

Francesco de Angelis, **Miti greci in tombe etrusche. Le urne cinerarie di Chiusi**. Monumenti antichi pubblicati per cura della Accademia Nazionale dei Lincei. Serie monografica, Band 8 (Serie generale, Band 73). Verlag Giorgio Bretschneider, Rom 2015. 455 Seiten, 178 schwarzweiße und 4 farbige Tafeln.

Das vorliegende Werk, hervorgegangen aus einer Dissertation an der Scuola Normale Superiore in Pisa, unternimmt den breit angelegten Versuch der Interpretation der mythologischen Bilder von etruskischen Ascheurnen hellenistischer Zeit aus Chiusiner Produktion. Nach einer Einführung, die über die Forschungsgeschichte zur Methodendiskussion führt, folgt ein Kapitel, das sich mit der Frage der Chronologie Chiusiner Urnen und den möglichen Werkstattzusammenhängen befasst. Darauf baut eine historische Kontextualisierung der Urnenproduktion in der Chiusiner Gesellschaft des dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhunderts auf. In den folgenden vier Kapiteln wird eine große Zahl mythologischer Sujets zu umfassenderen thematischen Komplexen zusammengefasst und mit Blick auf ihre Relevanz im etruskischen beziehungsweise Chiusiner Umfeld gedeutet. Der Katalogteil listet fast fünfhundert Urnen – übrigens nicht nur solche mit mythologischen Reliefs, sondern ebenso solche anderer Thematik, und nicht nur Urnenkästen, sondern auch Deckel, insofern sie für das chronologische Gerüst wichtig sind. Jeder Katalogeintrag enthält knappe Angaben zu aktuellen und ehemaligen Aufbewahrungsorten, zu Fundort und -datum (soweit bekannt), zu Maßen, zur Datierung, zum Typus des Deckels und zum Thema des Kastenreliefs, schließlich noch bibliographische Angaben. Da zudem der größte Teil der Stücke auch im vorzüglichen Tafelteil illustriert ist, wird das Buch schon aufgrund der Materialsammlung zu einem unverzichtbaren Arbeitsinstrument der etruskischen Archäologie werden.

Den eigenen Ansatz in der Beschäftigung mit der über lange Strecken der Forschungsgeschichte eher wenig beachteten Denkmälergruppe verdeutlicht Francesco de Angelis bereits in Vorwort und Einführung. Es geht ihm um eine doppelte, visuelle und narrative Funktionsweise der Bilder, deren spezifische Formen und

Ausdrucksmittel er abhängig sieht von der kulturellen Kompetenz und Identität der etruskischen Handwerker und ihres Publikums. Zugleich macht er deutlich, dass er zwar von kulturspezifischen Bildinteressen ausgeht, aber keineswegs von einem bewussten Kontrast zwischen griechischen und etruskischen Auffassungen. Ausschlaggebend für die etruskische Auseinandersetzung mit dem griechischen Mythos sei in erster Linie dessen »ruolo dialettico e comunicativo« sowie die ihm eigenen »potenzialità autoriflessive« (S. 61).

Das erste Kapitel dient der Begründung des eigenen Ansatzes in kritischer Würdigung von und in Abgrenzung zu anderen Herangehensweisen. Zunächst einmal wendet sich der Autor gegen ein streng genealogisches Modell, das die Bedeutung eines Mythenbildes an dessen ikonographisches Urbild bzw. den »Prototyp« koppelt, so dass alle Varianten nicht nur als Abweichungen von jenem, sondern auch als Entstellungen des ihm innewohnenden Sinngehalts erscheinen müssen. (Solche Modelle vertreten etwa F.-H. Pairault, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques* [Rom 1972]; L. B. van der Meer, *Bull. Ant. Beschaving* 50, 1975, 179–186.) Am Beispiel der Darstellungen des Kampfes der Sieben gegen Theben im Giebelrelief von Telamon und in den Urnenreliefs zeigt der Verfasser zunächst die Unmöglichkeit auf, diesen oder jenem eine Priorität, Vorbild- oder Mittlerfunktion zuzuweisen. Das sei aber auch gar nicht der springende Punkt; zu rekonstruieren sei vielmehr der »orizzonte di possibilità« eines Bildes, den die etruskischen Handwerker kontextspezifisch in die eine oder andere Richtung zu entwickeln in der Lage gewesen seien (S. 72f.). Dieser »orizzonte di possibilità« sei zugleich ein »orizzonte ermeneutico«; seine Entwicklungsmöglichkeiten möchte de Angelis folgerichtig auch als narrative verstanden wissen, als etruskische Auseinandersetzungen mit der inhaltlichen Dimension der Bilder beziehungsweise mit ihrem mythologischen Gehalt, dessen zumindest ungefähre, zuweilen auch profunde Kenntnis bei Ausführenden wie Abnehmern der Bildwerke vorausgesetzt werden dürfe. Abweichungen von tradierten Bildschemata oder (scheinbare) Widersprüche zur sonstigen Überlieferung der Mythen sind demnach als Spuren einer »Arbeit am Mythos« (S. 94, im Original deutsch) aufzufassen, nicht als Abstraktion vom Mythos. (Die in diesem Zusammenhang vorgetragene neue Deutung der gewöhnlich als »Tötung des Myrtilos« interpretierten Urnenreliefs als Szene aus der Argonautensage [Jason tötet Absyrtos] ist bedenkenswert [S. 99–102]; ungeklärt bleibt dabei jedoch die Verbindung zu etruskischen Darstellungen von Oinomaos' Tod, die durch das jeweils zentrale Bildelement des Wagenrades gegeben ist, vgl. S. 281 und z. B. Eno 4 und 5, Taf. 103.)

Hierin sieht der Autor einen wesentlichen Unterschied zu demjenigen Ansatz, den ich selbst in einer von Fragestellung und Material her eng verwandten Arbeit verfolgt habe, wobei er die Unterschiede wohl zu stark betont, so dass der Eindruck entsteht, es existiere ein methodischer Gegensatz. Das vom Verfasser kritisierte

»strukturalistische Modell« dient jedoch keineswegs dazu, die narrative Komplexität etruskischer Bildwerke generell in Frage zu stellen und dem Mythos jeweils nur einen »carattere di accessorieta« (S. 82) gegenüber den in bestimmten Bildschemata selbst enthaltenen Bedeutungskernen zuzuweisen oder gar eine »irrelevanza della dimensione narrativo-mitologica« (S. 83) zu behaupten. Vielmehr ist der virtuelle Bedeutungskern eines Bildschemas aus meiner Sicht nur in der Gesamtheit seiner Verwendungen und Variationen, das heißt auch der narrativen Konkretisierungen gegeben (D. Steuernagel, *Menschenopfer und Mord am Altar* [Wiesbaden 1998] bes. 134–136; 139). Die Motivation, eine von Claude Lévi-Strauss' Mythenanalysen inspirierte zweite, vorerhand nicht narrative Lesart etruskischer Urnenreliefs zu erproben, bestand hauptsächlich darin, motivische Annäherungen zwischen narrativ nicht verbundenen Bildthemen sowie die weite Verbreitung einzelner Motive zu interpretieren und zudem nicht mythologisch ausdeutbare und daher zuvor als völlig banal abgetane Bildschöpfungen für die Rekonstruktion etruskischer Bildinteressen zu erschließen.

Ein solcher Fall wird exemplarisch auch von de Angelis diskutiert (S. 82–96): Es handelt sich um Darstellungen von Orest und Pylades nach den Morden an Klytaimnestra und Aigisthos auf der Flucht vor den Erinyen und solche von Achill und Ajax, die nach der Tötung des Troilos von Trojanern bedrängt werden. Von der griechischen Überlieferung der Mythen her ist erst einmal erklärungsbedürftig, warum Achill beziehungsweise Orest jeweils nicht allein erscheinen. Der Autor kann hierzu plausibel darlegen, dass dies durch andere Bearbeitungen derselben oder verwandter Stoffe in der etruskischen Bildkunst durchaus motiviert und gewissermaßen vorbereitet scheint. Daneben ist aber auffällig, dass die Verfolgten jeweils als Hiketai, als Schutzflehende mit einem Knie auf einen Altar gestützt, wiedergegeben sind – wie auch in einer ganzen Reihe anderer Darstellungen, mythologischen wie nicht oder zumindest nicht sicher mythologischen Charakters.

Zur Erklärung solcher Querverbindungen konstatiert der Verfasser unter anderem rein visuelle, nicht narrative Anknüpfungen (S. 91). Bestimmten Bildern, die die Grundkonstellation wiederholen, ohne selbst mythologisch bestimmbar zu sein, attestiert er einen »sapore narrativo che induce a immaginare storie a partire dal dato visivo« (S. 85 Anm. 83). Eine solche Operation lässt sich als Form der von mir postulierten »Aktualisierungen« ansonsten oder ursprünglich mythologisch besetzter Bildschemata verstehen (Steuernagel a. a. O. 138). Es besteht also auch insofern kaum ein fundamentaler Widerspruch zwischen den beiden Herangehensweisen.

Das zweite Kapitel widmet sich der Chronologie der Chiusiner Urnen. Basierend auf älteren Untersuchungen werden hier Beobachtungen zur Typologie, zum Reliefstil, zu signifikanten Ornamenten und Einzelmotiven, zu den Urnendeckeln (soweit zuzuordnen), zu Schriftcharakteristika der Inschriften und zu Fundkontexten systematisch zusammengeführt und ausgewertet.

Als Grundlage der chronologischen Ordnung dient eine Gruppierung gemäß unterscheidbarer Handschriften einzelner Handwerker oder Werkstätten, wobei zunächst jeweils eine Kerngruppe (»nucleo«) definiert wird mit Stücken, die bestimmte Merkmale in ihrer deutlichsten Ausprägung tragen, denen dann weitere Stücke zugeordnet werden (»associazioni«), während andere nur in einem losen Zusammenhang mit der Kerngruppe gesehen werden und Querverbindungen zu anderen Gruppen erkennen lassen (»accostamenti«) (bes. S. 109). So werden zeitlich parallele Gruppen ebenso wie stilistische Weiterentwicklungen innerhalb von Gruppen beziehungsweise in der Abfolge unterschiedener Gruppen beschrieben.

Auf diesem Weg gelangt der Autor zu einer insgesamt überzeugenden Gliederung in drei Hauptphasen: einer experimentellen Phase, etwa von der Mitte des dritten Jahrhunderts bis um 230 v. Chr., der Blütezeit im letzten Drittel dieses Jahrhunderts, als die Produktion qualitativ vollerer Alabasterurnen auch zahlenmäßig ihren Höhepunkt erreicht, und schließlich der Endphase von etwa 200 bis 180 v. Chr., in der neben die seltener werdenden Alabasterexemplare nun immer mehr Travertin- und vor allem Terrakottaurnen treten.

Allerdings sind die genannten absoluten Daten mit weitaus mehr Vorsicht aufzunehmen als die relativ-chronologische Ordnung, da es an sicheren Anhaltspunkten – von Fixpunkten sollte man besser gar nicht sprechen – deutlich mangelt. Außer einzelnen Grabkontexten können eigentlich nur Berührungspunkte mit anderen, oft ihrerseits nicht sicher datierbaren Denkmälergruppen wie den südetruskischen Sarkophagen oder den Volterranner Urnen sowie zum Beispiel zur hellenistisch-republikanischen Porträtkunst angeführt werden (vgl. bes. S. 106–109; 129 f.). Insofern erscheinen mir Versuche, die Datierung einzelner Stücke oder Werkstattgruppen auf ein Jahrzehnt einzugrenzen (S. 134–146), übertrieben optimistisch. Davon unberührt bleibt, dass mit der Korrektur der besonders in der deutschen Forschung (für die Chiusiner Urnen vor allem in Anschluss an J. Thimme, *Stud. Etruschi* 23, 1954, 25–147; 35, 1957, 87–160) häufig vertretenen niedrigen Datierungsansätze die notwendigen Schlüsse aus einer Vielzahl von Studien der letzten drei Jahrzehnte gezogen wurden und nunmehr ein auch historisch plausibles Gesamtbild vorliegt.

Nach ihrer zeitlichen Eingrenzung wird die Chiusiner Urnenproduktion dann in den geschichtlichen Kontext eingebettet (S. 148–155). Die antike Historiographie bietet leider wenig an. Die Überlieferungslücke im Werk des Livius lässt nur erkennen, dass Clusium am Ende des dritten Jahrhunderts zu den Verbündeten Roms im Kampf gegen Karthago gehörte. Seit wann dies so war, bleibt unklar, und so kann auch nur hypothetisch geschlossen werden, dass die Etruskerstadt von diesem Bündnis und der Ausschaltung von Konkurrenten im Tibertal wie Falerii und Volsinii durch die Römer direkt profitierte. Das Gesamtbild eines wirtschaftlich prosperierenden Gemeinwesens, an dem auch sozial sich weitende Kreise durch intensivere Nutzung des

Territoriums einerseits, durch rechtliche Emanzipation andererseits ihren Anteil hatten, ist hingegen glaubhaft und durch Studien zur Siedlungsgeschichte gestützt. Hier liegen wohl die Ursachen für den Aufschwung in der Produktion repräsentativer Grabmonumente im späteren dritten ebenso wie für den Übergang zu einer qualitativ minderen, aber quantitativ ausgeweiteten Serienproduktion im zweiten Jahrhundert.

Mit dem dritten Kapitel setzt die Behandlung von einzelnen thematischen Komplexen ein. Hier geht es zunächst um Sarkophag- und Urnenreliefs mit Darstellungen von Schlachten. Diese sind innerhalb der Chiusiner Produktion, gerade im Vergleich zu den Urnen aus Volterra oder Perugia, ganz besonders zahlreich vertreten. Der Katalog listet zweiundsiebzig, dazu kommen vier Kampfhandlungen an heiligem Ort und zwei Heiligtumsplünderungen.

Einen begrenzten, aber bemerkenswerten Anteil an der Gesamtzahl haben die Keltomachien (mindestens vierzehn). Zwei solche Darstellungen stehen chronologisch am Anfang der Chiusiner Schlachtenbilder, sie beziehen sich höchstwahrscheinlich auf die Überlieferung der versuchten Plünderung des Heiligtums von Delphi durch die Galater 279 v. Chr. Die betreffenden Bilder finden sich auf Sarkophagkästen und geben das Geschehen als Aneinanderreihung von Kampfszenen ohne erkennbares kompositorisches oder dramaturgisches Zentrum wieder. Die wenig später einsetzenden Urnenreliefs sind hingegen nicht selten achsensymmetrisch aufgebaut. Der Verfasser betrachtet sie als Exzerpte aus umfangreicheren, friesartigen Kompositionen wie den vorgenannten, doch lassen sich Letztere andersherum auch als Kompilationen stereotyper Kampfgruppen verstehen (z. B. S. 158).

Einzel motive wie Zusammenstellungen finden sich außerdem bei historisch oder mythologisch unbestimmten Darstellungen, ferner in früheren Phasen und anderen Landschaften der etruskischen Kunst ebenso wie etwa in der frühhellenistischen Kunst Großgriechenlands (Ipogeo Palmieri in Lecce; S. 162). Die Suche nach individuellen ikonographischen Vorbildern wird vom Autor deswegen zu Recht als fruchtlos fallen gelassen.

Interessanter sind seine Überlegungen zur Funktion der Schlachtenbilder. In Anbetracht von Abwehrkämpfen gegen vordringende Kelten, bei denen zum Beispiel 225 v. Chr. bei Telamon (und den vorausgehenden Treffen) Etrusker als Bundesgenossen an der Seite der Römer standen, glaubt der Autor, die Beliebtheit der Motive auch von einem zeithistorischen Hintergrund aus erklären zu können. Allerdings gibt er zu bedenken, dass erstens nur ein kleinerer Teil der Bilder sich auf Gallierschlachten bezieht (die als quasi intensivierte Fassungen der anderen Kampfbilder aufzufassen seien, s. z. B. S. 166; 170), zweitens bei weitem nicht alle Bilder biographisch beziehungsweise als Ausdruck der eigenen Rolle des jeweiligen Grabinhabers interpretiert werden dürfen, handelt es sich bei einigen doch nachweislich um Frauen (S. 187–189). Vielmehr transportierten, nach de Angelis, die Bilder in erster Linie

ein Gefühl der Verunsicherung, das unter anderem durch die tatsächliche zeitgenössische Bedrohungslage provoziert oder verstärkt worden sei (S. 182), das aber letztlich in der Konfrontation mit der Todeserfahrung gründe. Deswegen seien Sieger wie Unterliegende oft in einem kompositorischen Gleichgewicht gezeigt, deswegen etwa werde auch der scheinbar sichere Sieg eines Reiters durch den Streich des bereits niedergeworfenen Gegners gegen das Pferd in Frage gestellt (bes. S. 189–191). Ohne diese Deutungsmöglichkeit grundsätzlich zu bezweifeln, lässt sich doch fragen, ob nicht die tendenzielle Ablehnung der »biographischen« Interpretation auf eine falsche Fährte geführt hat und das Postulat der »Allgemeingültigkeit« der Bilder zu stark auf die krisenhafte Erfahrung des Todes abgestellt ist. Vor allem werden manche Hinweise auf historische Kontextualisierungen beziehungsweise Konkretisierungen der Darstellungen nicht verfolgt. (So bei der Urne Batt 60 mit ihren merkwürdigen, sicher auf eine spezifische Geschichte abzielenden Seitenreliefs. Vgl. dazu G. Körte, *I rilievi delle urne etrusche III* [Berlin 1916] 158 f.; M. I. Davies in: C. Bérard [Hrsg.], *Bronzes hellénistiques et romains. Tradition et renouveau*. Congr. Lausanne 1978 [Paris 1979] 127–132.)

Das anschließende vierte Kapitel ist dem thematischen Komplex der Konflikte zwischen Brüdern beziehungsweise der brüderlichen Freundschaft gewidmet. Unter dieser Überschrift werden zum einen die Darstellungen des gegenseitigen Brudermordes von Eteokles und Polyneikes besprochen, zum anderen die oben schon erwähnten Bilder, die Orest und Pylades beziehungsweise Achill und Ajax als äußerlich weitgehend gleiche, brüderliche Verbündete bei Mordtaten und deren Folgen zeigen. Wie der Autor klar herausarbeitet, bestand seitens der Hersteller und Betrachter von Chiusiner Urnen offenbar kein Interesse an einer Unterscheidung von Eteokles und Polyneikes oder an der Frage der Schuld am tödlichen Konflikt. In der ältesten Serie von Reliefs, aus dem dritten Viertel des dritten Jahrhunderts, werden vielmehr beide Brüder als sterbend und im Grunde völlig gleich dargestellt. Ein Akzent wird hier mit der Hinzufügung von Helferfiguren gesetzt, so dass »il tema della sodalità« zwischen Kriegskameraden hervortrete (S. 212).

Konsequent im Sinne dieser Deutung, aber letztlich doch wenig überzeugend ist die Ausgliederung von kompositorisch und motivisch sehr nahe verwandten Reliefs, in denen ein Kontrahent von einem Blitz statt von der Waffe des anderen niedergestreckt wird, womit eine Bestrafung durch höhere, hier unterweltliche Mächte angedeutet ist (S. 213–215). Nicht nur bleibt die konkrete Deutung dieser Gruppe dann notgedrungen unbestimmt, sondern es widerspricht auch das Argument, wonach die die Sterbenden flankierenden, Angriffshaltungen einnehmenden Krieger auf ein vom thebanischen Mythos abweichendes Geschehen hindeuteten, der Bewertung ähnlicher Figuren bei einer anderen Gruppe von Reliefs, wo sie nur dazu gedient haben sollen, »la natura violenta e cruenta« des Gesche-

hens zu verdeutlichen und den »carattere guerresco« zu unterstreichen (S. 217).

Den Bruch eines brüderlichen Zusammenhaltes zu brandmarken dienten de Angelis folgend auch die erst später einsetzenden Bilder vom Akt der gegenseitigen Tötung; die »implicazioni etico-morali« seien nicht zuletzt in der regelhaft auftretenden Figur der Vanth als Repräsentantin der Unterweltsmächte zum Teil der Bilder selbst geworden (bes. S. 219 f.). Eine gewissermaßen negative Spannung unterliegt nach dem Verfasser ebenfalls den Bildern von Achill und Ajax beziehungsweise Orest und Pylades als von trojanischen Kriegern beziehungsweise Rachegeistern am Altar bedrängte Gefährten. Zwar könne man die Szenen durchaus als Bewährungsproben einer brüderlichen Freundschaft lesen, doch gingen dem dargestellten Geschehen jeweils gemeinschaftlich verübte Mordtaten, also ein Missbrauch des Wertes der Kameradschaft voraus. Daraus, und nicht aus der drohenden Verletzung der sakralen Stätte, bezögen die Bilder letztlich ihre Dramatik und ihre Aussagekraft (bes. S. 225; 228).

Das alle drei Sujets verbindende Grundthema ist nach de Angelis in den Banden von Brüderschaft und brüderlicher Kameradschaft zu suchen beziehungsweise in Risiken und Spannungen, die solchen Zusammenhalt im Angesicht des Todes bedrohen, womit wiederum ein spezifischer Zusammenhang mit dem sepulkralen Verwendungskontext herzustellen sei. Diese inhaltliche Klammer kann allerdings wohl nur dann erkannt worden sein, wenn den Betrachtern der Bilder von Eteokles und Polyneikes bewusst war, dass es sich um verfeindete Brüder, also Blutsverwandte handelte – ein Faktum, das die Bilder nach der Lesart des Autors jedoch tendenziell herunterspielen. Das heißt, es liegt gewissermaßen eine Kollision zwischen mythologisch-narrativen Traditionen einerseits und deren visueller Umsetzung und Umformung in den Urnenreliefs andererseits vor, die letztlich ungedeutet bleibt beziehungsweise argumentativ lediglich umgangen, jedoch nicht wirklich aufgelöst werden kann.

Das dahinterstehende grundsätzliche Problem wird von de Angelis durchaus erkannt und im fünften Kapitel weiter verfolgt. Zu den dort unter der Überschrift »La giovinezza a rischio« zusammengestellten, zumindest auf den ersten Blick sehr heterogenen Bildthemen (Orest und Pylades in Tauris, Wiedererkennung des Paris, Bedrohung des Cacus, Tod des Troilos, Tod des Hippolytos) heißt es abschließend, sie ließen sich nicht in einfache interpretative Muster fügen. Auch seien chronologische und soziale Verschiebungen zu berücksichtigen: Während die älteren unter den Bildern die Grabmonumente der sozialen Elite schmückten und in verschiedener Form die Überwindung von gefährlichen Schwellensituationen der Jugend thematisierten, seien die jüngeren in weiteren Kreisen rezipiert und zum Ausdruck von Ängsten bezüglich des Übergangs vom Diesseits ins Jenseits verwendet worden (S. 267 f.).

Um aber die unterschiedlichen Sujets überhaupt auf den gemeinsamen thematischen Nenner der Jugend

bringen zu können, sind einige freilich etwas forciert wirkende Festlegungen notwendig. So wird die Nacktheit der Iphigenie in den Bildern des taurischen Mythos als Betonung jugendlicher Schönheit gedeutet, die ikonographische Annäherung an Figuren von Lasen oder aphrodisischen weiblichen Dämonen hingegen nicht kommentiert (S. 237). Die Parisepisode wird auf ›Risiken der Athletik‹ bezogen, obwohl doch der Sieg des (noch unerkannten) Königssohnes beim Agon nur der Punkt ist, an dem fundamentale Konflikte innerhalb der Königsfamilie offen hervorbrechen (wie der Autor selbst einräumt, S. 244). Die Ausgestaltung von Troilos- und Hippolytosbildern als ausführlichere Kampfschilderungen trägt ebenfalls zu einer Akzentverschiebung, tendenziell weg vom Mors-immatura-Motiv bei (S. 258 f. 264; 266).

Es scheint aber keineswegs so zu sein, dass der Aspekt der Jugend erst nach und nach in den Hintergrund trat. Vielmehr zählen die taurischen Darstellungen ja durchaus zu den früheren unter den Urnenreliefs. Eher ist davon auszugehen, dass ein allgemeines, schon in der tarquinienischen Grabmalerei des späteren fünften und vierten Jahrhunderts greifbares Interesse an einer Visualisierung von Gefahren in liminalen Situationen nur in bestimmten Fällen mit dem Thema der Jugend beziehungsweise dem des Todes im jugendlichen Alter verknüpft wurde (Vgl. D. Steuernagel in: A. Merkt [Hrsg.], *Metamorphosen des Todes. Totengedenken, Bestattungskulturen und Jenseitsvorstellungen im Wandel der Zeit* [Regensburg 2016] 23–43).

Dass auch die glückliche Überwindung der Schwelle des Todes thematisiert wurde, würde ich entgegen der vom Verfasser vertretenen Deutung weiterhin unter anderem an der Urne Tro II 6 (Taf. 167) festmachen wollen: Der rechte der beiden auf dem Altar knienden Krieger ist vor allem wegen der dem linken vollständig entsprechenden Rüstung und der Frisur sicher als Achill oder Ajax anzusprechen, der Kranz in seiner Hand erweist ihn als Teilnehmer einer sakralen Handlung; der oberhalb des Altars und des ›Ersatzopfers‹ (eine Hirschkuh wie in Bildern der Opferung der Iphigenie) erscheinende Jüngling ist demnach Troilos, der offenbar vor dem Tode errettet wurde.

Dass die Urnenreliefs oft auch, anders als von de Angelis vorgeschlagen, thematisch zu gruppieren wären, zeigt sich exemplarisch bei einem Vergleich der Darstellungen der Hippolytosgeschichte und denen des Oinomaosmythos: Dieser ist im sechsten, jener im fünften Kapitel behandelt (S. 278–285). Gleichwohl weisen die Bilder sowohl vom Aufbau her, der jeweils durch das havarierte Gespann im Zentrum und die auseinanderstrebenden Pferde geprägt wird, wie von einigen Einzelmotiven her (aktiv eingreifende weibliche Dämonen, Krieger in Angriffshaltung) enge Parallelen auf (Taf. 102–104; 129–133). In beiden Fällen, eben keineswegs nur in dem gewaltsamen Einbruch in die dynastische Nachfolge des Oinomaos, wird durch die mit den Bildern verknüpften Mythen eine Störung des innerfamiliären Gleichgewichts thematisiert, durch die

wiederum die Legitimität einer Herrschaft gefährdet erscheint.

Was die Zusammenstellung im sechsten Kapitel betrifft, ließe sich generell fragen: Geht es mehr um Familie oder mehr um Herrschaft (beide Komplexe sind in der Kapitelüberschrift angesprochen) oder lässt sich das eine vom anderen schlicht nicht trennen? Das Problem liegt bei der Analyse der Bilder von der Ermordung der Klytaimnestra und des Aigisthos offen zutage. Nach Meinung des Autors wird in ihnen insbesondere der Riss engster Verwandtschaftsbande thematisiert, eben in Form des Muttermords; doch wird der in der griechischen Bildkunst durchaus präasente Appell Klytaimnestras an die Mutterliebe des Sohnes, das Entblößen der Brust, in den Chiusiner Reliefs nicht wiedergegeben (S. 273–275). Stattdessen wird die Mordsequenz oft zur Kampfszene mit einer Mehrzahl von Akteuren ausgeweitet, damit das Chaos der Machtübernahme unterstrichen und zumindest in einer ganzen Reihe von Bildern (S. 276–278) auch die Missachtung der sakralen Fundamente weltlicher Macht.

Andere im sechsten Kapitel behandelte Sujets sind allenfalls lose mit dem besagten Themenkomplex verbunden und insofern eher unter ›altri temi‹ zu subsumieren. Die in der letzten Phase der Chiusiner Urnenproduktion stark vertretenen Bilder der Kampfszene mit dem ›Heros mit der Pflugschar‹ als Protagonisten lassen sich sehr wahrscheinlich auf Konflikte um Ackerland und Grundbesitz und somit auf eine Störung sozialer Ordnung beziehen (S. 292; 298). Es muss sich, wie schon häufiger bemerkt wurde, wohl um ein etruskisches Sujet handeln; da Bezüge zur griechischen Mythologie und auch zum Echetlos der Marathonlegende fehlen, kann man diese Bilder nicht weitergehend inhaltlich ausdeuten.

Während diese Darstellungen sich ganz überwiegend auf Terrakottaurnen finden, ist ein weiteres eher spät in das Repertoire aufgenommenes Thema auf zehn Chiusiner Alabasterurnen belegt. Nicht zuletzt deswegen interpretiert der Verfasser die Bilder der Jagd auf den kalydonischen Eber als Ausdruck traditioneller aristokratischer Werte, nämlich das Zusammenwirken der sozialen Elite bei der Jagd und die Bewährungsprobe für die Jugend. Spezifischere Elemente des Mythos wie die Liebesbeziehung zwischen Meleager und Atalante treten dagegen nach seiner Ansicht eher zurück. Dass dies einen mehr als graduellen Unterschied zu den Volterranner und Peruginer Urnenreliefs mit Darstellungen desselben Sujets markiere (S. 290 f.), will jedoch nicht recht einleuchten, zeigen doch auch die Chiusiner Exemplare die beiden als wichtigste Akteure zuseiten des Ebers. Hingegen ist die Ausgestaltung mit zusätzlichen Figuren plausibel als Betonung der kollektiven Handlung und als tendenzielle Annäherung an Kampfszenen verstanden (S. 288 f.).

Das kurze Schlusskapitel (S. 299–305) fasst die wichtigsten in den ikonographischen Betrachtungen der Kapitel 3 bis 6 erarbeiteten Thesen zur Interpretation Chiusiner Urnenreliefs mit mythologischem Inhalt

nochmals zusammen. Dabei werden Zusammenhänge mit nichtmythologischen Bildthemen (z. B. Jenseitsreise) angedeutet. Wichtig ist auch die Beobachtung, dass bestimmte in den Mythenbildern formulierte Werte, insbesondere der familiäre Zusammenhalt, ebenso durch die Monumente als Ganzes (mit ihren Deckelfiguren und den Inschriften) und ihre Zusammenstellung im Grabkontext ausgedrückt sind. Dennoch wird den Bildern eine besondere Rolle zuerkannt (S. 302): Sie brächten Pathos, Gefühle und Empfindungen zum Ausdruck, wobei die Gefühle insbesondere durch tumultartige Kampfsituationen, durch Störungen der Ordnung hervorgerufen würden. Während die Deckelfiguren heitere Ruhe spiegelten, neigten die Reliefbilder zum Gegenteil, erlaubten dadurch eine Reflexion über Sorgen und Ängste – Ängste, die besonders durch die Naherfahrung des Todes provoziert worden seien.

Zusammenfassend ist die hier besprochene Publikation ungeachtet der zu verschiedenen Stellen formu-

lierten Kritik als ausgesprochen wichtiger Beitrag zur Erschließung einer bisher oft gering geschätzten und in vielen Punkten noch unverstandenen Denkmälergattung zu werten. Verdienstvoll scheint mir insbesondere, dass Francesco de Angelis nicht einen bestimmten Kreis von mythischen Themen auswählt, sondern versucht, anhand der Gesamtproduktion einer bestimmten Bildgattung aus einem Herstellungszentrum die übergreifenden Bildinteressen und das Funktionieren des Mythos in einer konkreten Gesellschaft zu bestimmen. Dass sich nicht alle Fäden am Ende vernähen ließen, ist bei einem solchen Unterfangen fast unausweichlich und daher kein Manko. Allerdings gelingt auch keine radikale Neubestimmung des so komplexen Verhältnisses von narrativer Tradition beziehungsweise mythologischem Gehalt einerseits, deren visuellen Um- und Überformungen andererseits. Die Diskussion geht weiter.

Regensburg

Dirk Steuernagel