

4540
Hommage d'amitiés.

Frédéric Poulsen.

SONDERABZUG AUS »DIE ANTIKE« VIII

Bibliothèque Maison de l'Orient



139807

ALTETRUSKISCHE GROSSKULPTUR IN TERRAKOTTA

VON

FREDERIK POULSEN

Wir haben uns daran gewöhnt, daß die Völker geistig voneinander abhängen, daß Ideen und Moden wie Kapital und Waren von Nation zu Nation wandern, deshalb fällt es uns schwer, uns Kulturvölker vorzustellen, die sich dem Nachbarn gegenüber schroff ablehnend verhielten und ihre Eigenart als das einzig Wertvolle zur Erhaltung des Lebens behaupteten. Und doch war dieses Verhalten etwas typisches zu Beginn des Kulturlebens. Die Ägypter des Niltals und die Sumerier des Euphratlandes lebten im 4. und 3. Jahrtausend v. Chr. in ihren Flußtälern voneinander so abgesondert, daß keine Gemeinschaft, keine gegenseitige Einwirkung sich sicher nachweisen läßt, obwohl die Entfernungen sich mit den damaligen Transporttieren, Esel und Kamel, gewiß ohne Schwierigkeiten überwinden ließen. Man hat unseren ältesten Kulturen gegenüber ein ähnliches Gefühl wie beim Studium der alten Kulturvölker von Zentral- und Südamerika, wo die Inkakultur und die Vorinkakultur emporblühten und verwelkten, ohne daß ihre Träger eine Ahnung davon hatten, daß ein paar tausend Kilometer nordöstlicher die Mayavölker zwar keine so vollendete Kunst und keine so durchdachte soziale Struktur, dagegen ein viel feineres Schriftsystem als die primitive Schnurschrift der Inkas besaßen, und daß sie es in astronomischem Wissen weit gebracht hatten, ja in einer bestimmten Technik, in dem Schweißen des Kupfers alle Völker, auch die des modernen Europas, übertrafen. Daß solche wertvollen Kulturen wie zwei vereinsamte Berggipfel weit voneinander emporragen konnten, versteht man, wenn man bedenkt, daß Wagen bei den altamerikanischen Völkern unbekannt waren, und daß das Lama als einziges Transporttier die Hochebene betrat.

Bei solchen Vergleichen ist es naheliegend, das Aufblühen des Ver-

kehre zwischen Ägyptern und Babyloniern am Anfang des 2. Jahrtausends dem neuen Transporttier, dem Pferde zuzuschreiben. „Der Esel vom Gebirge“, wie die Babylonier es nannten, führte offenbar nicht nur die Produkte von Flußtal zu Flußtal quer über das völkerreiche Syrien, sondern wir erkennen auch bald eine Vermittlung von Ornamenten und Ideen. „Von der großen grünen See“ her kamen die ersten kretischen Schiffladungen mit Öl und Korn und brachten bei der Rückfahrt den Inselbewohnern ägyptische Geräte in Metall und Elfenbein, hie und da auch babylonische Siegel, wie die Funde zeigen. So finden wir um die Mitte des 2. Jahrtausends einen regen Verkehr, ohne daß diese drei großen Kulturvölker sich jedoch mehr als oberflächlich beeinflußten. Alle bewahrten sie ihr eigenes Gesicht, behaupteten ihre geistige Erbschaft mit einer Kraft, um die wir Modernen sie beneiden könnten. Der Vergleich mit modernen Bauernkulturen liegt nahe. Wo das moderne Leben noch nicht nivellierend eingewirkt hat, findet man nicht nur Abwechslung der Volkstrachten von Dorf zu Dorf, wie z. B. im heutigen Thessalien, sondern es gibt — oder vielmehr es gab vor dem Trommelfeuer des Faschismus — auf Sardinien Dörfer, die ihre eigene Ornamentik, ihre besonderen Sitten und Volkslieder besaßen.

Als aber in der letzten Hälfte des 2. Jahrtausends die schlaun Phöniker in die Geschichte eintraten, begegnet uns zum erstenmal ein reines Handelsvolk ohne eigenes Schaffensvermögen. Sie verstanden zu handeln, aber sie kopierten, was sie sahen, mischten in ihrem Kunstgewerbe ägyptische und orientalische Motive, so daß ihre Kunst ein geschmack- und charakterloses Gebräu wurde, in dem die reinen, starken Gewürze der älteren Kulturen ihre Kraft und ihren Duft verloren.

Aber phönikische Metallarbeiten, Elfenbeinsachen und Gewebe wurden trotzdem in den ersten Jahrhunderten des Jahrtausends v. Chr. als Kleinodien bewundert und gekauft, so weit der phönikische Handel reichte, und wir finden die Erzeugnisse dieses Geschäftsvolkes in assyrischen Palästen, hellenischen Heiligtümern, in den Gräbern Italiens und den Ruinen Spaniens vor. Die homerische Dichtung legt genug Zeugnisse ab von der Freude der Fürsten, diese Gold-, Silber- und Elfenbeinwerke zu besitzen und von dem kindlichen Eifer des Volkes, die Waren der roten Schiffer gegen eigene Produkte einzutauschen. In den gleichzeitigen griechischen Kulturschichten des 9., 8. und 7. Jahrhunderts findet man neben phönikischen Importsachen unbehilfliche Nachahmungen der fremden Vor-

bilder, Imitationen der phönikischen Imitationskunst, also Imitation in der zweiten Potenz.

Drüben in Italien waren zu der Zeit die Etrusker das starke und führende Volk. Ihr Ursprung ist ebenso rätselhaft wie ihre Sprache, von der wir trotz der Bemühungen der Forscher zweier Jahrhunderte nur einige, immer wiederkehrende Worte, im ganzen kaum mehr als zweihundert verstehen. Kamen die Etrusker, wie schon Herodot berichtet, aus dem kleinasiatischen Lydien, oder wanderten sie von den Alpentälern herein, oder waren sie eines der Urvölker Italiens? Anhänger dieser drei Theorien bekämpfen noch heute einander, wenn auch die Wageschale sich immer mehr nach Kleinasien hin neigt.

So viel ist jedenfalls sicher, daß die Etrusker im 8. und 7. Jahrhundert gleich den damaligen Griechen die phönikischen Erzeugnisse kindlich und kritiklos bewunderten; bei ihrem größeren Reichtum konnten sie jedoch feinere und kostbarere Stücke erwerben. Weiter sehen wir, daß die Trachten und die Haarmoden in diesen beiden Jahrhunderten in Phönikien, Hellas und Etrurien sich gleichmäßig entwickeln und wechseln. Wir befinden uns hiermit schon in einer Kulturzone, die uns vertraut erscheint. Die Völker sind im Begriff ihr persönliches Gepräge zu verlieren, während sie fleißig einander nachäffen.

Dann aber geschieht es, in der Zeit kurz vor 600 v. Chr., daß das Aufblühen der hellenischen Kultur anfängt. Zwar hören die Anleihen nicht auf, in der hellenischen Skulptur leicht nachweisbar von den Ägyptern herrührend, aber die fremden Elemente werden verarbeitet und umgeschaffen. Noch immer beglückt uns der Frühlingsduft dieser Epoche, aber daß nicht nur wir Nachkommen daran Erbauung finden, sondern daß auch die Mitwelt überwältigt wurde, zeigt die Haltung der anderen Völker. Die Phönikier verlieren ihre Handelsplätze, die Kundschaft verwirft den phönikischen Mischstil, und sogar das siegreiche Persien, die Großmacht der Zeit, ahmt griechische Architektur- und Skulpturformen willig nach. Der Lyderkönig Kroisos kommt uns bei allem orientalischen Reichtum ganz griechisch vor. Was er in hellenischen Heiligtümern stiftet, ist jedenfalls griechische Arbeit, von hellenischen Goldschmieden oder Steinmetzen geschaffen.

Auch die Etrusker treten jetzt in die Reihe der Bewunderer und Lehrlinge der Hellenen, und diese Haltung bewahren sie, bis ihre Kultur der römischen Weltmacht unterliegt. Sie waren tüchtige Techniker. Ihre



HERMESKOPF AUS VEJI
VILLA GIULIA ROM



HERMESKOPF AUS VEJI

Goldsachen und Bronzen wurden selbst im klassischen Athen hoch geschätzt. Künstlerisch reichten sie aber nie an die Griechen heran und waren meistens am besten, wenn sie ihren Vorbildern treu folgten.

Und doch hatten auch die Etrusker ihre Zeit der Heimsuchung. In den Jahren um 500 v. Chr., als ihre politische Macht einen Höhepunkt erreichte, als Rom abhängig war und Italien von der Poebene bis zum südlichen Kampanien ihre Oberherrschaft anerkannte, fühlten auch die etruskischen Künstler sich stark genug, eine Emanzipation von den Griechen und eine Behauptung ihrer nationalen Eigenart anzustreben. Als die Hauptzeugnisse dieser Tendenz betrachtete man früher die große in Veji gefundene Terrakottagruppe in der Villa di Papa Giulio in Rom. Der italienische Archäologe Giglioli entdeckte sie am 19. Mai 1916 bei einer Ausgrabung, die er im Urlaub während des Krieges unternahm und rettete die kostbaren Überreste der großen Komposition. Die Funde wurden bei einem Apollontempel nördlich der Stadt gemacht, der wie die gewöhnlichen etruskischen Tempelbauten aus Fachwerk bestand und mit Dachterrakotten reich versehen war, aber die Gruppe hatte keine direkte Verbindung mit dem Tempelgebäude sondern gehörte zu den Votiven und wurde mit anderen Terrakotten zusammen in einem Depot entdeckt, welches offenbar nach einer Reinigung des Tempels entstanden war. Solche Depotfunde sind auch in hellenischen Heiligtümern nicht selten. Die ganze Gruppe stellte durch Terrakottafiguren in übernatürlicher Größe Apollon, den Gott des Tempels, im Kampf mit Herakles über einem heiligen Hirsch dar, während Artemis ihrem Bruder, Hermes dem Herakles zugesellt waren. Von Artemis und Herakles ist fast nichts, von dem Hirsch etwas mehr erhalten, aber wir begnügen uns mit den besser erhaltenen Göttern Hermes und Apollon.

Hermes (Tafel 7—8), von dem der Kopf und die rechte Schulter erhalten sind, trägt den Pilos, den geflügelten spitzen Filzhut mit aufgekrempelem Rande, unter dem die Spirallocken der Stirn hervorquellen, während die langen Flechten des Nackenhaares sich über Rücken und Schultern verbreiten. Der Hut ist rot mit gelbem Futter, die kleinen Flügel im Nacken zeigen verschiedenfarbige Schuppen, die Haare sind natürlich schwarz. Das Gesicht mit der roten Haut zeigt in den mandelförmigen Augenspalten zwischen schweren Lidern und in den kräftigen fleischigen Formen von Wangen und Kinn formelle Verwandtschaft mit ionischen Skulpturwerken vom Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. Die strah-

lende Lebensfreude der älteren ionischen Kunst leuchtet auf diesem Antlitz, in dem eigentlich nur die Lippen und die Flechten gröber gebildet sind als in der gleichzeitigen griechischen Plastik.

Auch Apollons Kopf und Gestalt (Tafel 9—12) sind abhängig von hellenischen Vorbildern, und der eiförmige Schädelbau sowie die derbrunden Formen weisen wiederum auf ionische Vorbilder hin. Dasselbe gilt von der Augenbildung und dem freudigen Ausdruck des Gesichtes. Aber die Formen sind noch schwerer, der Unterkiefer von noch wuchtigerem Bau als im Hermeskopf, und beim Vergleich der Gesichtszüge fühlt man die stärkeren Akzente von roher Kraft und von Sensualismus. Die ionische Verfeinerung (*τρουφή*) ist vertilgt durch die Merkmale einer jüngeren und derberen Rasse. Das gilt noch mehr von der hohen, schweren Gestalt selbst: die 1,75 m große Figur würde man nie mit einem griechischen Skulpturwerk verwechseln. Die Tracht, Chiton und Himation, ist freilich griechisch, und dasselbe gilt von der Stilisierung der durchsichtigen Gewandfalten, aber der Körper unter dem dünnen Stoff besitzt weder die ionische Fülle noch die attische sehnige Kraft, sondern gibt sich als etwas besonderes: kraftvoll ohne athletische Trainierung, fleischig ohne fett zu sein, gewaltig als Gesamtwirkung, wie der junge Gott vornübergeneigt den langen Schritt tut. Die Gestalt ist des etruskischen Kriegervolkes, das damals auf der Höhe seiner Kraft stand, völlig würdig. Wir begreifen, daß die Etrusker die gefährlichsten Feinde des aufblühenden Roms gewesen sind, wenn wir diesen Gott mit dem gebeugten Rücken vorwärts schreiten sehen, während die langen Flechten sich um Hals und Nacken schlängeln und einzelne Mantelfalten vom Winde ergriffen gegen die breite Brust und den kräftigen Unterleib flattern, indem am Rücken und am Schenkel die Faltenbündel vielfach einen eisenscharfen Grat bilden. Die Fahrt wird kaum gehemmt durch die mit Palmetten und Voluten geschmückte Stütze zwischen den Füßen, welche die Statue in der Plinthe verankert.

Die ganze Statue trägt ein so etruskisches Gepräge, daß sie unmöglich von einem griechischen Künstler ausgeführt sein könnte, selbst wenn derselbe den Forderungen des fremden Geschmackes hätte nachkommen mögen. Einzelheiten weisen sogar über die gleichzeitige griechische Kunst hinaus. Der heftige Schritt ist mit einer Drehung der Figur um ihre Achse verbunden, die in der griechischen Freiskulptur der damaligen Zeit ebenso unbekannt ist wie die leicht gehobene Ferse des linken Fußes, ein Motiv das erst etwas später in griechischen Statuen die fest eingedrückte Fuß-



APOLLON VON VEJI
VILLA GIULIA ROM



APOLLON VON VEJI



APOLLON VON VEJI



APOLLON VON VEJI

sohle ablöst. Diese Einzelzüge, verbunden mit der Frische und Kraft der großen Figur, geben uns das Recht zu behaupten, daß die Etrusker um 500 v. Chr. herum im Begriff waren, ihren Lehrmeistern, den Hellenen, ebenbürtig zu werden. Ihre Skulptur beschränkte sich auf weniger Materialien; sie verwandten nicht den Marmor, denn erst unter Augustus wurden die italienischen Marmorbrüche entdeckt und verwertet. Aber die Bronzekunst verstanden sie, und die Terrakottastatue in natürlicher oder übernatürlicher Größe, die dem eigentlichen Hellas so gut wie unbekannt war und im griechischen Süditalien und auf Sizilien nur spärlich verwandt wurde, entwickelten sie zu Vollkommenheit und machten sie durch starke und leuchtende Farben, wie die beiden Statuen von Veji sie zeigen, zu einer Freude für Götter und Menschen.

Ein weibliches Gegenstück, nur viel kleiner, zu den großen, männlichen Göttern von Veji bildet eine 1930 durch den Ny Carlsbergfond im Kunsthandel für die Ny Carlsberg Glyptothek erworbene Terrakottastatue einer Frau (Tafel 13—15, Abb. 1—6). Die Figur mißt 91 cm, mit der Plinthe 95 cm, und die Kopfhöhe vom Kinn bis zum Scheitel ist 13 cm. Der Typus ist spätarchaisch; er weist ungefähr auf das Jahr 480 v. Chr., scheint also gegen 20 Jahre jünger als die Vejifiguren zu sein. Der Körper ist freilich noch frontal, aber der Kopf energisch nach der rechten Schulter hin gedreht, und der rechte Fuß ist vorgestellt wie gerade in griechischen Statuen dieser Zeit häufig, als Reaktion gegen das ägyptisch-griechische archaische Schema mit dem vorgestellten linken Fuß.

Die Stellung, welche die Statue jetzt einnimmt, ist übrigens nicht die ursprüngliche. Die Figur mitsamt der Plinthe war in mehrere Stücke gebrochen, welche im großen und ganzen vom modernen Restaurator genau angepaßt und richtig angestückt sind. Das gilt jedoch nicht von dem etwas breiteren Bruch oberhalb der Knie. Das Stück von hier bis zu den Knöcheln hätte etwas mehr nach vorne, nach der rechten Seite der Figur hin gedreht werden sollen, so daß der Winkel schräger würde. Man erkennt jetzt, daß das rechte Schienbein zu viel nach hinten neigt. Die Änderung zum richtigen würde auch den Oberkörper und die rechte Schulter etwas nach vorne verschieben, wodurch eine leise Vorwärtsbewegung, der Stellung des rechten Fußes entsprechender, angedeutet worden wäre. Es handelt sich nur um etwa ein Zentimeter, und wir wagen bei dem gebrechlichen Material nicht die Figur wieder zu demontieren um dieser kleinen Berichtigung willen.



Abb. 1. Kopenhagener Kore.



Abb. 2. Kopenhagener Kore.

Technisch ist die Kopenhagener Figur ganz anders hergestellt als die großen Figuren von Veji, die um einen zerstörbaren Kern herum frei modelliert sind. Unsere große Statuette ist, wie die meisten griechischen Kleinterrakotten, in zwei Formen gepreßt, die beiden Hälften dann gesammelt und die Verbindungsstellen vor der Brennung geglättet und modelliert, so daß die Säume nur im hohlen Inneren der Figur zu erkennen sind. Dort sieht man hie und da auch die Fingerabdrücke von dem Kneten des weichen Tons. Wahrscheinlich, aber nicht sicher nachweisbar, ist die Figur wenigstens in vier Stücken hergestellt und außer Vorder- und Rückenteil sind auch Ober- und Unterteile in der Mitte gesammelt. Reste von Sand im Innern deuten ferner darauf hin, daß man die Höhlung wenigstens teilweise mit Sand gefüllt hat, um die Statue schwerer und



Abb. 3. Kopenhagener Kore.

standhafter zu machen. Auch der Ton enthält vielen Sand und viele schwarze Kupferpartikel.

Wie die Abbildungen zeigen fehlen der Statue beide Arme und ein Stück des Schädels mit angrenzendem Teil der Stirn. Trotzdem läßt sich die verschiedene Stilisierung der Haarmassen und ihre Ähnlichkeit mit den entsprechenden Teilen der Vejifiguren feststellen. Das Scheitelhaar ist schön und gleichmäßig geriefelt und von einer wulstartigen Haarbinde begrenzt. Das Stirnhaar ist ungefähr wie beim Hermes (Tafel 7—8; die Stirnlocken der Apollonfigur sind zum Teil zerstört) in zwei Reihen von Spirallocken gegliedert, und vor den Ohren liegt noch je eine etwas größere Wangenlocke.

Die Figur wurde vom Verkäufer als Akroter bezeichnet. Diese Be-

stimmung ist aber nicht richtig. Die Formen sind keineswegs auf Fernwirkung berechnet, und die Oberfläche zeigt keine Spuren von Wind und Wetter. Das Loch hinten am Halse (Abb. 3 und 6), in dem man sich die Nackenstütze von Metall denken würde, hat rauhe und unregelmäßige Ränder und könnte einfach von einem Bruch herrühren, denn der Kopf ist abgebrochen gewesen, und dabei könnte ein Fragment leicht verschwinden. Möglicherweise befand sich jedoch hier das Loch, durch das die bei der Brennung entwickelten Luftarten entweichen konnten, so wie wir es bei der großen Apollonfigur von Veji am Rücken vorfinden. Eine Stütze der Figur, zur Befestigung auf einer Giebelspitze, hätte man aber nicht hier am schmalen Halsstück, sondern weiter unten im Rücken eingeführt.

Da die Figur als Götterbild zu klein ist, liegt der Gedanke an eine Votivstatue am nächsten, und die exzellente Erhaltung der Oberfläche deutet auf Aufstellung in geschützter Lage im Innern eines Gebäudes. Es braucht keine Göttin, mag vielmehr eine Adorantin sein, wie die Koren der athenischen Akropolis. Mit der linken Hand hielt die Terrakotta-frau die Schleppe empor, wie die querlaufenden Falten des Chitons und der erhaltene Rand an der linken Seite der Figur zeigen. Der rechte Arm wurde vom Körper getrennt gehalten, und man darf sich die gewöhnliche Stellung der Koren mit einem Geschenk — Apfel oder Blume — in der vorgestreckten Hand denken.

Die Tracht ist die bei den Koren übliche; unten ein Chiton von gelber Farbe wie der des Apollon von Veji, dessen Falten durch die linke Hand bis über die Knöchel emporgehoben werden, darüber der schräge Mantel, der an der rechten Schulter befestigt unter der linken Armhöhle herumgeführt wird, und dessen fein plissierte Falten sich unter der Mitte der Brust in zwei elegante Zickzackbündel teilen, während der obere Rand doppelt gelegt ist. Dieser Mantel ist braunrot und so klein, daß ein ganzer Streifen unter der rechten Armhöhle frei bleibt. Bei den griechischen Marmorkoren ist bekanntlich der Chiton auf dem Oberkörper von einer Farbe, während der Chiton unterhalb des schrägen Mantels dessen Farbe trägt, und diese Malart, die stilistisch zu erklären ist — um die Zerteilung der Figur in drei Farbenfelder zu vermeiden —, hat lange die Fachgenossen gehindert, die wahre Art dieser Frauentracht zu erkennen. Durch griechische Terrakotten und einige Vasenbilder hatte man jedoch schon vor einigen Jahren die richtige Verteilung der beiden Gewänder ermittelt, und jetzt tritt mit den wohl erhaltenen Farben die Kopenhagener Kore bestätigend hinzu.



ETRUSKISCHE KORE
NY CARLSBERG GLYPTOTHEK KOPENHAGEN



KOPENHAGENER KORE

Die Bemalung dieser Kore ist, wie die Farbentafel zeigt, gut erhalten und auch technisch von großem Interesse. Prachtvoll leuchten die schwarzen Pupillen in den mandelförmigen, etwas schrägen Augen, während die Farben der Augenbrauen und des Mundes abgeblaßt sind. In der Riefelung des Haares liegt noch die schwarze Farbe. Schwarze, schmale oder breitere Streifen begleiten den Halssaum, den linken Ärmelrand und den unteren Saum des Chitons, und unter den Armhöhlen laufen je zwei schwarze Linien spitzwinkelig zusammen. Große, breite Streifen dekorieren den umgebogenen Rand und die hängenden Faltenmassen des schrägen Mantels.

Wie schon erwähnt ist der Chiton gelb, der Mantel braunrot, und beide Farben sitzen dick aufgetragen auf dem Tongrund. Auch die nackten Teile der Figur sind, wie bei einer Frau zu erwarten, hellgelb, aber hier sitzt die gelbe Farbe nicht direkt auf dem Tongrund sondern auf einem Überzug von schwarzer Farbe. Darunter liegt sogar eine dritte Schicht, ein feingeschlemmter, gelblicher Ton, um die Oberfläche des unreinen, groben Tones der Statue glatt zu machen. Auch die schwarze Deckfarbe besteht aus einem feinen, schwarzen Ton, wodurch nochmals eine ebene Fläche gesichert wird. An Hals und Füßen ist die hellgelbe, äußere Haut meistens abgeblättert und nur die schwarze Untermalung erhalten, und diese Tatsache hat auf einige Fachgenossen starken Eindruck gemacht und dieselben von einem Ankauf abgeschreckt. Aber hie und da, ganz besonders auf den Zehen, sitzt die alte, gelbe Haut noch immer und läßt sich unter der Lupe wegen der kieselsauren Ablagerungen, die allen antiken Teilen der Figur anhaften, von der nachträglich aufgeschmierten gelben Farbe des Gesichts unterscheiden; dieselbe verrät durch die völlige Übereinstimmung mit der gelben Verschmierung der Bruchstellen ihren modernen Ursprung.

Also in dem Chiton Gelb auf dem Tongrund, an den nackten Teilen dagegen Hell auf Schwarz! Das ist technisch begreiflich, weil die schwarze Untermalung den Glanz der aufgetragenen hellen Farbe erhöht, wie die modernen Maler es noch sehr wohl wissen! Innerhalb der Terrakotta-plastik steht es bisher aber vereinzelt, so weit meine Kenntnisse reichen. In der schwarzfigurigen, griechischen Vasenmalerei des 6. Jahrhunderts v. Chr. ist diese Technik dagegen wohlbekannt, und attische und chalkidische Maler geben das Weiß der weiblichen Haut durch Auftragen weißer Farbe auf schwarzen Grund wieder. „Offenbar bedurfte die weiße Farbe um zu haften einer besonderen Grundierung“, schreibt A. Rumpf und erwähnt als Ausnahmen zwei chalkidische Vasen, in denen das Weiß un-



Abb. 4. Kopenhagener Kore.

mittelbar auf den Tongrund gesetzt worden ist. Sonst ist die schwarze Untermalung das übliche Verfahren bei schwarzfigurigen Vasen und nur deswegen bisweilen verkannt, weil das Weiß oft geschwunden oder abgelättert ist. Wo deshalb nicht gerade die weiße Haut der Frau charakterisiert werden sollte, vermieden die chalkidischen Vasenmaler wegen der Zerstörbarkeit der weißen Deckfarbe das Weiß, wo es ging. Dagegen

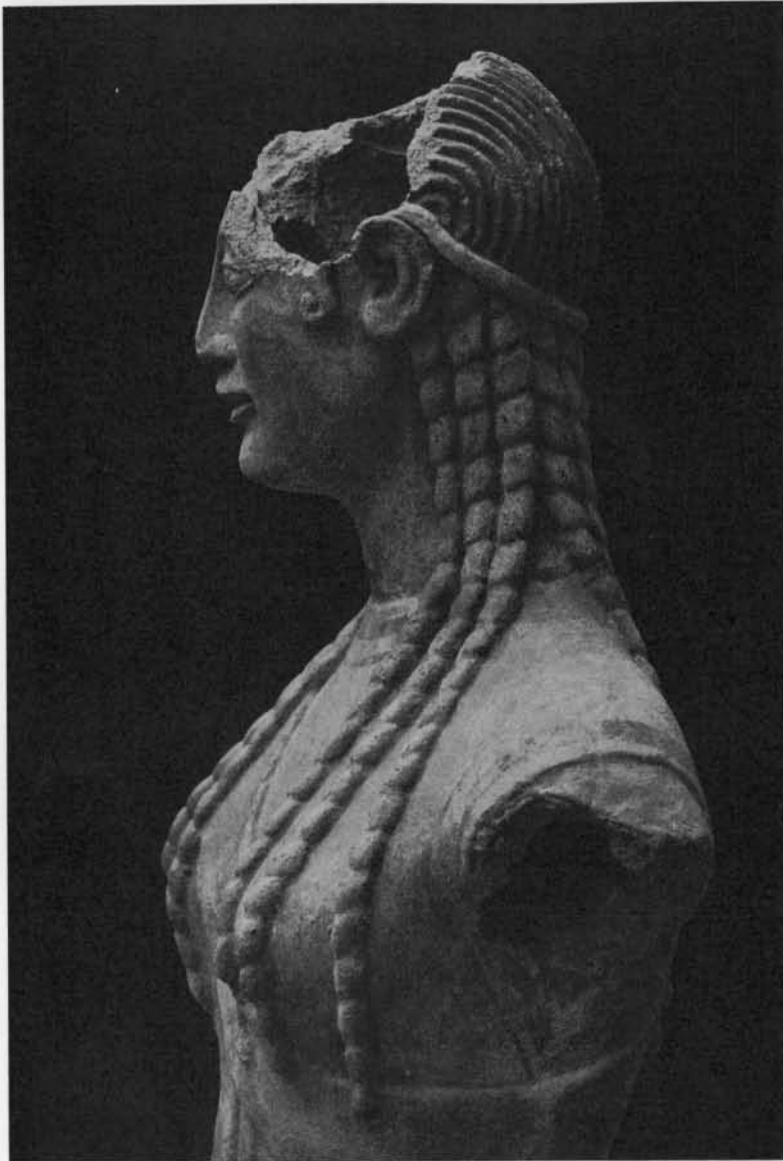


Abb. 5. Kopenhagener Kore.

haben die Attiker viel mehr, und zwar schon seit den altattischen Vasen, die weiße Farbe auf schwarzem Firnißgrunde verwendet. Selbst in den klazomenischen Sarkophagen kommt das Verfahren vor, daß die Figuren zunächst als schwarze Silhouetten gemalt, und daß dann nachher die Innenzeichnung der Muskulatur, Gewandung, Felle und Federn durch weiße Linien auf diesem schwarzen Grunde gezeichnet werden.

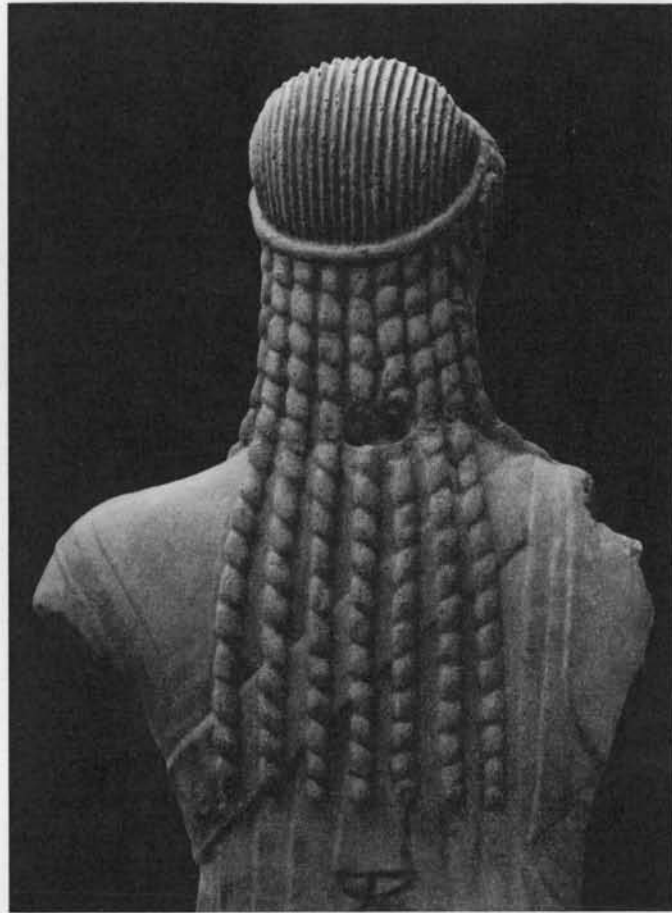
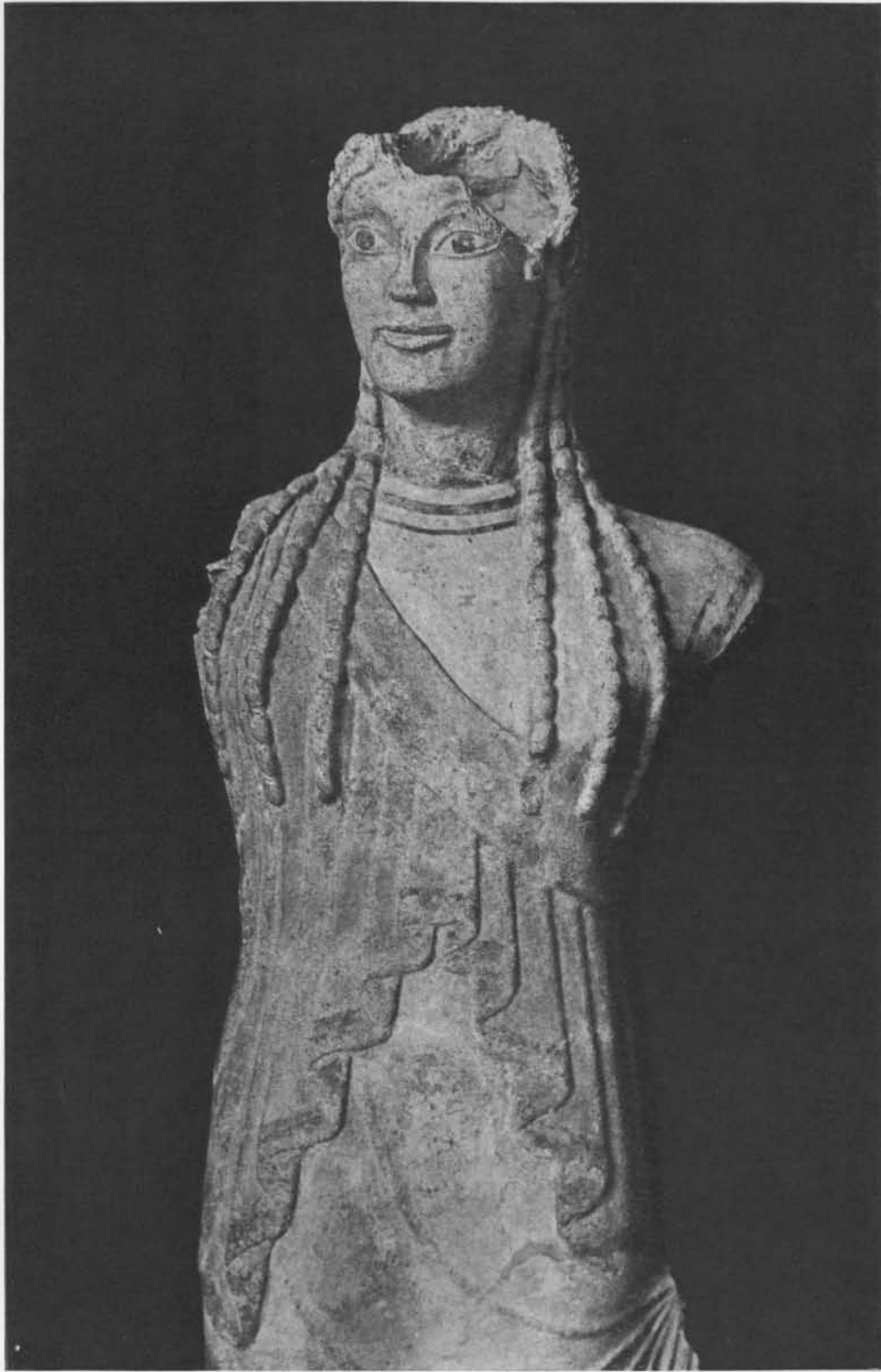


Abb. 6. Kopenhagener Kore.

Auf meine Bitte hat Herr Pottier liebenswürdigerweise die etruskischen Großterrakotten des Louvre genau untersucht und teilt mir einen ebenfalls singulären Fall der doppelten Bemalung mit: die beiden liegenden Figuren auf dem archaisch-etruskischen Sarkophag aus Caere von der Sammlung Campana (Hertha Sauer: Die archaischen etruskischen Terrakottasarkophag aus Caere. Leipz. Diss. Rendsburg 1930. S. 7 ff. mit älterer Literatur) sind folgendermaßen bemalt: die weiße Farbe der Frau liegt, wie die rote Gesichtsfarbe des Mannes, direkt auf dem Tongrund, aber darüber haben beide, Mann wie Frau, auf den nackten Teilen einen Überzug von einer hellblauen Deckfarbe. Pottier, der betont, daß die nach der Auffindung vorgenommene moderne Übermalung des Sarkophages dabei berücksichtigt und nicht mit den antiken Farben verwech-



ETRUSKISCHE KORE
NY CARLSBERG GLYPTOTHEK KOPENHAGEN

selt worden ist, spricht die Vermutung aus, daß der Maler durch diese „couleur bleuâtre claire“ die gemeinsame Leichenfarbe der beiden Toten hat veranschaulichen wollen.

Jedenfalls sehen wir, daß die etruskischen Maler um diese Zeit mit verschiedenen Farbenverbindungen experimentiert haben und dürfen also nicht wegen eines seltenen Falles auf eine Fälschung schließen.

Stilistisch gehört die Kopenhagener Kore unzweifelhaft mit den großen Göttern von Veji zusammen. Man mag Umschau halten und Vergleiche anstellen, ausgehend von den süditalischen Terrakotten und fortfahrend mit Klein- und Großskulpturen aus Perugia, Falerii, Satricum und Caere, ohne auch nur eine befriedigende Parallele ausfindig machen zu können. Und vergleicht man Schädel- und Gesichtsbau, Augenbildung und Lippenform mit den entsprechenden Teilen der Köpfe der großen, ungefähr gleichzeitigen Caeretaner-Sarkophage, so findet man zwar gewisse gemeinsame Züge, aber viel weniger Prägnanz und formelle Sicherheit bei den letztgenannten.

Wendet man sich dagegen zu den Göttern von Veji, so finden sich die genannten Hauptzüge vollkommen übereinstimmend hier wie dort, obgleich Einzelheiten in der Kopenhagener Kore noch feiner ausgebildet sind. So ist der Mund mit den hervorstehenden, scharfkantigen Lippen zwar ähnlich, aber doch weniger grob sinnlich, die Stirn ist höher und weniger schräg, die Rundung der Wangen und des Kinns feiner und schmaler. Der Ausdruck von derber Kraft, von fleischiger Üppigkeit bei den Göttern ist hier zurückgedrängt und das Feingebaute und Intellektuelle in den Formen betont. An Kenntnis der Körperformen unter dem Gewande steht der Künstler unserer Kore im Vergleich zu den gleichzeitigen griechischen Bildhauern noch immer hinter diesen zurück, und der Schritt ist, selbst wenn wir die kleine Änderung des rechten Schienbeins mitrechnen, ohne die Kraft, die uns fühlen läßt, daß die Gestalt wirklich auf den Füßen ruht. Der Kopf mit dem unbefangenen, kecken und klugen Ausdruck mag es aber mit den besten griechischen Vorbildern aufnehmen. Die Kopfwendung gibt der Figur eine unbewußte Spannung, die in dem lauschenden Gesichtsausdruck gipfelt. Selten ist es einem Künstler besser gelungen, das ganze Leben der Gestalt im Gesicht wie in einem Brennpunkte zu sammeln. Durch die kurze, die allzu kurze Nase atmet sie, und es ist, als ob das straffe Körpergewand diesen Eindruck des Aufatmens verschärft. Die schrägen Mandelaugen leuchten wunderbar und ver-

wundert, der Mund ist groß und lebenslustig, aber nicht plump, das Kinn zugleich zart gebaut und von energischem Ausdruck. Es ist das Frauenideal eines jungen, frohen Volkes, taufersch wie ein Sommermorgen.

So war also die Kunst von Veji kurz nach 500 v. Chr., diese Kunst, die die Römer bewunderten, und die für sie und für uns in dem Namen des Vulca gipfelt. Dieser Vulca aus Veji hatte nicht nur die Jupiterstatue sondern auch die beiden Akrotäre, Quadrigen des Jupitertempels vom Kapitol geschaffen, und noch zur Zeit des Plinius zeigte man von ihm eine tönernen Heraklesstatue in Rom. Der Jupitertempel wurde 509 erbaut und brannte erst 83 v. Chr. ab, dessen ganze Dekoration war also von vejentischen Künstlern ausgeführt. Als aber ein paar Jahrzehnte später der Cerestempel in Rom erbaut und geschmückt wurde, waren die Künstler Griechen, darunter einer aus Sizilien. Dann scheint schon die große Blüte der etruskisch-vejentischen Kunst vorüber zu sein, und die Nachfrage der Nachbarn fing an zu versagen. Die alte Terrakotta-technik behielt jedoch in Rom bei der Ausschmückung der Tempel und der Herstellung der Götterbilder die Führung, bis die römische Jugend im 2. Jahrhundert v. Chr. unter dem Einfluß der neu einströmenden Kunstwerke in Bronze und Marmor sich verächtlich abwandten und die alten „Tonantefixe der römischen Götter verspotteten“. Das erbitterte den alten Cato, und in der Kaiserzeit wurde es wiederum Mode bei den Schriftstellern, von Livius bis zu Juvenal, die alten Zeiten mit den einfachen Tonstatuen auf Kosten der späteren, verdorbenen mit den kostbaren Monumenten zu loben. Jetzt aber, wo wir die ehrwürdigen Götter- und Menschenbilder von Terrakotta dieser alten Zeiten wieder aufgefunden und von ihnen Kenntnis genommen haben, verstehen wir besser die Gefühle der Römer alten Schlages: denn diese tönernen Bildnisse hatten nicht nur das Anwachsen Roms und die Zeiten alter, strenger Römertugend gesehen, sondern sie waren auch an und für sich schön, von einer Schönheit, die man in der Barockzeit hellenistischer Kunst wohl nicht zu würdigen verstand, aber die uns gerade fesselt und der großen archaischen Kunst Griechenlands, und zwar selbst den Werken von der athenischen Akropolis, ebenbürtig erscheint. Im Lichte der Statuen von Veji begreifen wir nicht nur ein ganzes Stück römischer Tradition, sondern auch den Ruf der Römer nach den Künstlern der nördlichen Nachbarstadt, als es galt den Haupttempel der Heimatstadt mit dem besten, was die Zeit künstlerisch vermochte, innen und außen zu schmücken.