

# Eine etruskische Bildnisstatue aus Terrakotta im Suermondt-Museum, Aachen

von German Hafner

Die überaus zahlreichen Denkmäler etruskischer Kunst, die erhalten geblieben sind, können den Eindruck erwecken, als sei dieses Gebiet archäologischer Forschung besonders begünstigt. Doch täuscht die Fülle des Materials eine entsprechende Sicherheit der zu gewinnenden Ergebnisse nur vor, denn der Zufall der Erhaltung hat die Schwerpunkte wohl allzu willkürlich verteilt.

Die etruskische Kunst erschöpfte sich nicht in den zahllosen reliefgeschmückten Aschenkisten und Sarkophagen, sowie den anderen in Gräbern niedergelegten Gegenständen, die, weil sie in der Tiefe der Erde der Vernichtung entgingen, heute die Museen füllen und leicht die Meinung aufkommen lassen könnten, die etruskische Kunst sei eine Kunst für die Toten gewesen. Weit bedeutender war – so darf man annehmen, – die Kunst, die im Dienste der Götter stand; doch sind mit den Tempeln die Kultbilder der Götter, aber auch die meisten wertvollen Votive und der künstlerische Schmuck der Architektur zerstört worden. Bedeutend war aber auch die profane Kunst, um deren Kenntnis es freilich ganz besonders schlecht bestellt ist; nur jene Kunstwerke des täglichen Lebens sind bekannt, die den Toten mit ins Grab gegeben wurden, wie etwa die zahlreichen gravierten Spiegel. Weithin unbekannt aber ist die Porträtkunst der Etrusker, denn die Bildnisstatuen, die in den Zentren etruskischen Lebens stehend, den Wechselfällen des politischen Geschehens in besonderem Maße ausgesetzt waren, verschwanden letztlich zusammen mit den Städten vom Erdboden.

Bei der Fülle der Funde auf dem einen Sektor und dem Mangel auf dem anderen kann ein neu auftauchendes etruskisches Kunstwerk für die Forschung von sehr verschiedenem Wert sein; es kann eine lange Reihe bereits bekannter Stücke um ein weiteres Exemplar vermehren oder – was wesentlich seltener vorkommt – es wirft ein neues Licht in einen bisher recht dunklen Bereich, zu dessen Erhellung eben nur auf den Zufall gehofft werden kann.

Ein solcher kaum erhoffter Zufall hat die Terrakotta-Statue vor der Zerstörung bewahrt, die sich jetzt als Leihgabe Dr. Peter Ludwig im Suermondt-Museum, Aachen, befindet (Abb. 1, 2, 5, 7, 10, 14, 16, 19). Es fehlen zwar die Partie unterhalb der Hüfte, die beiden Hände und das rechte Ohrläppchen, doch ist der Bildniskopf eines jungen Mannes bruchlos mit dem in eine Toga gehüllten Körper verbunden. Man möge bedenken, daß es – wenn man von den ebenso seltenen weiblichen absieht – nur vier etruskische Bildnisstatuen gibt: von diesen ist die vollständig erhaltene Bronzestatue des Avle Metle im Archäologischen Museum, Florenz, (Abb. 3)<sup>1</sup> bereits seit langer Zeit bekannt, während zwei Terrakotta-Statuen im Museo civico von Bologna unpubliziert<sup>2</sup> sind und bei der vierten, der Terrakotta-Statue im Vatikan, sich erst kürzlich Torso und Kopf zusammengefunden haben (Abb. 12)<sup>3</sup>. Wenn nun eine weitere, und offenbar qualitätvolle etruskische Bildnisstatue bekannt wird, so bedeutet dies einen großen Gewinn für die Wissenschaft, zumal es sich um ein Stück handelt, das sich von den bereits bekannten stark unterscheidet. Der Zeugniswert für die etruskische Porträtkunst wird dadurch, daß diese Terrakottastatue – wie die anderen auch<sup>4</sup> – einer Gottheit geweiht war, nicht gemindert, da dieser Umstand kaum eine Veränderung gegenüber der profanen Bildniskunst zur Folge gehabt hat.

Bis zu einer Höhe von 78 cm ist die Gestalt eines jungen Mannes in der Toga erhalten. Die Statue ist aus einem hellen, gelbbraunen Ton mit einer Wandstärke von ca. 3 cm modelliert; von der Bemalung ist im Gesicht und besonders am Hals kräftig rote Farbe erhalten geblieben.

Körper, Hals und Rückseite des Kopfes sind aus freier Hand geformt, doch bemerkt man eine von der Höhe des Scheitels senkrecht herablaufende

Abb. 1  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.

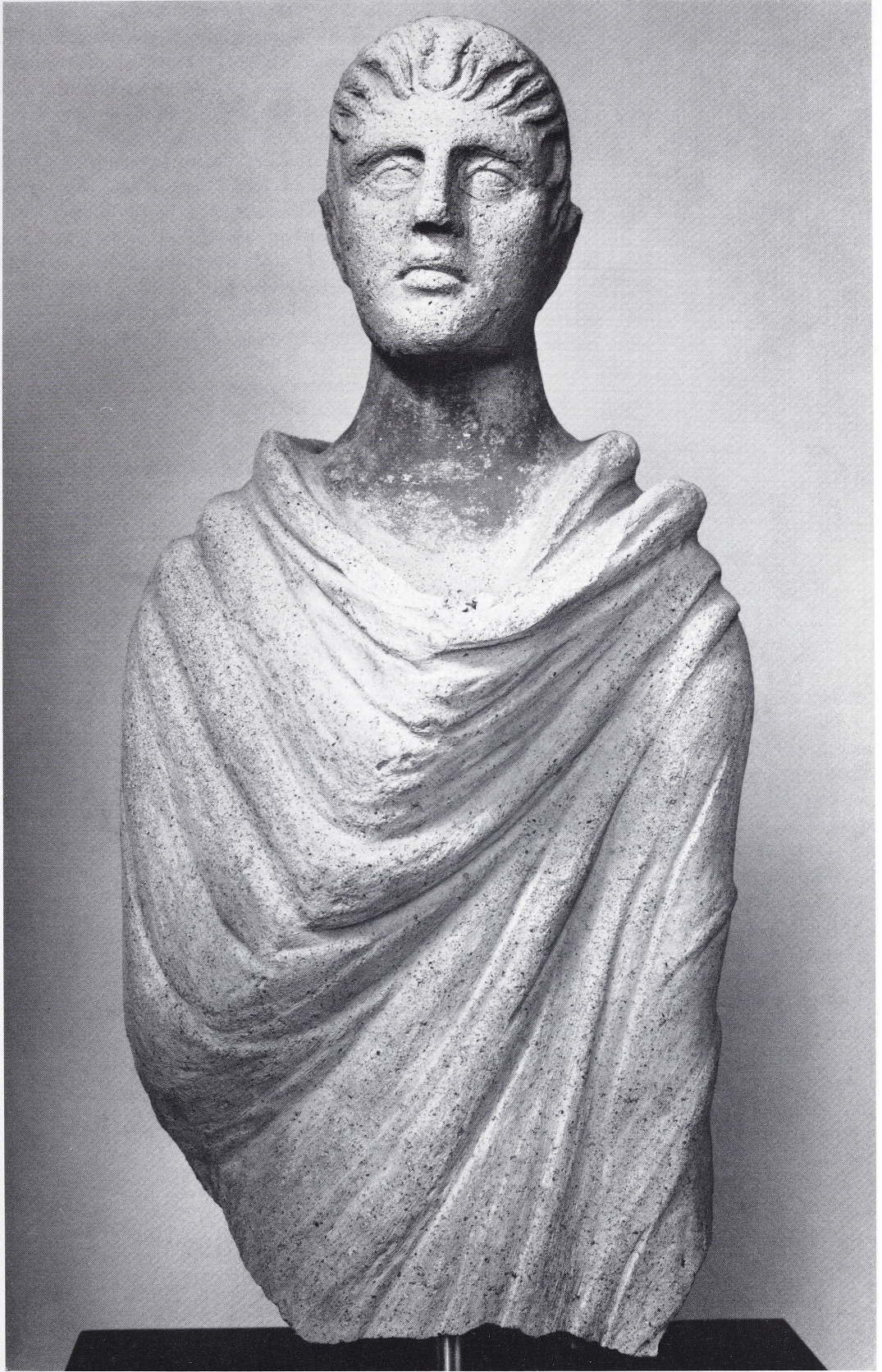




Abb. 2  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.

Naht, die erkennen läßt, daß hier die gesondert hergestellte Gesichtspartie angesetzt ist. Das Ohr wurde über diese Naht gelegt und verdeckt sie wenigstens zum Teil. Das Gesicht der Bildnisstatue ist also offensichtlich nicht nach dem Modell gearbeitet, es ist auch nicht etwa in einem Abdruckverfahren über dem Gesicht des Porträtierten mechanisch hergestellt<sup>5</sup>, sondern nach einer Praxis, die sich an zahlreichen Votivköpfen<sup>6</sup> beobachten läßt, reproduziert worden, d. h. aus einer bereits vorhandenen Negativform. Dieses Vorgehen überrascht besonders, weil man gerade im Gesicht die größte persönliche Ähnlichkeit mit dem Dargestellten erwartet, und auch weil die Bildnisstatue einen so lebendigen und unmittelbaren Eindruck macht.

Offenbar aber haben die Etrusker erkannt, wie stark das menschliche Gesicht einer Typik unterliegt und daß das jeweilige Aussehen eines Menschen keineswegs ausschließlich von seiner Persönlichkeit bestimmt wird, sondern sehr stark auch von einem kollektiven Zeitideal. Jedenfalls kennt die etruskische Porträtkunst neben dem Individualbildnis auch

das Typenbildnis sowie die verschiedenen Übergangsstufen. Die große Menge der genannten Votivköpfe (Abb. 4) sind einfach aus einer Negativform hergestellt und genügen den Ansprüchen in dieser Gestalt; andere wurden einer mehr oder weniger intensiven Nacharbeit mit dem Modellierholz unterworfen. Diese Votivköpfe sind eben nicht Bildnisse einmaliger bedeutender Menschen, sondern Abbilder, die uns einen Eindruck von dem Aussehen der Durchschnittsmenschen der Zeit – und zwar einer ungemein lebhaften – vermitteln. Durch den Wandel des kollektiven Zeitideals ergibt sich die Möglichkeit, solche Bilder verhältnismäßig sicher datieren zu können, und unter den reichen Funden aus Cerveteri im Vatikan<sup>7</sup> lassen sich die Übergänge von einem zum anderen Typus gut verfolgen.

Nun ist der Fundort der neuen Statue leider nicht bekannt, und man kann nur vermuten, daß auch sie aus einem Heiligtum – vielleicht ebenfalls Cerveteri? – stammt, aber was den »Typus« betrifft,

Abb. 3  
Bronzestatue des Aule Metle.  
Florenz, Archäol. Museum



so bieten die genannten Votivköpfe einen verlässlichen Anhaltspunkt für ihre Datierung. Es scheint zwar kein zweites Exemplar des Kopfes, das aus derselben Form gepreßt wäre, zu existieren, doch fügt er sich in eine Gruppe von Köpfen ein, die auf einen älteren Typus folgt und deutlich die Wirkungen spüren läßt, die die Gestalt Alexanders des Großen ausgelöst hat. Diese Jünglingsköpfe sind an dem verhältnismäßig langen, strähnigen Haar zu erkennen, das ohne viel Sorgfalt nach vorn gestrichen ist, wo es sich teils aufstreibt – wie bei dem Alexanderbildnis – (Abb. 4) teils in die Stirn herabhängt. Der Kopf der Statue gehört zu der zweiten Variante, die offenbar stärker als die andere von der italienischen Tradition bestimmt ist und sich von der griechischen Alexanderlocke wieder getrennt hat. Die einzelnen Strähnen hängen in die Stirn und wirken durch ihre eingehende Überarbeitung mit dem Modellierholz recht lebendig (Abb. 5, 7). Symmetrisch zu der Stirnmitte fallen sie so in S-förmigem Schwung herab, daß sie radial in Richtung auf die Nasenwurzel zu orientiert sind;



Abb. 5  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.

Abb. 4  
Terrakotta-Votivkopf. Vatikan



an den Schläfen ändert sich der Verlauf, so daß die vier Strähnen vor dem Ohr fast senkrecht herabhängen. Die Haare sind, wie die nur andeutende Angabe auf dem Hinterkopfe erkennen läßt, vom Wirbel aus ihrem natürlichen Lauf fast ganz überlassen. Unter den Köpfen im Vatikan bietet daher derjenige die beste Entsprechung, der einen Mann mit einem kurzen Schnurrbart darstellt (Abb. 6, 8)<sup>8</sup>; er zeichnet sich durch eine sehr intensive freie Modellierung aus und war einst gewiß Teil einer Statue. Dieser Kopf ist ziemlich genau in die erste Hälfte des III. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren, weil er dem Profilbild eines Mannes erstaunlich ähnlich ist, das auf einer etruskischen Vase erscheint (Abb. 9)<sup>9</sup>; diese gehört zu einer Gattung, die 330 bis 275 v. Chr. entstanden ist. Durch diesen Vergleich ergibt sich weiter, daß auch die Statue dieser Zeit angehört.

Der Kopf der Statue bietet also gegenüber den bereits bekannten Votivköpfen nicht wesentlich Neues, aber die Bedeutung der Statue als solche erhellt aus der Tatsache, daß sich unter den Hunderten von Köpfen im Vatikan nur verschwindend wenige befinden, die von Statuen stammen, da sie in der Regel selbständige Votive in Kopfform sind. Nur in einem Falle aber hat sich ein Kopf mit dem zugehörigen Körper vereinigen lassen<sup>10</sup>. Die auf diese Weise wiedergewonnene Statue (Abb. 12) stellt zwar ebenfalls einen Mann in Toga dar,

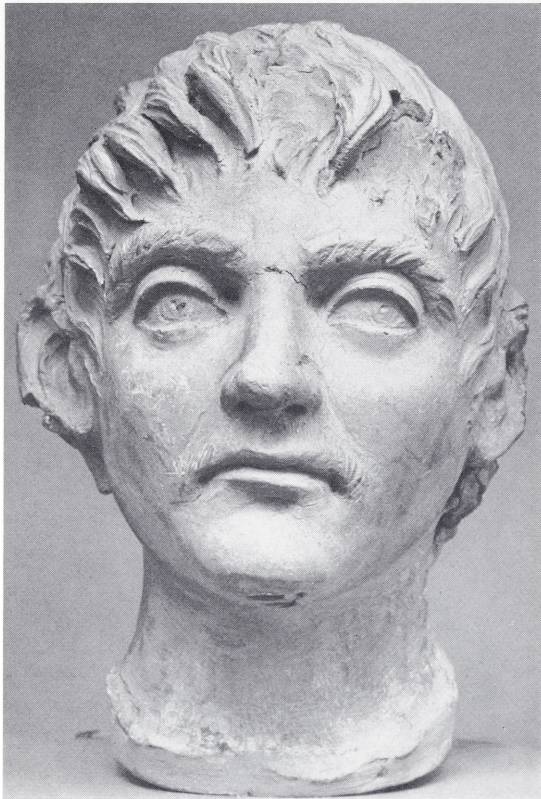


Abb. 6  
Terrakottakopf. Vatikan

jedoch in einem ganz anderen Stil, da sie etwa 50 Jahre älter ist und noch dem IV. Jahrh. v. Chr. angehört. So war es bisher unbekannt, wie man sich etwa eine Bildnisstatue eines Etruskers im III. Jh. v. Chr. vorzustellen habe, denn die beiden eingangs genannten Statuen in Bologna<sup>11</sup>, die vielleicht aus Veji und wohl aus dem III. Jh. v. Chr. stammen, sind ausgesprochen handwerkliche Arbeiten ohne großen künstlerischen Anspruch; die großartige Bronzestatue des Avle Metle (Abb. 3)<sup>12</sup> aber stammt aus einer späteren Zeit, wohl dem



Abb. 8  
Terrakottakopf. Vatikan.

Abb. 7  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.



II. Jh. v. Chr. So ist die Statue im Suermondt-Museum die einzige, die stellvertretend für die Bildnisstatuen des III. Jh. v. Chr. in Etrurien stehen kann.

Das Motiv der Statue ist, auch wenn nur der Oberkörper bis zum Hüftansatz erhalten ist, deutlich: Der junge Mann, dessen Kopf ein wenig nach seiner rechten Seite gewendet ist, steht in betont gerader Haltung vor uns, bekleidet mit einer Toga, deren wulstig dicken Falten ihn fast ganz verhüllen. Ursprünglich sah man aber die Finger der rechten Hand, die über den Gewandsaum herübergriffen; sie waren gesondert angefügt und haben jetzt, da sie abgebrochen sind, kaum eine Spur hinterlassen. Dem vor der Brust liegenden angewinkelten rechten Arm entsprach das leicht vorgesetzte Spielbein;

die zügigen Schrägfallen der Toga sind die Folge des sich stärker durchdrückenden Knies. Auf der anderen Körperseite, wo der Arm senkrecht herabhängt – die Hand ist leider nicht mehr vorhanden –, ist die Statue auch durch das Standbein von einer weniger bewegten Linie begrenzt. Mit der Kopfwendung zur Seite des Spielbeines und durch das Motiv des rechten Armes, der angewinkelt im Bausch des Gewandes wie in einer Binde ruht, erinnert die Statue an die des griechischen Redners Aischines (389 – 314 v. Chr.) (Abb. 11)<sup>13</sup>. Dadurch



Abb. 9  
Etruskischer Krater. Berlin

aber, daß Aischines die Linke in die Hüfte stützt, wirkt die griechische Statue wesentlich komplizierter und die Pose ein wenig gestellt. Daneben steht der Etrusker (Abb. 10) betont schlicht da, als ein energischer, selbstbewußter Mann des öffentlichen Lebens, nach der Vorschrift gekleidet und auch in seiner Haltung der Tradition entsprechend. Denn diese ist im Grunde dieselbe, die schon etwa 50 Jahre früher auch der kahlköpfige Mann einnimmt, den die Statue im Vatikan darstellt (Abb. 12), und sie läßt sich weiter in die Vergangenheit hinein verfolgen. Sie ist auch der Grund, warum der Eindruck, der von dieser Bildnisstatue ausgeht, so römisch ist. Dieser Ernst, der in starkem Widerspruch steht zu der durch die Liegefiguren auf den

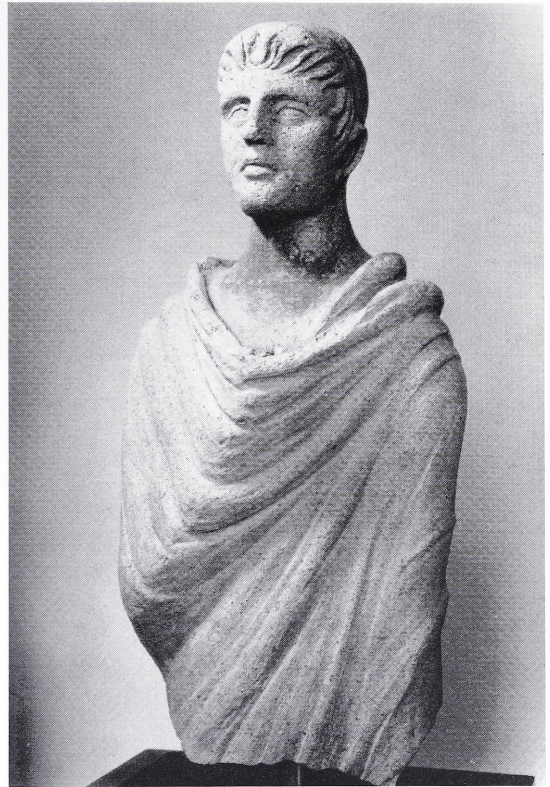


Abb. 10  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.

Abb. 11  
Aischines-Statue. Neapel, Mus. Naz.

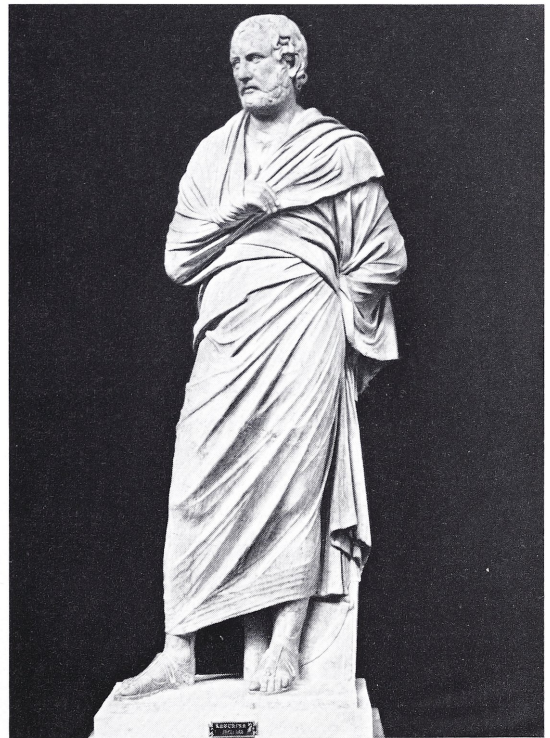




Abb. 12  
Terrakottastatue. Vatikan

Sarkophagen<sup>14</sup> bezeugten Neigung und Fähigkeit der Etrusker, das Leben zu genießen, dürfte in der Tat das Ergebnis römischen Einflusses sein. Denn im III. Jh. v. Chr., als die Eroberung Etruriens durch Rom ihren Abschluß fand, wird das römische Ideal des Staatsbürgers stark auf die Etrusker eingewirkt haben, so wie sich umgekehrt auf dem kulturellen Sektor Etruriens in dieser Zeit intensiver beiderseitiger Beziehungen als der gebende Teil erwies<sup>15</sup>.

Die Statue dürfte ein Beweis dafür sein, daß sich die etruskische Bildniskunst dieser Epoche auf einem sehr hohen Stand befand, denn sie entfernt sich weit von der handwerklichen Dutzendware der

Votivköpfe. Auch ein Vergleich mit zwei Terrakotta-Torsen aus Veji<sup>16</sup> führt zu dem Ergebnis, daß sich die Statue durch eine gewisse Meisterschaft auszeichnet. Sie ist ringsherum als Rundplastik gearbeitet und selbst die Rückseite ist nicht vernachlässigt (Abb. 13). Die Falten der Toga sind fein differenziert, von den dick-wulstigen auf der Schulter, über die rundgewölbten um den rechten Arm, den gratartig aufgesetzten am linken Arm bis zu den fast nur geritzten, dünnen Faltenzügen, die von der linken Schulter zur rechten Hüfte herüberführen, sind reiche Nuancen zu beobachten; aber auch der Verlauf der Falten ist sehr lebendig, besonders in den großen Schwingungen, die im Profil (Abb. 2, 14) sichtbar werden, und selbst die Rückseite (Abb. 13) ist mit den in der Schulterpartie waagrecht verlaufenden Faltenbögen und dem links senkrecht herabhängenden Ende der Toga reich an Kontrasten. Es scheint, als sei die Strenge der Front-

Abb. 13  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.  
Rückseite



ansicht das Ergebnis einer genau überlegten Abstimmung gegensätzlich wirkender Elemente, während die Nebenansichten dem Temperament des Künstlers mehr Freiheit gestatteten.

Der Kopf fügt sich als Teil der Statue in das Gesamtbild ein und gewinnt dabei so sehr an Lebendigkeit, daß das verwendete technische Hilfsmittel ganz belanglos wird. Die Nachmodellierung der mechanisch gewonnenen Rohform nimmt im übrigen Rücksicht auf die Haltung des Kopfes, d. h. seiner Hauptansicht; denn deutlich sind die Haarsträhnen auf der linken – der mehr nach vorn gedrehten – Seite des Kopfes sorgfältiger gearbeitet als auf der abgewendeten rechten, wie es einer alten Praxis entspricht. Diese hohe Qualität der Terrakotta-Statue führt unmittelbar an die große Bildniskunst heran, und die Vermutung, daß die Bronzestatuen nicht sehr viel anders ausgesehen haben dürften, wird bestätigt, soweit bei dem fast vollständigen

Abb. 14  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.



Abb. 15  
Bronzekopf aus Fiesole.  
Paris, Louvre

Verlust dieser Bronzeplastik ein Vergleich möglich ist. Immerhin erweist sich der eine der beiden auf etruskischem Gebiet gefundenen Bildnisköpfe aus Bronze, derjenige aus Fiesole im Louvre (Abb. 15)<sup>17</sup> nicht nur wegen der ähnlichen Frisur als ungefähr gleichzeitig sondern auch als durchaus verwandt. Der größere Reichtum an Details, die sorgfältige Wiedergabe der Haare auch am Hinterkopf, die plastische Hervorhebung der Brauen und die ursprüngliche Verlebendigung der Augen durch eingelegetes farbiges Material sind Züge, die wohl allgemein für die Bronzeplastik vorauszusetzen sind, und ähnliche Bereicherungen wird man auch für die ganze Gestalt annehmen dürfen, wenn man von der Terrakottaplastik ausgehend sich eine Vorstellung von den Bildnisstatuen aus Bronze machen will.

Wenn aber die Modellierung des Bronzekopfes aus Fiesole viel weicher, fast ein wenig verschwommen wirkt, so ist dieser Unterschied zu den knappen Formen der Statue (Abb. 16, 19) gewiß nicht durch die Verschiedenheit des Materials bedingt, sondern es zeigt sich darin ein echter stilistischer Unterschied, der wohl durch die Entstehung des Bronzekopfes im äußersten Norden des etruskischen Bereiches begründet ist. Die Statue stammt wahrscheinlich aus



dem südlichen Etrurien, aus der etruskischen Umgebung Roms. So wird man der Ähnlichkeit mit dem Kopf eines lorbeerbekränzten Jünglings (Abb. 17, 20)<sup>18</sup> einige Bedeutung beimessen. Er stammt aus dem Scipionen-Grab in Rom und stellt wohl einen Angehörigen dieses ruhmreichen Geschlechtes dar; das verwendete Material – ein bei Rom anstehender Tuff – sichert die Entstehung dieses Bildnisses in Rom. Der Vergleich zeigt bei einer im



Abb. 16  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.

Prinzip gleichen Frisur dieselben breiten, bandförmigen Lider, einen ähnlichen kleinen Mund mit vollen geschwungenen Lippen und eine übereinstimmende großzügige Wiedergabe von Stirn- und Wangenpartie; gerade hier wird der Unterschied zu dem Kopf aus Fiesole greifbar, dessen unbestimmt weiche Oberfläche einen Kontrast bildet zu der knappen, gespannten bei der Statue und dem Kopf aus Rom. Die Wesensverwandtschaft dieser beiden Kunstwerke, die auch kein eigentlicher Qualitätsunterschied trennt (auch bei dem Tuffkopf fehlen auf der Rückseite die Details), berechtigt wohl zu der Annahme, daß auch der Jüngling mit dem Lorbeerkrans als Togatus und in ähnlicher Haltung wiedergegeben war. Jedenfalls war, wie sich wiederum aus der unterschiedlichen Sorgfalt in der Ausführung der Gesichtshälften ergibt, der Kopf nach seiner rechten Seite gewendet, und der Winkel

von Hals und Kinn (Abb. 20) läßt erkennen, daß das Gesicht ein wenig nach oben gekehrt ist; dies entspricht alles der Kopfhaltung der Statue und bezeugt eine Verwandtschaft in der Gesamtkonzeption.

So wird man immer wieder zu dem Schluß geführt, daß der in einer alten Tradition stehende etruskische Künstler des III. Jh. v. Chr. mit den Mitteln seiner Zeit in der Statue des Suermondt-Museums ein von dem römischen politischen Ideal geprägtes Bild formte, und daß die damaligen in Rom zu Ehren verdienter Männer öffentlich aufgestellten Bildnisstatuen in denselben Rahmen gehören. Ist es doch wahrscheinlich, daß in dem Verschmelzungsprozeß, der mit der politischen Eroberung Etruriens durch Rom verbunden war, die Bedeutung der etruskischen Kunst für Rom erneut sichtbar wurde. Die Kunst des griechischen



Abb. 17  
Lorbeerbekränzter Jünglingskopf. Vatikan

Unteritaliens, das nun ebenfalls dem römischen Herrschaftsbereich eingegliedert war, gewinnt größeres Gewicht erst am Ende des Jahrhunderts<sup>19</sup> und gelangte vor dieser Zeit wohl hauptsächlich in einer von etruskischen Künstlern geschaffenen Synthese mit dem Italischen nach Rom. Ein Vergleich mit der griechischen Statue des Aischines (Abb. 11) macht es verständlich, daß in Rom nur Bildnisstatuen in der Art der Terrakottastatue Verständnis

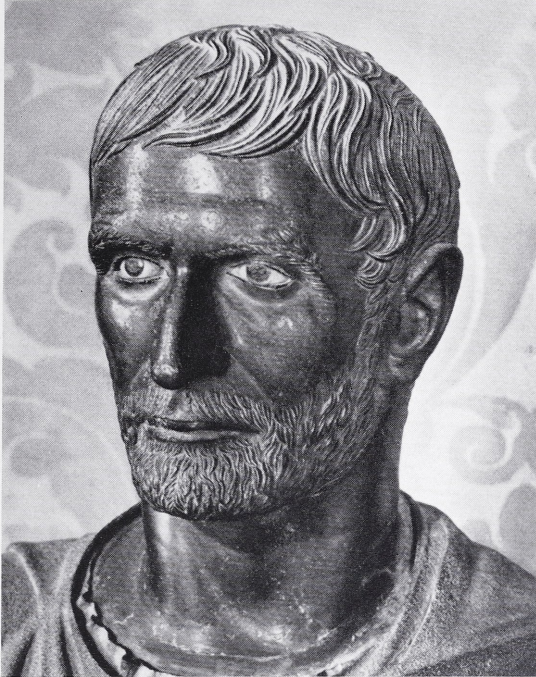


Abb. 18  
Bronzekopf. Rom, Pal. dei Conservatori

finden konnten, weil ihre Weise, die Persönlichkeiten als Staatsbürger und im Bewußtsein ihrer Stellung zu erfassen, weit mehr römischer Auffassung entsprechen mußte als jene griechischen, die zu individualistisch erscheinen mochten, weil sie den Menschen in seiner persönlichen Einmaligkeit zeigten<sup>20</sup>.

Von den bronzenen Bildnisstatuen, die, wie sich aus den Nachrichten der antiken Schriftsteller ergibt, in großer Zahl auch schon in älterer Zeit in Rom errichtet wurden, ist jener Bronzekopf im Conservatoren-Palast in Rom (Abb. 18, 21)<sup>21</sup>, der unter dem



Abb. 20  
Lorbeerbekränzter Jünglingskopf. Vatikan

Abb. 19  
Terrakottastatue Suermondt-Museum Aachen.



Namen Brutus bekannt ist, der einzige Rest. Da dieser nun ebenfalls im III. Jh. v. Chr. entstanden ist, dürfte ein Vergleich der Statue mit ihm ein Prüfstein für die Richtigkeit der angestellten Überlegungen sein. Da der Bronzekopf zweifellos zu dem Besten gehört, was die damalige Kunst hervorgebracht hat, ist bei dem Vergleich ein Qualitätsunterschied zu beachten, doch wird die Verwandtschaft bereits sichtbar, wenn man als dritten Kopf jenen aus Fiesole (Abb. 15) mit in den Vergleich einbezieht. Die überaus knappen Formen des »Brutus«, die trotz sorgfältiger Detailmodellierung den Eindruck bestimmen, erweisen sich als ein Stilelement und sind daher auch bei der Statue in diesem Sinne zu interpretieren. Im einzelnen sind die Führung der Haarsträhnen, die Wiedergabe der

Augenpartie und die Falten, die sich von den Nasenflügeln herabziehen, zu vergleichen, um hinter der mehr nur andeutenden Art der Terrakottastatue das Gemeinsame zu erkennen. Entscheidender aber ist die Beobachtung, daß der Bronzekopf auch in der Haltung mit dem Kopf der Statue übereinstimmt; aus der Halsmuskulatur ergibt sich eine leichte Wendung nach der rechten Seite und aus dem Winkel von Kinn und Hals eine zwar geringfügige, aber für die Wirkung des Porträts wichtige Neigung nach hinten (Abb. 21)<sup>22</sup>. So bleibt zu erwägen, ob die Bronzestatue, von der der »Brutus« stammt, nicht von gleichem oder ähnlichem Typus war, wie die Terrakottastatue, zumal die Bekleidung mit der Toga ohnehin für diesen Römer vorauszusetzen ist.

Die griechischen Elemente, die man mit Recht in dem Brutuskopf erkannt hat, die aber den italischen Gesamtcharakter des Bildnisses kaum beeinträchtigen, sind auch bei jenen Jünglingsköpfen, die als Votive in einem Heiligtum in der Nähe Cerveteris standen, kaum zu übersehen. Innerhalb jener Gruppe, die in die Zeit nach Alexander den Großen zu datieren ist und zu der auch der Kopf der Terrakottastatue dem Typus nach gehört, findet sich zudem auch eine Variante, die den unsymmetrischen schrägen Strähnen des Brutus entspricht. Die Eroberung Etruriens und Unteritaliens durch Rom belebte offenbar den Kontakt der Künstler verschiedener Herkunft ebenso wie sie eine immer stärker werdende Konzentration auf die Hauptstadt Rom zur Folge hatte. So werden sich die 2000 Bronzestatuen, die die Römer nach der Eroberung von Volsinii im Jahre 264 v. Chr. erbeuteten<sup>23</sup> – soweit es sich um Bildnisstatuen dieser Zeit handelte – nicht auffällig von den bereits in Rom vorhandenen unterschieden haben.

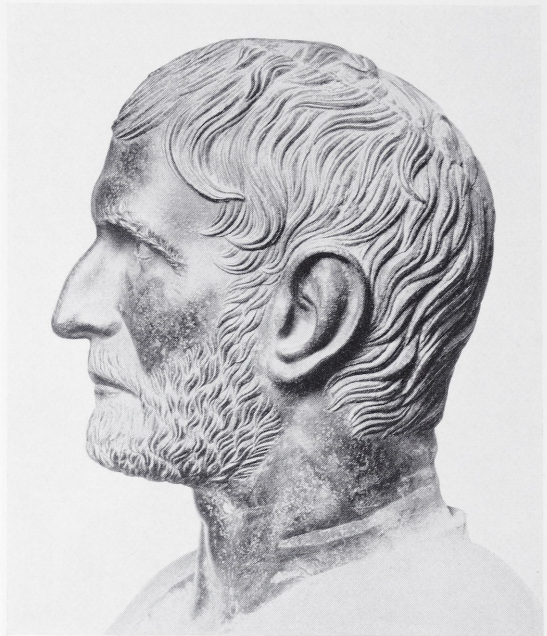


Abb. 21  
Bronzekopf. Rom, Pal. dei Conservatori

Die Terrakottastatue des Suermondt-Museums kann den Verlust der zahlreichen Bronzestatuen, die die Bildniskunst des III. Jahrhunderts hervorgebracht hatte, gewiß nicht ersetzen; aber sie gibt uns doch eine erste Möglichkeit, eine Vorstellung von den Bildnisstatuen des III. Jh. v. Chr. in Etrurien und in Rom zu gewinnen, der Hauptstadt Italiens, die sich nach Bereinigung der inneren Wirren, nach der Unterwerfung der Halbinsel und durch den Sieg über Pyrrhus im Bewußtsein bestärkt, zum Nachfolger Alexanders berufen zu sein, ansichzte, die Weltherrschaft zu erringen.

#### ANMERKUNGEN :

##### Verwendete Abkürzungen:

- AA. = Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.  
 ABr. = Arndt-Bruckman »Griechische und römische Porträts«  
 BrBr. = Brunn-Bruckmann »Denkmäler griechischer und römischer Skulptur«.  
 RendPontAcc. = Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti.  
 RM. = Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.

<sup>1</sup> Unter der Bezeichnung »Arringatore« (Redner) bekannt. ABr. 87/88. BrBr. 320. Dohrn, AA. 1965, 123 ff. Abb. 1. 2. Der Name entspricht dem römischen Aulus Metellius.

<sup>2</sup> Sie sollen demnächst in einer Lieferung der »Antiken Plastik« (hrsg. im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts von W.-H. Schuchhardt) besprochen werden, wo auch die Publikation der Statue im Suermondt-Museum geplant ist.

- <sup>3</sup> Darüber wird in den *RendPontAcc.* ein Bericht erscheinen; die ausführliche Publikation soll ebenfalls im Rahmen der »Antiken Plastik« (s. Anm. 2) erfolgen.
- <sup>4</sup> Wenn die Inschrift am »Arringatore« (s. Anm. 1) richtig gelesen wird, wäre auch diese Bronzestatue eine Weihgabe.
- <sup>5</sup> Entgegen einer verbreiteten Meinung ist weder für die Etrusker noch für die Römer überliefert, daß sie Abdrücke nach dem menschlichen Gesicht — sei es bei Lebendigen oder Toten — genommen hätten. S. dazu *Brommer*, *RM.* 60/61, 1953/54, 163 ff.
- <sup>6</sup> *Dohrn* in: *Helbig*, Führer durch die Sammlungen in Rom<sup>4</sup> (1963) I zu Nr. 796.
- <sup>7</sup> Allgemein und zu den weiblichen s. *Hafner*, *RM.* 72, 1965, 41 ff. ein Bericht über die männlichen wird in *RM.* 73, 1966 erscheinen.
- <sup>8</sup> Inv. Nr. 13848. *G. von Kaschnitz*, *RendPontAcc.* 3, 1925, 342 f. Taf. 23, 1; *RM.* 41, 1926, 160 ff. Beil. 21 c. 22 c. *Dohrn*, a. O. Nr. 793.
- <sup>9</sup> *Dohrn*, *RM.* 52, 1937, 136 Taf. 28. 30, 1. 31, 2.
- <sup>10</sup> s. Anm. 3
- <sup>11</sup> s. Anm. 2
- <sup>12</sup> s. Anm. 1
- <sup>13</sup> Statue in Neapel. ABr. 116 — 118. BrBr. 428. A. *Hekler*, *Bildnisse berühmter Griechen*<sup>3</sup> (1962) Taf. 7. Eine Abhängigkeit etwa von dieser Schöpfung ist nicht anzunehmen, da das Motiv in Italien schon früher zu belegen ist, s. die Statue im Vatikan Anm. 3 Abb. 12.
- <sup>14</sup> *R. Herbig*, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* (1952) 109 ff.
- <sup>15</sup> *Liv.* 9, 36, 2 berichtet, daß damals Etrurien dieselbe kulturelle Bedeutung für Rom gehabt habe wie später Griechenland; Anlaß zu dieser Bemerkung war die Tatsache, daß ein Fabier — der Bruder des Konsuls vom Jahre 310 v. Chr. — in Caere in den etruskischen Wissenschaften unterrichtet wurde.
- <sup>16</sup> Unpubliziert; sie sollen in der Anm. 2 genannten Arbeit bekannt gemacht werden.
- <sup>17</sup> *G. von Kaschnitz*, *RM.* 41, 1926, 165 Beil. 21 b. 22 b. Enc. phot. TEL Louvre III 116. M. *Pallottino*, *Etruskische Kunst* (1955) Taf. 119.
- <sup>18</sup> *Dohrn*, *RM.* 69, 1962, 76 ff. Taf. 31. 34,2. 36,1. 37,2. *RM.* 70, 1963, 178 ff. in: *Helbig*, Führer durch die Sammlungen Roms<sup>4</sup> I Nr. 262.
- <sup>19</sup> Über die Wirkung der Syrakus-Beute vom Jahre 211 v. Chr. s. *H. Jucker*, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (1950) 58 ff.
- <sup>20</sup> Die Meinung, daß gerade die Römer besonders »realistische«, »veristische« Bildnisse bevorzugt und dem speziellen Aussehen des Dargestellten den größten Wert beigemessen hätten, verkennt die engen Grenzen, in denen sich das jeweilige »realistische« Bildnis bewegt. Die Serienanfertigung der etruskischen Votivköpfe (s. Anm. 6) ist als etruskische Parallele aufschlußreich für das Typenhafte, das auch dem römischen Bildnis eigen ist.
- <sup>21</sup> *Dohrn* in: *Helbig*, Führer durch die Sammlungen Roms<sup>4</sup> II Nr. 1449 (mit Angabe der älteren umfangreichen Literatur).
- <sup>22</sup> *Dohrn*, a. O. spricht von einer leichten Wendung »nach seiner linken Seite«, was mit der Halsmuskulatur nicht vereinbar ist. Der Montage auf der modernen Büste entsprechend zeigen fast alle Photographien den Kopf mit einer starken Neigung nach vorn, die das Kunstwerk verfälscht.
- <sup>23</sup> *Plin.* N. H. 34,34 s. dazu *Jucker*, a. O. 49.