

Alain Hus, *Les bronzes étrusques*. Collection Latomus 139. Edition Latomus, Brüssel 1975. 156 Seiten, 75 Tafeln.

In der Anlage ist das Buch an J. Charbonneaux, *Les bronzes grecs* (L'oeil du connaisseur 1958) orientiert, wie der Verf. schreibt. Der erste Teil umfaßt die Bronzetechnik in Etrurien, Formen und Instrumente. In einzelnen Abschnitten werden Minerale und Legierungen, Blechbearbeitung, Guß- und Kaltarbeit, Montierung, Vergoldung und Patina behandelt, worauf unter Formen und Instrumenten alle Arten von Waffen, Tracht- und Ausrüstungsgegenständen, von Geräten, Gefäßen und Möbelappliken bis zu Spiegeln und Cisten folgen. Der zweite Teil ist der stilistischen und chronologischen Betrachtung der Denkmäler vorbehalten. Das erste Kapitel setzt die Grenzen, das zweite betrifft die protoetruskische und orientalisierende Periode. Das dritte Kapitel, in dem die Kunsttätigkeit während der archaischen Periode zusammengefaßt wird, ist in die dädalisch inspirierte und die reifarchaische Phase unterteilt. Die reifarchaische Phase wird in regionale Gruppen geschieden: Südetrurien und Latium, Mitteletrurien (Vulci), Binnenetrurien (Chiusi), Nord- und Nordostetrurien. Das vierte Kapitel bezieht sich auf die nacharchaische oder klassische Periode und ist in die Abschnitte: zweite Hälfte des 5. Jahrh. und 4. Jahrh. v. Chr. gegliedert. Das fünfte Kapitel hat die Periode des Einflusses vom Hellenismus und der Unterwerfung unter Rom zum Gegenstand. Kleinbronzen des 3. und 2. Jahrh. sowie Großbronzen des 2. und 1. Jahrh. v. Chr. sind die Unterabteilungen. Das sechste und letzte Kapitel 'Spiegel und Cisten' weicht von der bisherigen Ordnung ab und ist auch noch dadurch isoliert, daß sich kein Verweis hierauf in dem erwähnten Abschnitt gleicher Überschrift unter Formen und Instrumente (S. 45) findet. Die Einteilung der Spiegel in reifarchaische, solche von 475–410, die vom Ende des 5. bis ans Ende des 4. und diejenigen des 3. Jahrh. v. Chr. unterscheidet sich von der vorher gewährten Periodengliederung, ohne daß dies erläutert wird. Für Anhang I – öffentliche und private Sammlungen – und Anhang II – Vergleich etruskischer mit griechischen Bronzen – weiß der Leser dem Verf. besonderen Dank. Die 75 Tafeln auf Kunstdruckpapier sind von ungleicher Qualität.

Der Verf. hat sich durch seine 'Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque' von 1961 über die Etruskologie hinaus einen Namen gemacht. Er ist ein Kenner etruskischer und griechischer Kunst und Kultur. Das erweist sich dem Leser stets von neuem. Wie er die Denkmäler vorlegt – Gerät und Gefäß einerseits, Statuette und Statue andererseits –, wie er sie gliedert, etwa die vulcenter Dreifüße in Gruppen einteilt (S. 87 ff.), ob er der Kunstweise der Etrusker unter dem Aspekt peripherischer Kunst (S. 55) denjenigen Rang einräumt, der ihr zukommt, ob er den Stil der überlangen Bronzefiguren aus Brolio als subdädalisch kennzeichnet (S. 73) oder ob er im Anhang II Kriterien für die Unterscheidung etruskischer von griechischen Bronzen an die Hand gibt, sogar die Art der Umformung ionischer Vorlagen durch andere griechische oder durch etruskische Bronzeschmiede aufzeigt, stets ist er der Fachmann. Das bestätigt sich wiederum, wenn er Fragezeichen setzt bei der Lokalisierung von Bronzen in Nord- oder Nordostetrurien. Durch die vorliegende Schrift hat er außerdem unter Beweis gestellt, daß die etruskischen Bronzen monographisch behandelt werden können, um so mehr als ihnen innerhalb der

Kunsttätigkeit der Etrusker größere Bedeutung zufällt als den Bronzen in der griechischen Kunst. Denn zum einen fehlt es in Etrurien an der Rivalität mit dem edlen Stein, der den Griechen als Bildmaterial stets im Vordergrund stand, und zum anderen spielte hier Gerät und Gefäß aus Bronze wohl immer eine größere Rolle als in Griechenland.

Leider ist dem Buch anzumerken, daß es zu schnell geschrieben wurde. Es hätte länger reifen sollen. Dann wären bei der Göttinnenbüste aus dem Isisgrab von Vulci im British Museum nicht 'deux zones d'animaux figurant au-dessous de la ceinture' erwähnt worden (S. 72), obwohl der untere Fries schon vor der Vorlage des Denkmals durch S. Haynes (Ant. Plastik 4 [Berlin 1965] 20 f. Taf. 9 ff. und Abb. 4 ff.) abgenommen worden war und in der neuen Aufnahme beim Verf. (Taf. 8) gar nicht mehr vorhanden ist. Auch wäre vermutlich der sog. Brutus im Conservatorenpalast nicht in die Zeit vom Porträt 'd'Aristote exécuté vers 200' oder gar in die des Poseidonios datiert worden (S. 124). Wahrscheinlich hätte auch die Periodeneinteilung in die 'période d'autonomie qui dura du début du IXe siècle au début du VIIIe' (S. 55) eine Einschränkung erfahren, die durch die Importe in Veji und Castel di Decima während der ersten Hälfte des 8. Jahrh. v. Chr. erforderlich geworden ist (J. Close-Brooks, Not. Scavi 1965, 53 ff. und Studi Etr. 35, 1967, 323 ff.; G. Bartoloni, Documenti Ostiensi II 1974). Um eindeutige Fehlerurteile handelt es sich bei der Charakterisierung der orientalisierenden Periode etruskischer Kunst als 'période de transition' (S. 69) und beim Formvergleich zur Frauenstatuette in Florenz (S. 75 Taf. 14). Die orientalisierende Periode ist im Wesen der Etrusker so fest verhaftet und dazu noch so lang andauernd, daß sie im Gegensatz zur orientalisierenden Phase der griechischen Kunst nicht als 'période de transition' bezeichnet werden darf. Und dies um so weniger, wenn man bedenkt, daß die Etrusker gerade während dieser Periode die ersten Schriftdokumente gezeitigt und damit einen bedeutenden Schritt voran in ihrer Entwicklung getan haben. Wenn der Verfasser zu der Florentiner Statuette einer betenden oder opfernden Frau (Taf. 14) die krönende Statuette des Siebes vom Krater aus Vix vergleicht (S. 75), so verkennt er deren Formcharakter. Denn während die Struktur der Figur in Châtillon-sur-Seine bis in die Gewänder von der organisch-griechischen Auffassung durchdrungen ist, wird dagegen die Florentiner Figur in ihrer abstrakten Gliederung von italischen Formprinzipien geprägt. Vielleicht kommen hier umbrische oder umbro-sabellische Komponenten zum Austrag (vgl. G. Colonna, Bronzi votivi umbro-sabellici a figura umana 1 [Florenz 1970] Taf. 93, 388 oder Taf. 103, 429). Offensichtlich von G. Bendinelli auf falsche Fährte gelockt worden ist der Verfasser, wenn er jenem die Benennung des Florentiner Rossezähmers als Alexander neben seinem Roß Bukephalos glaubt (S. 118 Taf. 50,2). Denn außer den Kopien der Gruppe des Alexander, der den berittenen Perser vor sich mit der Lanze niedersticht auf perguriner Urnen (A. v. Salis, Antike und Renaissance [Erlenbach-Zürich 1947] 96 f. Abb. 11-14), gibt es m. W. keine gesicherte Darstellung des großen Makedonenkönigs in etruskischer Kunst; denn zwei Stirnlocken machen noch kein Porträt (H. v. Heintze, Ant. Porträts im Schloß Fasanerie bei Fulda [Mainz 1968] Nr. 2, Taf. 6/7 u. S. 94). Aber bei der Ambivalenz des Roßbezähmers neben seinem Reittier kann hier eigentlich nur einer der Dioskuren, und zwar Castor, gemeint sein, der gemeinsam mit seinem Bruder als Nothelfer bei seinem Siegeszug von Tarent aus nach Norden, auch nach Etrurien gelangte.

Da sich die vorliegende Schrift vor allem an Studenten und interessierte akademische Kreise wendet, wie der Verf. in der Einleitung hervorhebt, ist das Fehlen der neueren wissenschaftlichen Literatur mißlich. Das fällt besonders ins Gewicht, weil unsere großen romanischen Fachgenossen wie Ch. Picard in Manuel d'archéologie grecque und M. Pallottino in seiner oftmals neu aufgelegten Etruscologia die Literatur mit peinlicher Sorgfalt stets auf den neuesten Stand der Forschung gebracht haben. Während diese beiden uns in ihren Handbüchern verwöhnen, müssen wir uns für die 'Bronzes étrusques', die doch gleichfalls den Charakter eines Handbuchs haben, die wichtigste neuere Literatur zusammensuchen. Zu Dreifüßen und Kesseln (S. 33 ff.) hätte H.-V. Herrmann, Die Kessel der orientalisierenden Zeit. Olymp. Forsch. 6 (Berlin 1966), zu Situlen (S. 43 f.) hätten W. Lucke u. O. H. Frey, Situla in Providence (Berlin 1962); Situlenkunst zwischen Po und Donau (Katalog z. Ausstellg. Wien 1962); O. H. Frey, Entstehung der Situlenkunst (Berlin 1969) zitiert werden sollen. Für archaische und nacharchaische Bronzestatuetten hätte E. H. Richardson, Mem. Am. Acad. Rome 21, 1953, 77 ff. genannt werden müssen. Bei Besprechung der Loebischen Dreifüße in München (S. 84) sollte die gute Dissertation von J. Krauskopf, Der Theban. Sagenkreis u. a. griech. Sagen i. d. etr. Kunst (Mainz 1974) mit ausgezeichneten Neuaufnahmen dieser Dreifüße mindestens erwähnt werden. Bei dem Mars von Todì (S. 109), einer der wenigen uns erhaltenen etruskischen Großbronzen, fehlt die brillante Monographie von F. Roncalli (Mem. Pont. Ac. XI 2, 1973). Noch bedauerlicher ist, daß eine so vorbildliche Schrift wie H. Hencken, Tarquinia and Etruscan Origins von 1968 bei Behandlung der Frühzeit der Etrusker nicht vorkommt, von der Neuaufgabe von W. Helbig's Führer d. öffentl. Slgn. klass. Altert. in Rom (Tübingen 1963-1972) ganz zu schweigen. Hinzu kommt, daß sechs der 75 Tafeln fehlerhafte Unterschriften tragen (Dreifuß Taf. 7,1 nicht im Mus. Pigorini, sondern in Villa Giulia; Florent. Roßzähmer Taf. 50,2 nicht aus Palestrina; Spiegel Herakles-Mlacuch Taf. 63 nicht aus Atri; Florent. Spiegel Herakles - Hera

Taf. 66/67 nicht aus Vulci, sondern aus Volterra; Latin. Spiegel Brettspielendes Paar Taf. 70,2 nicht in Villa Giulia, sondern im Brit. Mus.).

Dennoch ist das vorliegende Buch nützlich. Denn der Verf. hat mit Monographien über einen einzelnen Werkstoff der Kenntnis der etruskischen Kunst eine neue Dimension erschlossen. Im Laufe der Zeit sollten weitere Monographien dieser Art folgen, etwa *L'or et l'argent étrusque* oder *L'ivoire et l'ambre jaune des Etrusques*, um Beispiele zu geben. Danach würde eine Geschichte der etruskischen Kultur und Kunst, zumal wenn noch andere Spezialuntersuchungen vorhergehen, größeren Erfolg versprechen, als wenn ein neues 'dickes Etruskerbuch' schon in den nächsten Jahren erscheint.

Köln

T. Dohrn