

Serie gehörigen, vollständig erhaltenen Exemplare haben, noch Raum dar, um am rechten Ende eine sechste sitzende oder zwei dicht neben einander stehende Figuren anzubringen.

Die erhobene Linke des mit dem Bogen bewehrten Jünglings, die Bewegungen, welche sein Genosse mit beiden Händen macht, und der vorgestreckte Unterarm des unmittelbar vor den Jünglingen sitzenden Mannes lassen deutlich erkennen, dass die drei Personen in einem Gespräche begriffen sind. Die sitzenden Figuren tragen durchweg eine bis zu den Füßen herabreichende, dem $\chi\tau\omega\nu\ \pi\omicron\delta\acute{\eta}\rho\eta\varsigma$ entsprechende Tunica, einen knappen Mantel, der eng an dem Körper anliegt und in dem wir einen vorklassischen Typus der Toga erkennen dürfen, und, wie es scheint, Schuhe mit leicht emporgebogenen Spitzen¹. Die vorderste und die vierte von links zeigen keilförmige Kinnbärte, aber keine Spur eines Schnurrbartes und stützen jede mit der Rechten ein Scepter auf den Boden. Die beiden zwischen ihnen sitzenden Figuren sind bartlos; die eine hält in der Rechten einen am oberen Ende gekrümmten Stab; das Haupt der anderen ist mit einem kegelförmigen Hute bedeckt, den ein Römer als *pilleus* oder *tutulus* bezeichnet haben würde. Die beiden bartlosen Figuren sind im Gegensatz zu der streng typischen und im Wesentlichen gleichartigen Charakteristik der beiden Alten in freierer und individuellerer Weise behandelt. Der junge Mann mit dem Krummstabe wendet, die Linke auf das Sitzbrett stützend, seinen Kopf nach dem hinter ihm sitzenden Pilleatus um; der letztere hält die Rechte auf den Rücken gelegt, stützt den linken Ellenbogen auf den Oberschenkel, das Kinn auf die linke Hand und scheint aufmerksam der Rede zu lauschen, die der sich umkehrende Genosse an ihn richtet.

Wenn Pellegrini² die dargestellte Handlung als eine *scena di adorazione e di offerte agli dei* bezeichnet, also die beiden am linken Ende der Platte angebrachten Jünglinge für Adoranten, die sitzenden Figuren für Götter oder für Idole von solchen erklärt, so ist diese Erklärung entschieden unzulässig. Die Gebarden der beiden Jünglinge sind keineswegs die beim Gebete üblichen, sondern entsprechen denjenigen, mit denen man eine

¹ Vgl. *Athen. Mittheilungen* II (1877) p. 460 Anm. 1. Daremberg et Saglio *Dictionnaire des antiquités* II p. 819. Perrot *Histoire de l'art* IV p. 562—564.

² Bei *Milani Studi e materiali* I p. 105.

lebhaftes Reden begleitet. Die sitzenden Figuren können keine Götteridole sein, weil ein Idol eine in sich abgeschlossene Haltung erfordert, wogegen der zu vorderst sitzende Alte durch die Bewegung seines linken Unterarmes zu den vor ihm stehenden Jünglingen in Beziehung gesetzt ist, der den Krummstab haltende Mann sich nach dem hinter ihm sitzenden umwendet und hiermit dessen Aufmerksamkeit auf sich zieht. Aber auch die Annahme, dass ein Götterverein dargestellt sei, stösst auf Schwierigkeiten. Es versteht sich, dass die für eine solche Darstellung erforderlichen Bedingungen erst vorlagen, nachdem die Begriffe der Gottheiten in Cultusbildern feste Formen empfangen hatten und hiermit diese Formen allgemein geläufig geworden waren. Nun dürfen wir aber mit Sicherheit annehmen, dass der Cultus auf der Apenninhalbinsel ursprünglich bildlos war und dass das Idol daselbst verhältnissmässig spät Eingang fand. In Rom erfolgte diese Neuernng erst im 6. Jahrhundert v. Chr., als eine etruskische Dynastie den Staat beherrschte¹. In Etrurien mag sie etwas früher eingetreten sein, da diese Landschaft den überseeischen Einflüssen leichter zugänglich war und die monumentale Kunst sich hier früher entwickelte und rascher fortschritt als in Latium. Das älteste Beispiel eines etruskischen Idols wird, wie es scheint, durch eine der bemalten Thonplatten² dargeboten, mit denen die Wände einer gewiss hoch in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts hinaufreichenden, caeretaner Grabkammer inkrustirt waren, Platten, die aus der Sammlung Campana in den Louvré übergangen. Man sieht darauf ein weibliches Idol, das auf einer hohen, aus verschiedenfarbigen Steinen oder Thonplatten zusammengefügtten Basis steht; die Göttin trägt einen kuppelförmigen Tutulus, der unten von einem metallenen Diademe umgeben ist; vor der Basis bäumt sich eine Schlange empor. Doch zeigt die auf dieser Platte angebrachte Darstellung mancherlei Eigenthümlichkeiten, die Verdacht gegen ihre Authenticität erwecken könnten. Was im Besonderen das Idol betrifft, so bekundet es eine merkwürdige Aehnlichkeit mit dem Idole der Göttin Chryse, wie dasselbe auf mehreren rothfigurigen attischen Vasen fortgeschrittenen Stiles dargestellt ist³, eine Aehnlichkeit, die

¹ Die Hauptstelle: Varro bei Augustin. *de civitate dei* IV 31. Vgl. Detlefsen *de arte Romanorum antiquissima* I p. 3. Wissowa *Religion und Kultus der Römer* p. 28.

² *Mon. dell' Inst.* VI T. XXX n. VI; *Ann.* 1859 p. 339–340.

³ *Milani il mito di Filottete* T. I 1, 4, 5.

nothwendig befremden muss. Sehr sonderbar erscheint ferner die Behandlung des Tutulus. Auf den archaischen Bildwerken tragen die Etruskerinnen häufig ein mantelartiges Kopftuch, entweder um die Schultern gelegt¹ oder über den Tutulus emporgezogen². Da der Tutulus des auf der caeretaner Platte dargestellten Idols auf der hinteren Seite von leicht gebogenen Linien durchschnitten ist, so wird man geneigt sein, in diesen Linien die Umrisse und Falten des über die Haube gezogenen Kopftuches zu erkennen. Doch muss es dann auffallen, dass der Maler es unterlassen hat, den nach den Schultern hinabreichenden unteren Theil dieses Gewandstückes wiederzugeben. Wir empfangen somit den Eindruck, dass der Maler von dem archaischen Trachtmotive, das er darstellen wollte, keinen deutlichen Begriff hatte und dasselbe in Folge dessen nur theilweise zum Ausdruck gebracht hat. Unter solchen Umständen gebietet die Vorsicht, keine Schlüsse auf jenes Idol zu gründen, bis eine genaue Untersuchung festgestellt hat, ob dasselbe in der That zu dem antiken Bestande der Malerei gehört oder seinen Ursprung einer Retouche verdankt, die Campanas erfindungsreicher Restaurator, Pennelli, auf der Platte vorgenommen.

Wie aber auch die Entscheidung ausfallen mag, jedenfalls ist die Existenz zweier Götterbilder in Rom für das 6. Jahrhundert v. Chr. in durchaus glaubwürdiger Weise bezeugt. Es waren dies die Thonstatue des Iupiter optimus maximus, deren Ausführung für den damals im Bau begriffenen capitolinischen Tempel einem veienter Künstler übertragen wurde³, und das nach einem Artemisidol der Massalieten copirte Holzbild im Tempel der Diana auf dem Aventin, ein Tempel, dessen Gründung die Ueberlieferung dem König Servius Tullius zuschrieb⁴. Wie sich im Weiteren herausstellen wird, spricht die grösste Wahrscheinlichkeit dafür, dass die auf der Platte von Velletri dargestellte Composition etruskischen Ursprunges ist. Wenn wir voraussetzen dürfen, dass der Gebrauch der Cultusbilder in Etrurien eher Eingang fand als in Latium, so steht allerdings der Annahme nichts im Wege, dass dem Künstler, welcher jene Com-

¹ Helbig *das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert* 2. Ausg. p. 322 Fig. 64, 65.

² Helbig aaO. p. 219 Fig. 63, p. 222 Fig. 66.

³ Plin. *n. h.* XXXV 157. Vgl. Detlefsen aaO. I p. 3, p. 6 ff.

⁴ Strabo IV p. 180. Detlefsen aaO. I p. 10.

position gestaltete, bereits Götteridole geläufig waren. Doch bedurfte es nach der Einführung des neuen Gebrauches gewiss noch geraumer Zeit, bis die Kunst die Fähigkeit erwarb, Götterfiguren zu schaffen, deren Charakteristik, im Gegensatz zu den starren Typen der Idole, durch eine bestimmte Handlung oder eine bestimmte Situation bedingt war. Mochte auch dieser Fortschritt durch die Benutzung hellenischer Vorbilder erleichtert werden, immerhin durfte er nur ganz allmählich erfolgen, da die Bedeutung der Götterfiguren unklar geworden wäre, wenn die Kunst urplötzlich mit den durch die Idole überlieferten Typen gebrochen hätte. Nach alledem scheint es wenig glaublich, dass ein italischer Künstler des 6. Jahrhunderts Götterfiguren mit den lebhaften und individuellen Bewegungen dargestellt habe, wie sie den beiden bartlosen sitzenden Figuren auf dem Relief von Velletri zu eigen sind. Ausserdem spricht gegen Pellegrinis Deutung noch ein anderer Umstand. Es fehlt nämlich an jeglichem sicher beglaubigten Beispiele, dass die damalige italische Kunst Götter oder Göttinnen in unmittelbare Beziehung zu Sterblichen gesetzt habe.

Pellegrini sucht seine Deutung durch den Hinweis auf 'analoghe scene di adorazione agli dei' zu stützen, die auf etruskischen Buccherovasen dargestellt seien, und führt als Beispiele die bei Micali *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani* T. XVIII 2 (*storia* III p. 15) und T. XX 2, 12 (*storia* III p. 16--17) abgebildeten Gefässe an. Doch fragt es sich, ob wir die Reliefs der Buccherovasen überhaupt bei einer die italische Kunst betreffenden Untersuchung benutzen dürfen, da alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass die Formen und Cylinder, deren sich die Etrusker bei der Herstellung dieser Reliefs bedienten, aus dem hellenischen Osten eingeführt oder in Etrurien nach importirten Exemplaren copirt wurden¹. Lassen wir aber auch diesen Gesichtspunkt ausser Betracht, jedenfalls sprechen gegen die Weise, in welcher Pellegrini jene auf den Buccherovasen angebrachten Scenen auffasst, ähnliche Thatsachen wie die, welche bei der Besprechung der Friesplatte von Velletri hervorgehoben wurden. Die sitzenden Figuren, die Pellegrini für Idole oder für Gottheiten erklärt, gestikuliren nämlich, den vor ihnen stehenden Personen zugewendet, in der Regel heftig mit beiden Armen. Es leuchtet ein, dass eine derartige Dar-

¹ Vgl. Karo *de arte vascularia antiquissima* (Bonnae 1896) p. 9 u. 11.

stellungsweise dem Charakter des Idols zuwiderläuft. Auf Götter übertragen, die von Sterblichen durch Spenden geehrt werden, würde sie den komischen Eindruck erwecken, als seien die Götter mit den ihnen dargebrachten Gaben unzufrieden und hielten deshalb ihren Verehrern eine Strafpredigt. Für eine scharfe Interpretation bieten die Reliefs der Buccherogefässe keine geeignete Grundlage dar, da ihre stumpfen Silhouetten uns nicht nur über zahlreiche Einzelheiten, sondern häufig genug sogar über das Geschlecht der Figuren im Unklaren lassen. Karo¹ hat nachgewiesen, dass die Decoration dieser Gefässe vorwiegend durch ionische Vorbilder bestimmt wurde. Nun beweist aber die Beschreibung des Schildes des Achill, dass die ionische Metalltechnik während der Zeit, in welcher die Entwicklung des Epos noch im Gange war, häufig ländliche Scenen zur Darstellung brachte. Hiernach kann ich nicht umhin, den Kennern die Frage vorzulegen, ob nicht jene von Pellegrini auf den Cultus bezogenen Scenen demselben Kreise angehören und demnach auf Landleute zu deuten sind, welche der Gutsherrschaft den Ertrag der Ernte abliefern. Wenn nur ein sitzender Mann mit den die Gaben darbringenden Personen verhandelt, dann wäre derselbe für den Gutsherrn zu erklären. Sind mehrere solcher Figuren dargestellt, dann wäre der Gutsherr von seiner Familie umgeben. Die Unzufriedenheit oder Aerger ausdrückenden Geberden, welche in der Regel den sitzenden Figuren beigelegt sind, würden bei dieser Auffassung eine ganz natürliche Erklärung finden.

Die Friesplatte von Velletri stellt, um meine Deutung möglichst kurz zu fassen, zwei Kundschafter dar, welche den Autoritäten ihres Staates über eine von ihnen vorgenommene Recognoscirung berichten². Der vordere der beiden Jünglinge ist durch Pfeil und Bogen als Bogenschütze charakterisirt, gehört also einer leichten Truppe an, die sich besonders zum Kundschafterdienste eignete. Dass die Römer bereits in sehr früher Zeit über eine solche Truppe verfügten, beweist die offenbar uralte Bildung des Substantives *arquites*³. Der bärtige Mann,

¹ aaO. p. 9.

² Der Vermuthung, dass die beiden Jünglinge über den Ausgang eines Treffens berichten, widerspricht die ruhige Haltung des vor ihnen sitzenden Mannes. Die Geberden des letzteren würden, je nachdem die Boten einen Sieg oder eine Niederlage melden, Freude oder Bestürzung bekunden.

³ Pauli *exc. Fest.* p. 20 Müller: 'arquites arcu proeliantes qui

welcher unter den sitzenden Personen die vorderste Stelle einnimmt und an den die beiden Kundschafter zunächst ihre Rede richten, ist der Vornehmste in der Versammlung, also der rex. Den unmittelbar hinter ihm sitzenden jungen Mann dürfen wir für einen Augur erklären. Der Krummstab in seiner Hand kann kein Pedum, ein Attribut, welches für ein Mitglied einer so vornehmen Versammlung durchaus unpassend gewesen sein würde, sondern nur eine primitive Form des Lituus sein¹. Die folgende Figur könnte man nach dem ihr Haupt bedeckenden pilleus oder tutulus auf einen Priester deuten. Doch scheint auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es sich um einen praeco oder calator des rex oder des Rathes handelt, da auf einer anderen in Velletri gefundenen Platte ein Mann, welcher einen ähnlichen Hut trägt, durch den Caduceus, den er in der Rechten hält, deutlich als Herold bezeichnet ist². Der bärtige Mann, welcher unter den sitzenden Figuren die vierte Stelle einnimmt und dessen Charakteristik auffällig an diejenige des muthmasslichen rex erinnert, ist ein Mitglied des Rathes, also auf Römisch ausgedrückt ein Senator. Das Gleiche dürfen wir für die Figur annehmen, die weiter rechts dargestellt war, da die erhaltenen Reste derselben auf einen ähnlichen Typus schliessen lassen, wie ihn die soeben besprochene Figur zeigt.

nunc dicuntur sagittarii'. Weiteres im *Thesaurus linguae latinae* II p. 631.

¹ Das beinah spiralförmig umgebogene Ende des Lituus macht den Eindruck einer barocken Verschnörkelung des ursprünglichen Motivs und ist erst gegen Ende der Republik nachweisbar. Die wichtigsten Denkmäler, die zu dieser Annahme berechtigen, sind bei Daremberg et Saglio *Dictionnaire des antiquités* V s. v. lituus p. 1278 zusammengestellt. Aeltere einfachere Formen sind bezeugt durch Cicero *de divinatione* I 17 (Romuli lituus, id est incurvum et leviter a summo inflexum bacillum), wie durch Livius I 18 (augur ad laevam eius — Numae — capite velato sedem cepit, dextra manu baculum sine nodo aduncum tenens quem lituum appellant). Unter den Denkmälern dürften für die die älteren Formen betreffende Frage im Besonderen die folgenden Denkmäler zu berücksichtigen sein: Inghirami *Monum. etruschi* Ser. VI Taf. P 5 n. 1—5; *Notizie degli scavi* 1892 p. 463. *Conestabile dei monumenti di Perugia* T. IX—XXXV, T. X—XXXVI. *Notizie* 1884 T. III p. 270 ff. *Milani Studi e materiali* I p. 96 Fig. 4; *Mélanges Perrot* p. 168 Fig. 1. *Notizie* 1900 p. 324 Fig. 27, p. 325; *Rendiconti dell' acc. dei Lincei* IX (1900) p. 300 Fig. 7. *Notizie* 1892 p. 462.

² *Milani Studi e materiali* I p. 101 Fig. 8.

In dieser Weise aufgefasst, entspricht das Relief, hinsichtlich seines Gegenstandes, durchaus den Darstellungen, denen wir auf anderen Platten derselben Gattung begegnen. Sehr häufig kommen darauf Kriegsszenen vor. Ein Exemplar, welches zu der in Velletri gefundenen Serie gehört, zeigt drei equites im alten Sinne des Wortes, das heisst Krieger, die als berittene Hopliten ins Feld rückten, wie sie einhersprengen, jeder von einem berittenen Knappen begleitet¹. Es kann demnach keineswegs auffallen, wenn in denselben Fries eine Scene eingefügt war, die zum Kriege in engster Beziehung stand, aber *domi* vorging.

Diese Scene würde an Wichtigkeit gewinnen, wenn wir ihren Inhalt für Rom als mustergültig betrachten und daraus die Tracht reconstruiren dürften, welche den dortigen Würdenträgern während des 6. Jahrhunderts v. Chr. zu eigen war. Doch müssen wir, um uns hierüber ein Urtheil zu bilden, die wichtigsten That-sachen ins Gedächtniss zurückrufen, die sich für die ganze Denkmälergattung mit Sicherheit feststellen lassen. Pellegrini² hat diese Thatsachen im Ganzen richtig dargelegt. Polychrome, thönerne Friesplatten, deren Stil auf das 6. Jahrhundert v. Chr. deutet, oder Fragmente solcher Platten haben sich in Etrurien bei Cervetri (Caere), Toscanella (Tuscania?) und Pitigliano (Stantonina?), im Volskergebiete bei Velletri (Velitrae) und Conca (Satricum), in Rom auf dem Palatin³ und letzthin auf dem Forum gefunden⁴. Und zwar lassen die Fundumstände, wenn wir über

¹ Milani *Studi* I p. 104 Fig. 10. Ich werde die Ansicht, dass die celeres oder equites ursprünglich eine Truppe berittener Hopliten bildeten, demnächst ausführlich in den *Sitzungsberichten der bayerischen Akademie* begründen. Vor der Hand vgl. *Mélanges Perrot* p. 169—170.

² Bei Milani *Studi* I p. 87 ff. Ich citire die Seitenzahlen dieser Abhandlung nur, wenn sich eine darin enthaltene Bemerkung an einer Stelle findet, an welcher sie dem Leser leicht entgehen könnte. Ausserdem füge ich natürlich das die Frage betreffende Material bei, welches nach Abschluss des I. Bandes der *Studi* zu Tage gekommen ist.

³ *Studi* I p. 106.

⁴ I. *Notizie degli scavi* 1899 p. 167 Fig. 17 (vgl. p. 157): Stark fragmentirte Platte, auf welcher, wie es scheint, ein eques im alten Sinne des Wortes (vgl. die vorhergehende Anm. 1) dargestellt war, im Begriff sein Pferd anzuhalten oder im Schritt zu bewahren. Sie zeigt unter allen bisher bekannten Exemplaren der in Rede stehenden Denkmälergattung den alterthümlichsten Stil. — II. *Notizie* 1900 p. 321 Fig. 21 (vgl. p. 320). — III. *Notizie* 1900 p. 325 Fig. 28 (vgl. p. 326). N. II und III rühren von einer oder zwei verschiedenen Platten her,

dieselben genauer unterrichtet sind, durchweg darauf schliessen, dass die Platten zur Decoration archaischer Holztempel gehört haben. Die in Rom zu Tage gekommenen Fragmente dürfen wir unbedenklich zu Tempeln dieser Art in Beziehung setzen, die dereinst auf dem Palatin und dem Forum standen und später durch Steinbauten ersetzt wurden. Nach Allem, was wir von der Entwicklung der italischen Kunst wissen, scheint die Fabrikation solcher Platten in einem kunstindustriellen Centrum des südlichen Etruriens begonnen zu haben. Doch muss sie sich von hier aus baldigst weiter verbreitet haben, da die an den verschiedenen Stellen gefundenen Exemplare bei im Wesentlichen gleichartigen Stile hinsichtlich der Qualität und Schlemmung des Thones mannigfache Unterschiede aufweisen. Offenbar wurde diese rasche Verbreitung dadurch gefördert, dass man in den Städten, in welche solche Platten aus älteren Fabrikorten eingeführt worden waren, die importirten Exemplare nur abzu drücken brauchte, um Formen zu erzielen, die zur Reproduction der darauf dargestellten Reliefs geeignet waren. Unter solchen Umständen fällt es schwer zu entscheiden, ob die im Volskergebiete und in Rom gefundenen Platten etruskische oder einheimische Fabrikate sind. Zwar berichtete Varro¹, dass bis zur Erbauung des neben dem Circus maximus gelegenen Cerestempels, der i. J. 493 v. Chr. geweiht und dessen plastischer wie malerischer Schmuck von zwei hellenischen Künstlern, Damophilos und Gorgasos, ausgeführt wurde, die Decoration sämtlicher römischen Tempel tuskanisch gewesen sei. Doch sind wir keineswegs dazu genöthigt, diese Angabe dahin zu deuten, dass alle jene Decorationsstücke in Etrurien oder von nach Rom berufenen, etruskischen Künstlern hergestellt worden seien. Vielmehr dürfen wir sie, da die etruskische Kunst, bevor der hellenische Einfluss unmittelbar auf Latium zu wirken anfang, in ganz Mittelitalien die leitende Stellung einnahm, mit gleichem Rechte auf den Stil

welche dem veliterner Exemplare mit den drei Reiterpaaren (Milani *Studi* I p. 104 Fig. 10) entsprachen. Das sehr kleine Fragment N. II zeigt die beiden Füsse des dem mittleren Paare angehörigen, mit dem Schwerte bewehrten Reiters und unten Reste der Hinterbeine der von diesem Paare gerittenen Pferde. Welches der drei Paare durch N. III wiederholt wird, lässt sich nicht entscheiden, da gerade die für die einzelnen Paare bezeichnenden Motive fehlen.

¹ Bei Plin. *n. h.* XXXV 154. Vgl. Detlefsen *de arte Romanorum antiquissima* I p. 10--12.

beziehen und demnach unter den 'tuscanica' des Varro auch römische Producte einbegreifen, die in dem damals herrschenden Stile gearbeitet waren. Wie dem aber auch sei, jedenfalls leuchtet es ein, dass die Friesplatten, welches Ursprunges sie auch sein mochten, hinsichtlich des Inhaltes ihrer Darstellungen mehr oder minder den Culturverhältnissen der Stadt entsprechen mussten, in welcher sie decorative Verwendung fanden; denn kein Volk schmückt seine Heiligthümer mit Bildwerken, die vollständig aus seinem Gesichtskreise heraustreten. Hiernach kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Veliterner die Scene, welche auf der in ihrem Boden gefundenen Platte dargestellt ist, für geeignet hielten, Versammlungen zu vergegenwärtigen, wie sie von ihren eigenen Notabeln abgehalten wurden. Es hat dies durchaus nichts Befremdendes, da es sich mit dem Fortschreiten der Ausgrabungen immer deutlicher herausstellt, dass während der älteren Zeit die äussere Cultur der Etrusker, Falisker, Latiner, Volsker und überhaupt aller in Mittelitalien ansässigen Völkerschaften im Wesentlichen die gleiche war und Unterschiede nur insofern hervortreten, als die Entwicklung in den den überseeischen Einflüssen leichter zugänglichen Küstengegenden rascher, im Binnenlande hingegen langsamer von Statten ging. Ist doch auch die Serie der in Velletri gefundenen Friesplatten durch zahlreiche Berührungspunkte mit den Fragmenten römischer Provenienz verknüpft. Zwei der auf dem Palatin ausgegrabenen Fragmente rühren, wie Pellegrini¹ richtig erkannt hat, von einer Platte her, welche eine Auffahrt von Wagen, eröffnet von einem Herolde, darstellte und genau einem der veliterner Exemplare entsprach². Ein drittes Fragment zeigt Reste der bereits erwähnten Composition mit den drei Reiterpaaren³, ein viertes Reste der eine veliterner Platte verzierenden Bankettscene⁴. Zwei der aus dem Boden des Forums zu Tage gekommenen Fragmente⁵ gehörten zu einer oder zwei verschiedenen Platten, auf denen ebenfalls die drei Reiterpaare dargestellt waren. Man ersieht aus alledem deutlich, dass sowohl die Volsker wie die Römer die betreffenden Scenen, mochten sie auch in Etrurien gestaltet

¹ Milani *Studi* I p. 106.

² *Studi* I p. 101 Fig. 8.

³ *Studi* I p. 104 Fig. 10.

⁴ *Studi* I p. 105 Fig. 11.

⁵ Siehe unsere Anmerkung 4 auf Seite 507—508.

sein, als typisch betrachteten für Vorgänge, die in der sie unmittelbar umgebenden Aussenwelt Statt fanden, eine Auffassung, die nur dann entstehen konnte, wenn diese Vorgänge hier wie dort eine ähnliche Erscheinungsweise darboten.

Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass die Etrusker einen stärkeren Einfluss auf die ihnen unmittelbar benachbarten Römer als auf die in grösserer Entfernung ansässigen Völker ausübten. Die zahlreichen Angaben, nach welchen die Römer die Tracht und die Insignien ihrer Magistrate, den rex einbegriffen, aus Etrurien entlehnt hätten¹, übertreiben vielleicht den realen Sachverhalt, mögen aber doch in so weit der Wahrheit entsprechen, als die prächtigere Ausgestaltung und typische Fixirung jenes Apparates zunächst in Etrurien erfolgte. Die Annahme, dass der etruskische Einfluss besonders nachdrücklich während des 6. Jahrhunderts wirkte, als die Dynastie der Tarquinier den römischen Staat beherrschte, ist an und für sich wahrscheinlich und wird durch die Zeugnisse bestätigt, welche über den damals eingeführten Cultus der drei capitolinischen Gottheiten vorliegen². Gegen die Annahme, dass dieser Cultus durch etruskische Vermittelung in Rom Eingang fand, dürfte sich schwerlich ein stichhaltiger Einwand erheben lassen. Jedenfalls waren die Anlage und die Decoration des capitolinischen Tempels tuskanisch, das Cultusbild des Iupiter optimus maximus das Werk eines veienter Plasten. Mag demnach auch die derselben Periode angehörige Composition, deren Erklärung ich versucht habe, in Etrurien entworfen sein, jedenfalls wird sie mancherlei Züge enthalten, die auch für das gleichzeitige Rom massgebend waren. Wir dürfen sie daher immerhin berücksichtigen, wenn es gilt ein Bild zu gewinnen von einer römischen Rathsversammlung, die von Servius Tullius oder Tarquinius Superbus präsidirt war und in der ein Officier der arquites über die Bewegungen der Sabiner, Ardeaten oder anderer feindlicher Truppen Bericht abstattete.

W. Helbig.

¹ O. Mueller-Deecke *die Etrusker* I p. 245—247, p. 341—342, p. 344—347.

² Jordan *Topographie der Stadt Rom* I 2 p. 8 ff. Wissowa *Religion und Kultus* p. 36.
