

Giovannangelo Camporeale, *La Caccia in Etruria*. Archaeologica 50. Giorgio Bretschneider Editore, Rom 1984. 204 Seiten, 70 Tafeln.

Ein wissenschaftliches Werk muß nicht langweilig sein, der vorliegende stattliche Band ist ein Beweis dafür. Das liegt mit an dem reizvollen, bisher nicht monographisch behandelten Thema, der Darstellung der Jagd durch etruskische und pränestinische Künstler. Aus den fünf Hauptperioden der etruskischen Kunst ergibt sich wie von selbst die Gliederung des Buches: Villanova (S. 15 ff.), orientalisierend (S. 51 ff.), archaisch (S. 81 ff.), klassisch (S. 143 ff.) und hellenistisch (S. 173 ff.). In jedem dieser ungleich langen Kapitel erfolgt die Einteilung nach den 'Protagonisten' der Jagdszenen, den verfolgten Tieren. Von diesen ist nur das Wildschwein (cinghiale) in allen fünf Perioden vertreten. Am nächsten häufig sind Rotwild (cervide), das nur im Hellenismus fehlt, und die verschiedenen Raubkatzenarten (felino), die seit dem orientalisierenden Stil auftauchen. Die Hasenjagd (lepre) und die auf Wildziegen (capride) setzt ebenfalls in der Kunst dieser Epoche ein und wird bis zum klassischen Stil tradiert. Dagegen beschränken sich Darstellungen der Jagd auf verschiedene Vogelarten (palimpe, volatile) auf die orientalisierende und die archaische Zeit, die Epochen, in denen überhaupt die reichste Ausformung der Jagdthematik beobachtet werden kann. Das Thema 'Heimkehr von der Jagd' beschränkt sich auf die archaische und die klassische Zeit. In der letzteren

nehmen die Jagdbilder im eigentlichen Etrurien ab, doch wird deren Fehlen durch die Bronzegravierungen im latinischen Präneste ausgeglichen.

Jeder der den einzelnen Jagdtieren gewidmeten Unterabschnitte beginnt mit einem Katalog. Die einschlägigen Denkmäler stammen aus allen Kunstgattungen, vom Goldschmuck über Bronzearbeiten, Gemmen und Elfenbeinschnitzereien bis hin zu Wandgemälden, Tongefäßen und zur Terrakotta- und Steinplastik. Je nach Material und Thema sind weitere Untergliederungen vorgenommen. So ist 'felino' im orientalisierenden Stil (S. 48 ff.) in 'felino vincente' und 'felino soccombente' abgeteilt. In der ersten Gruppe, die mit dem Tierfries kombiniert auftritt, ist nicht die Raubkatze, meist ein Löwe, sondern der Mensch das Opfer. Dem Verf. ist das Problem bewußt, doch ließ er solche Bilder zu Recht nicht aus, da sie für seine Motivstudien wichtig sind. Auch tritt dieses Thema, etwa auf der Olpe Chigi (S. 53 Anm. 31), mit der eigentlichen Jagd verbunden auf. Es ist dazu angetan, auf die Gefährlichkeit der gejagten Bestie hinzuweisen. Zugleich wird in diesem Löwenkapitel klar, daß die Blüte der etruskischen Jagdbilder im späteren 7. und im 6. Jahrh. v. Chr., die mit der Blüte der etruskischen Kunst überhaupt zusammenfällt, dem Einfluß orientalischer und griechischer Vorlagen zu verdanken ist. Denn Löwen gab es damals in Italien nicht; Wildziegen sind zwar vereinzelt bezeugt (S. 47), doch die Schemata der Jagd sind auch hier aus dem Orient übernommen.

Der Verf. verfolgt den Weg der einzelnen Bildtypen in die etruskische Kunst und definiert die Bildung einer eigenen Tradition, wobei er sich auf einem Feld bewegt, das durch Forschungen seiner Lehrerin Luisa Banti vorbereitet ist. Die 'Mißverständnisse', die man den etruskischen Handwerkern zur Last legte, sind hier weniger zahlreich, da es sich weitgehend um nichtmythische, aus dem täglichen Leben bekannte Themen handelt, wenn auch die kalydonische Eberjagd hereinspielt. Im Bezug auf sie spricht der Verf. von 'elementari calidoni banalizzati' (S. 88), etwa auf Caeretaner Hydrien. Die neue Monographie über diese originelle Vasengattung von J. HEMELRIJK (Kerameus 5, 1984), die parallel erschien, könnte dieses Urteil korrigieren. Die Caeretaner Maler waren alles andere als Banalisatoren. Ihnen gelang eine ganz eigene Synthese von Überkommenem, Dekorativem und selbständiger Beobachtung.

Die Frage nach der Beziehung dieser Bilderwelt zur Realität ist in den einzelnen Kapiteln, zum Teil Kabinettsstücken ikonographischer Forschung, nicht ausgespart. Eine der am meisten zitierten antiken Quellen ist der Kynegetikos des (Pseudo-)Xenophon (z. B. S. 20; 97; 102 f.; 126; 133; 147; 149 – ein Index der antiken Quellen wäre nützlich gewesen). Vor allem die archaischen, aber auch die klassischen Darstellungen gewinnen durch das Heranziehen von Jagdpraktiken, wie sie bei Xenophon (und Pollux) beschrieben sind, an Wirklichkeitsgehalt. Dagegen besteht in der hellenistischen Epoche ein zwiespältiges Verhältnis der Künstler zur Realität. Einerseits wird die Jagd auf Fabelwesen wie Greife dargestellt (Taf. 65), andererseits der *ludus bestiarius* in der Arena (Taf. 70). Der Verf. bemerkt zu diesem letzten Beispiel seiner repräsentativen Bildauswahl, einer Urne in Perugia (S. 181), daß hier die Unterscheidung zwischen etruskischer und römischer Kunst schwierig werde. Entsprechendes gilt bereits für die oben genannten pränestinischen Werke der Spätklassik, von denen die reich verzierte Cista Ficoroni sogar in Rom gearbeitet ist.

Hervorzuheben ist das besonnene Urteil des Verf. bei der Frage mythisch oder nichtmythisch, etwa anläßlich der Beurteilung der Wildschweinjagd im Giebelgemälde der Tomba della Scrofa Nera in Tarquinia (S. 146 ff. mit Anm. 12, Taf. 61). Die kürzlich publizierte Deutung auf Theseus und die krommyonische Sau wird bündig widerlegt, wodurch natürlich auch alle politischen Konnotationen, die mit dem Thema angeblich verbunden sind, entfallen. Die Eberjagd auf dem Impastokrater S. 85 Nr. 14 Taf. 29c hat wegen der Athenageburt, an die sie grenzt (I. KRAUSKOPF, Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst [1974] Taf. 4,1), vielleicht mythischen Charakter, wenn der Verf. die Benennung auch offen läßt.

Werke, die in der landschaftlichen Zuweisung umstritten sind, wie das Bronzebecken aus Tarquinia in Paris (S. 66 f. Taf. 21a), das als rhodisch und als etruskisch angesehen wurde, lassen sich nun zum Teil mit mehr Zuversicht lokalisieren. Im vorliegenden Fall äußert sich der Verf. allerdings vorsichtig, und zwar zu Recht. Das Problem scheint mir weiterhin offen zu sein. Die Hasenjagd, um die es hier geht, hängt in der etruskischen Kunst besonders eng mit griechischen, vor allem protokorinthischen Vorbildern zusammen, wie auch eine dem Verf. noch nicht bekannt gewesene Oinochoe im Martin-von-Wagner-Museum zeigen kann (I. WEHGARTNER, CVA Würzburg 3 [1983] Text zu Taf. 15 f.). Sie ließe sich als Nr. 5 den Beispielen auf S. 64 anfügen. Die Hasenjagd ist hier oft nur durch Hunde und Hasen dargestellt, ohne Jäger, wie

auch häufig in der protokorinthischen Vasenmalerei. Das bleibt auch so in der klassischen Kunst (S. 163 ff.).

Im Anschluß an die ikonographischen Analysen der verschiedenen Themen wird immer wieder gefragt, welche Bedeutung diese Jagdbilder für die damaligen Betrachter und Benutzer hatten. Sie hängt natürlich eng mit dem Kontext zusammen, in dem das Bild auftritt. Da ist einmal das große Gebiet der Grabkunst, zu der die berühmten Wandgemälde in der *Tomba della Caccia e Pesca* und in der *Tomba del Cacciatore* in Tarquinia gehören (S. 128 f.). In dem ersten Grab ist nicht nur eine Landschaft mit Vogel- und Fischfang, sondern auch die Heimkehr von der Jagd abgebildet (S. 130 ff.). Mir scheint es möglich, daß schon die Gemälde in der vom Verf. nicht behandelten *Grotta Campana* von Veji (L. BANTI, *Die Welt der Etrusker* [1960] Taf. 62 oben), also die frühesten etruskischen Grabgemälde überhaupt, in diesen Themenkreis gehören. Sepulkrale Bedeutung hat die Jagd auch auf Urnen, Cippen, 'Treppensteinen' (z. B. S. 93 Nr. 2; S. 107 Nr. 1; S. 116 Nr. 4–6) und anderen Reliefs in Gräbern.

Da Jagdszenen häufig Spiegel und Cisten schmücken, die wie im Falle der *Cista Ficoroni* weibliche Besitzstücke waren, und da Eroten bei der Jagd als Thema überliefert sind (S. 152 Abb. 23), fragt der Verf. mehrmals, ob die Jagd in solchen Fällen eine erotische Bedeutung habe. Aus dem Adonismythos freilich wissen wir, daß sich die Bereiche Jagd und Erotik als Gegensätze gegenüberstehen. In der römischen Kunst von der Republik bis zu den späten Jagdsarkophagen war die Jagd hauptsächlich ein *Virtus*-Symbol (vgl. J. AYMARD, *Essai sur les Chasses Romaines* [1951] 537 ff.). Sie war, von Diana und einigen Heroinnen abgesehen, eine ausgesprochen männliche Beschäftigung. Daß sie als solche auch auf Utensilien des Frauengemachs abgebildet wurde, steht in alter, auch griechischer Tradition. Homer läßt Helena 'die Kämpfe der rossezähmenden Trojaner und der erzgewappneten Achäer' in ein Gewand einweben (*Ilias* 3,126 ff.). Kampf- und Jagdszenen zeigen auch die spätgeometrischen böotischen Fibeln, ebenfalls Teile von Frauengewändern; vgl. R. HAMPE in: *Kat. der Sammlung antiker Kleinkunst des Arch. Instituts der Universität Heidelberg 2, Neuerwerbungen 1957–1970* (1971) 98 f. Daß die frühen etruskischen Jagdbilder mit jenem Bereich zusammenhängen, geht aus dem Vergleich mit dem auf Taf. 5 illustrierten böotischen Kantharos in Bonn hervor.

Ein 'Indice analitico' und Verzeichnisse der Tafel- und Textabbildungen, wo jeweils auf die Seite verwiesen wird, auf denen der Gegenstand behandelt ist (S. 191 ff.), beschließen den Textteil. Das Buch läßt sich dadurch auch von den Tafeln her lesen, die gut gelungen sind und auch unbekanntes Material enthalten. Die Arbeit hat nicht zuletzt einen ausgesprochen didaktischen Effekt. Sie ist so organisiert, daß sie Studenten, die eine Erstlingsarbeit in Ikonographie verfassen, als Vorbild dienen kann.