder der Anfang des III. Jahrhunderts. Das beweisen zwei noch unedierte Sarko-

(1) *Mon. Inst.*, XI 1, A. D. 20. Die Sarkophage im Mus. Greg.: Alinari 35608 (ohne Kasten), 35609, 35602.

(2) *Not. Scavi*, 1921, 219 ff.

(3) JONES, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Tafel 36, 42. Ders. *The Sculptures of the Museo Capitolino*, Tafel 15, II 2. 16 II 1.

(4) CARCOFINO, *Mem. Pont. Ac.*, I 2, 110 f. Abb. 1 - 3.

phage mit Tierkampffriesen im Museum von Tarquinia. Sie gleichen darin dem schon mehrmals erwähnten Sarkophage aus Kopenhagen (Tafel XXX, 3). Die Lebensdauer der Statuendeckel war aber nur kurz. Vielleicht waren sie nur das Werk einer Schule oder auch lediglich eine Generationserscheinung, die bald wieder verschwand. Schon der den tarquiniensichen sicherlich gleichzeitige Sarkophagdeckel in London aus Tarquinia mit dem Bildnis einer als Mänade verewigten Toten darauf (1), zeigt eine vollkommene Verkennung des Schemas. Die Falten des Gewandes und die gesamte Haltung der Frau beweisen zwar, dass dem Bildhauer in Tarquinia einst eine stehende Figur als Vorlage diente, das Rehkalb kann aber nur liegend gedacht sein.

Schauen wir jetzt rückwärts auf den Weg, den wir bis hierher gegangen sind. Das Gewand der Charune erinnerte an Kostüme, wie wir sie bisweilen auf unteritalischen Vasen aus dem Ende des IV. Jahrhunderts sehen. In der Körperhaltung und Einfachheit der Faltenangabe stimmten die Charune auf dem Gemälde mit denen auf dem Sarkophage in Kopenhagen aus dem ersten Hälfte des III. Jahrhunderts überein, und in die selben Jahre wies uns der Vergleich der Charungestalt des Frieses mit dem Dämon auf der durch Münzen genauer datierten Urne aus dem Grabe der Familie Calenii Sepus. In das Endes des III. Jahrhunderts aber führten uns die im Grabe nach der Angabe Ruspis gefundenen Fragmente eines figürlichen Terrakottadeckels, der den Sarg des Toten einst verschloss, für den mit grösster Wahrscheinlichkeit einst die gesamte Anlage geschaffen wurde, und auf dessen Sterben sich auch der Inhalt der Malereien darüber bezieht (2). Auf diese Tatsache ist bei der Frage nach der Chronologie unseres Grabes das Hauptgewicht zu legen. Die Zeit der Herstellung der Malereien ist demnach das letzte Viertel des III. Jahrhunderts, wobei man am besten den Zeitpunkt näher bei 200 als bei 225 wird suchen müssen (3).

Franz Messerschmidt

(1) DUELL, *Mem. Am. Ac.* VI, Tafel 11 b.

(2) VAN ESSEN, *Did orphic influence..... exist?*, Seite 38, ist unabhängig zu dem gleichen Ergebnis gekommen.

(3) STRYCK, *Studien über die etruskischen Kammergräber* 105 f., setzt die Malereien « noch ins II. Jahrhundert ». Vergl. auch DUCATI, *Atene e Roma* 1914, 160, f. Anm. 6.

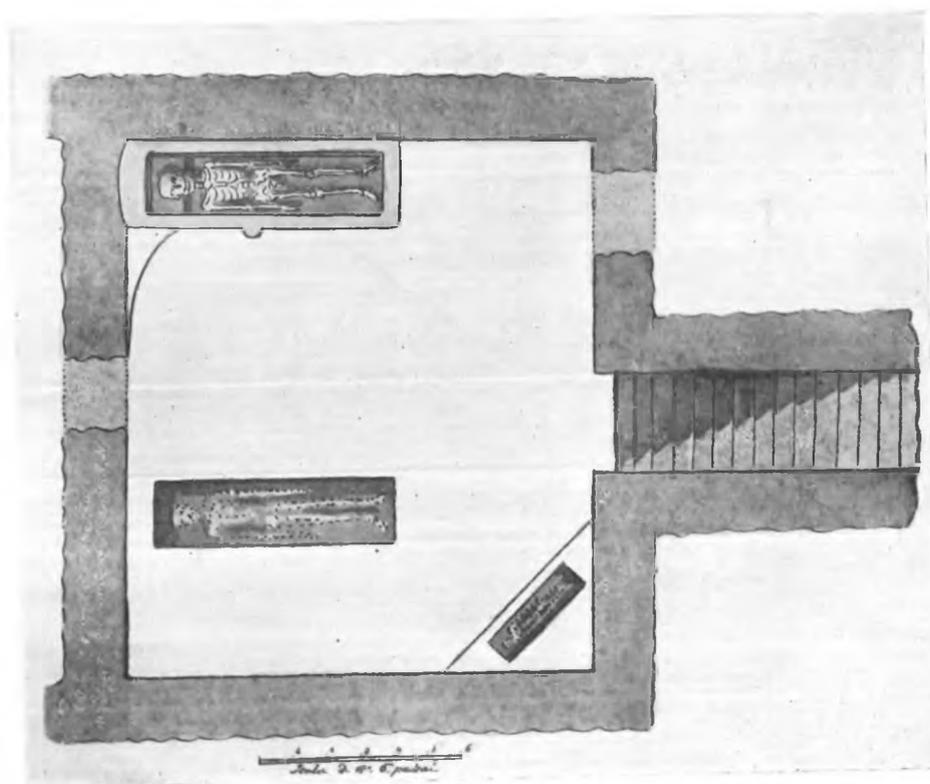


TARQUINIA - Tomba Querciola





1 - LONDON - British Museum



2 - TARQUINIA - Tomba Querciola. Grundriss



1 - TARQUINIA - Museo Nazionale



2 - FIRENZE - Museo Archeologico



3 - KOPENHAGEN - Ny Carlsberg Glyptothek