

Flavia MORANDINI, Iconografia del leone in Etruria. Tra la fine dell'età arcaica e l'età ellenistica. Biblioteca di „Studi Etruschi“ Bd. 61. Rom: Giorgio Bretschneider Editore 2018, 627 S., 108 Tab.

Der vorliegende Band knüpft an die fundamentale Untersuchung von W. Llewellyn Brown zum Löwen in der etruskischen Kunst aus dem Jahr 1960 an.¹ Wie in der Einleitung erläutert wird, geht es der Verfasserin insbesondere darum, Browns Urteil über die etruskische Kunst des 5. Jh. als einer inspirationsarmen Phase zu korrigieren.

Im ersten Teil der Arbeit erfolgt eine Zusammenfassung von Browns Arbeit und ein Überblick über nachfolgende Behandlungen des Themas bis in die Gegenwart. Daran schließt sich der Hauptteil, ein umfangreicher Katalog sämtlicher etruskischer Löwendarstellungen vom späten 6. bis ins 3. Jh. (23-382), an. Diese sind zunächst nach ikonographischen Kategorien (I. Löwe allein – II. Löwe in szenischer Gruppe) und Unterkategorien (I.A. Ganze Figur – I.B. Protomen – I.C. Löwenfell etc.), weiter nach Materialgattungen (I.A.a Steinskulptur – I.A.b Bronzeplastik – I.A.c Wandmalerei etc.) und schließlich nach geografischen und chronologischen Kriterien sowie nach Objektgruppen unterteilt. Die Aufnahme einiger Werke, die die Verf. ins späte 6. Jh. datiert, erfolgt im Widerspruch zum Titel der Arbeit, weil Brown diese Stücke dem 5. Jh. zugewiesen hatte, und weil eine Trennung der spätarchaischen Kunst des späten 6. und des frühen 5. Jh. generell nicht sinnvoll erscheint.

Es folgt eine zusammenfassende Betrachtung der ikonographischen Schemata, der zeitlichen Entwicklung und der Inspirationsquellen (385-430). Den Abschluss bilden ein kurzes Kapitel über die Bedeutung der Löwenikonographie (431-436) und eine knappe abschließende Betrachtung (437-444). Das Literaturverzeichnis und ein umfangreicher Tafelteil vervollständigen den Band.

Die umfassende Zusammenstellung des Materials, weit über 1000 Einzelstücke, mitsamt der Nennung der relevanten Literatur stellt eine bewundernswerte Arbeitsleistung dar. Leider geht der Wert der Arbeit jedoch kaum darüber hinaus. Die Ausführlichkeit des Katalogs erschöpft sich weitgehend in kleinteiligen formalen Beschreibungen der Objekte, die sich vielfach selbst zu genügen scheinen. Dabei konzentriert sich die Verf. auf motivische Aspekte, insbesondere die Gestaltung von Mähne und Ohren. Stilistische Fragen der Oberflächenbehandlung oder die strukturelle Analyse von Aufbau und Charakter eines Werks spielen kaum eine Rolle. Dies ist ein erheblicher Mangel,

¹ W. L. Brown, *The Etruscan Lion* (Oxford 1960).

weil das Ziel, eine verlässliche Chronologie, regionale Zuordnungen und Werkstattgruppen herauszuarbeiten, allein auf Basis der Motivik nicht zu durchgängig überzeugenden Ergebnissen führt. So kommt die Verf. nach Meinung des Rez. im Einzelnen auch zu zweifelhaften Einschätzungen, wie z.B. die Hinaufdatierung des bronzenen Löwen in der St. Petersburger Eremitage vom 5. ins 6. Jh. aufgrund der ornamentalen Details. Außer Acht lässt sie die Herausarbeitung des Knochengerüsts des Schädels, die starken Asymmetrien und die Plastizität der einzelnen Strähnen der Mähnen und auch das Haltungsmotiv, für die sich keine Vergleiche in der spätarchaischen Plastik finden lassen.

Als Problem für die Datierungsfragen erweist sich auch, dass die zahlreichen Vergleiche sich vielfach auf Werke beziehen, deren zeitliche Einordnung ebenso unklar ist. Es gelingt in der Arbeit nicht, ein Chronologiegerüst zu etablieren, in das weitere Werke eingehängt werden könnten. Dabei erweist sich auch als Hürde, dass der Katalog erst auf der untersten Gliederungsebene einer chronologischen Ordnung folgt. Auch die immer wieder gezogenen Vergleiche mit griechischen und vorderasiatischen Werken sind nur ein schwacher Anhaltspunkt, weil dabei nicht die Frage gestellt wird, mit welcher zeitlichen Verzögerung Entwicklungen im östlichen Mittelmeergebiet sich in Italien auswirken, zumal in der Einschränkung auf motivische Aspekte. Zur von der Verf. mehrfach benannten Problematik der schwierigen zeitlichen Einordnung der Vielzahl etruskischer Bildwerke mit unbekanntem Fundkontext leistet die Arbeit somit keinen wesentlichen Fortschritt.

Kaum mehr Erkenntnisse erbringt die regionale Zuordnung der behandelten Stücke. Zwar werden einige Schwerpunkte herausgearbeitet, wie die dominante Stellung Vulcis insbesondere in der Vasenmalerei und Toreutik, die Emanzipierung des nordetruskischen Bereichs in der Steinskulptur während des 5. Jh., oder die Vorreiterrolle Tarquinias in der Grabmalerei, aber zum einen findet sich darunter kaum Überraschendes und zum anderen unterbleibt eine klare Benennung von Kriterien, mit deren Hilfe sich Stücke unbekannter Herkunft geografisch besser zuordnen ließen.

Methodische Reflexionen werden in der Arbeit weitgehend vermieden, wie etwa die zentrale Frage nach einer Definition der etruskischen Kunst. Diese drängt sich etwa auf, wenn einzelne Werke aus formalen Gründen als Importe aus dem großgriechischen Bereich oder als Arbeiten zugewanderter griechischer Handwerker eingeordnet werden oder wenn andererseits Stücke aus der Untersuchung ausgesondert werden, weil sie römisch seien. Beispielsweise wird im Fall eines Bronzedinos aus Amandola eine Werkstattgemeinschaft postuliert, in der griechische Handwerker für das verantwortlich waren,

was der griechischen Kunsttradition entspricht, und etruskische für die motivischen Abweichungen (189). Dem Anspruch, einen Beitrag zum Verständnis etruskischer Kunst zu leisten, werden solche Vorstellungen kaum gerecht.

Insgesamt fällt auf, dass zwar immer wieder Vergleiche mit griechischen Werken gezogen werden, um einerseits die Datierung zu klären und andererseits einzugrenzen, in welcher der regionalen griechischen Kunsttraditionen die Vorbilder zu suchen sind. Aber es wird kein Versuch unternommen, das Verhältnis zwischen griechischer und etruskischer Kunst als Ganzes zu betrachten: In welchen Aspekten folgt die etruskische Kunst der griechischen, worin zeigen sich ihre Eigenheiten? Auf welchen Wegen könnte sich folglich die Kenntnis griechischer Werke in Italien verbreitet haben? Wie gestaltet sich dieses Verhältnis in der zeitlichen Entwicklung? Die Rolle der griechischen Kunst wird schlicht als „Einfluss“ bewertet; dass die etruskischen Werke selbst Anteil an einer allgemeinen, überregional zu fassenden Entwicklung haben könnten, wird nicht in Betracht gezogen.

Was solche und andere übergreifende Fragen angeht, würde man sich von den zusammenfassenden Kapiteln des Buchs, die sich an den Katalogteil anschließen, mehr versprechen. Stattdessen werden unter der Überschrift „Schemi iconografici“ (385-412) nochmals zahlreiche der behandelten Werke aufgezählt und die vergleichende Beschreibung motivischer Details wiederholt. Der Einfluss ionischer, lakonischer oder süditalischer Traditionen wird hervorgehoben, ohne jedoch größere chronologische oder geografische Entwicklungslinien herauszuarbeiten.

Auch unter „Evoluzione dei tipi e modelli di ispirazione“ (413-430) geht es erneut um Ohren- und Schwanzformen. Zumindest erfolgt hier jedoch ein Überblick über die ikonografischen Typen und Haltungsmotive in ihrer zeitlichen Verteilung, gegliedert in drei Phasen: spätarchaisch/frühklassisch, spätklassisch und hellenistisch. Außerdem wird die geografische Gliederung der etruskischen Kunstproduktion in die dominierende zentrale Region mit Vulci als tonangebendem Zentrum, dem nördlichen Bereich um Chiusi und dem südlichen mit Tarquinia als bedeutendstem Ort nochmals herausgearbeitet. Punktuell erfolgen in diesem Zusammenhang auch konkretere Aussagen, wie die gut nachvollziehbare Ausgrenzung der steinernen Löwen aus Sorrent aus der etruskischen und ihre Einordnung in die ionisch-campanische Kunst, oder die Hypothese von der Präsenz milesischer Handwerker im pisanischen Gebiet.

In dem kurzen Kapitel zur Bedeutung der Löwendarstellungen (431-436) werden interessante Thesen aufgestellt, die leider etwas verloren im Raum

stehen, weil auf inhaltliche Fragen, etwa nach der Wirkung, nach Aufstellungskontexten oder Funktion eines Bildwerks im Hauptteil kaum eingegangen wird. Die Verf. zielt darauf ab, dass der Löwe in Etrurien im Gegensatz zum Alten Orient und Griechenland, wo er in erster Linie die Stärke des Herrschers bzw. heroisch-kriegerische Tugenden repräsentiert hätte, als Todbringer verstanden worden sei, der die Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre markiere. Das Getötetwerden durch einen Löwen verweise auf die Unsterblichkeit der Seele, die allein, indem die Stärke des Raubtiers auf sie transferiert wird, die Schwelle zur göttlichen Sphäre überschreiten könne. Diese Transformation des Verstorbenen sei eine Legitimation der etruskischen Aristokraten. Davon ausgehend würde die Tötung eines Löwen durch einen Menschen zugleich auf den Tod, das Opfer und auf die heroischen Ideale hinweisen, womit wiederum der bestattete Aristokrat und seine *gens* gerühmt würden.

Im Bezug auf einzelne angeführte Darstellungen in Gräbern liegen hierin bedenkenswerte Überlegungen; in der Verallgemeinerung und Verkürzung sind sie jedoch problematisch. Abgesehen davon, dass bereits die Charakterisierung der Bedeutung des Löwen in Vorderasien und Griechenland der komplexen Bildtradition nicht gerecht wird,² ist die Tatsache, dass die Mehrzahl der etruskischen Löwendarstellungen bekannter Provenienz aus sepulkralen Kontexten stammt, kaum ein relevantes Argument, da in der Überlieferung etruskischer Kunst die Grabkontexte nun einmal dominieren. Zudem ist bei zahlreichen Objekten mindestens zweifelhaft, ob sie gezielt für die Verwendung im Grab hergestellt wurden, wie im Fall von Schmuck, geschnittenen Steinen oder Gefäßen aus Bronze und Keramik. Wenn dann der jagende Löwe in diesem Zusammenhang noch ohne weitere Erläuterungen mit der „dionysischen und homoerotischen Sphäre“ in Verbindung gebracht wird, ist die Intention der Verf. kaum mehr nachvollziehbar.

Als weitere Bedeutungsaspekte des Löwen werden die apotropäische Funktion, der Verweis auf kriegerische Tugenden sowie die Verbindung zu weiblichen Gottheiten genannt, die recht gewagt über das Stichwort Fruchtbarkeit mit der Funktion des Löwen als Wasserspeier verknüpft wird. Eher angedeutet als näher ausgeführt, wird eine politische Bedeutung der Löwendarstellungen, insbesondere in der auffälligen Hinwendung zu makedonischen Vorbildern im späteren 4. Jh. – eine spannende Beobachtung, bei der man sich eine tiefergehende Betrachtung wünschen würde.

² Vgl. N. Zenzen, *Das edle Ungeheuer. Die Semantik des Löwen in Bildwerken des antiken Vorderen Orients und Griechenlands* (Rahden 2018).

Ohne jede Differenzierung zwischen unterschiedlichen ikonographischen Mustern und hinsichtlich der Chronologie sind diese Ausführungen zur Bedeutung des Löwen in der etruskischen Kunst leider kaum mehr als eine Ideensammlung, wie sie am Beginn, jedoch nicht am Ende einer mehrjährigen Forschungsarbeit stehen sollte. Bedauerlich ist, dass sich darin durchaus einige spannende Erkenntnisse finden, aus denen jedoch nichts weiter gemacht wird. Beispiele hierfür sind das Motiv des menschenfressenden Löwen, das im 4. Jh. ohne konkrete Vorbilder vermehrt auftaucht, oder die Beobachtung, dass Löwenkopf-Wasserspeier in Etrurien seit der Archaik, wie in Griechenland auch, an Brunnen zu finden sind, an Dächern zur Ableitung des Regenwassers jedoch erst im Hellenismus auftauchen. Solche Details könnten wertvolle Hinweise sein im Hinblick auf die zentrale Frage nach der inhaltlichen Umdeutung von aus dem griechischen und orientalischen Bereich übernommenen Ikonographien, eine Frage, die sich beim Lesen der Arbeit immer wieder aufdrängt, der aber kaum nachgegangen wird.

Durchaus interessant sind die knappen „Osservazioni conclusive“, in denen die wesentlichen Erkenntnisse nochmals zusammengefasst sind. Bezeichnend ist allerdings, dass in diesem Teil sämtliche Aussagen durch Literaturverweise belegt sind, so dass der Eindruck entsteht, es handele sich überhaupt nicht um Erkenntnisse aus der Untersuchung selbst. Selbst der Schlusssatz des gesamten Buchs schließt mit einer Fußnote. Dies fügt sich in den unbefriedigenden literarischen Eindruck der gesamten Arbeit, deren Kapitel vielfach abrupt mit einer Beschreibung enden, ohne abgeschlossene Sinneinheiten zu bilden.

Das zentrale Ergebnis ist, dass der Löwe in der etruskischen Kunst auch nach dem 6. Jh. noch präsent ist. Zwar wird Browns Feststellung einer deutlichen Abnahme der entsprechenden Darstellungen während des 5. Jh. grundsätzlich bestätigt, aber seine Deutung dieser Entwicklung als allgemeiner Niedergang der etruskischen Kultur in dieser Zeit wird stark relativiert. Ein bedeutendes Argument entgeht der Verf. dabei vollständig; dass nämlich auch in der griechischen Kunst im 5. Jh. ein massiver Rückgang der Löwendarstellungen festzustellen ist.³

Ist dieses Ergebnis angesichts des Umfangs der Arbeit eher mager, bleibt sie dennoch eine hilfreiche Materialzusammenstellung. Allerdings muss man sagen, dass sie als solche ausgesprochen nutzerunfreundlich ist. Die Identifizierung einzelner Werke erfolgt über das komplexe Gliederungssystem der einzelnen Abschnitte, innerhalb derer die behandelten Stücke in der Regel

³ Vgl. N. Zenzen, *Das edle Ungeheuer. Die Semantik des Löwen in Bildwerken des antiken Vorderen Orients und Griechenlands* (Rahden 2018).

(nicht immer) durch arabische Zahlen nummeriert sind. Man erhält somit ‚Katalognummern‘ wie I.A.a.IV.i.21 für einen Grablöwen aus Ferento. Teilweise sind diese Nummern zusätzlich zum Fließtext in Form einer Liste oder Tabelle (allerdings gibt es auch Tabellen ohne Nummerierung) aufgeführt, teilweise sind sie lediglich in Klammern in den Text eingefügt. Bei Werken, die in mehreren Exemplaren vorliegen, wie Architekturterrakotten und Münzen, sind Einzelexemplare zuweilen lediglich in den Fußnoten benannt. Die Auffindung eines bestimmten Stücks, etwa von einem Querverweis oder einer Abbildung ausgehend, gestaltet sich dadurch relativ mühsam, zumal es keinen Index der behandelten Werke gibt und im Abbildungsteil die Identifikationsnummern der einzelnen Stücke nicht genannt werden. Es gibt sogar den Fall, dass ein Werk an zwei Stellen aufgeführt ist (dieselben bronzenen Kannen unter I.A.b.II.i und I.A.b.II.ii), dies vom Leser jedoch aufgrund fehlender Querverweise und Nummerierung nur mühsam durch den Abgleich von Standort und Inventarnummer nachvollziehbar ist. Zudem vermisst man teilweise Grunddaten, wie man sie in einem Katalog erwartet, wie Material, Maße und Datierungsvorschlag.

Diese Uneinheitlichkeit des Katalogs erklärt sich zum Teil aus der Vielzahl an Materialgattungen mit ihren unterschiedlichen Überlieferungsbedingungen. Aber offenbar hat auch die lange Entstehungszeit der Arbeit (2008-2017) dazu beigetragen. Eine Vereinheitlichung im Zuge einer zugegebenermaßen aufwendigen Endredaktion hätte hier erheblich zur Nutzerfreundlichkeit beigetragen.

Alles in allem ist festzustellen, dass der Band dem Anspruch, Browns Arbeit „The Etruscan Lion“ fortzuschreiben, nicht gerecht werden kann. Während jene über das Thema der Löwendarstellungen hinaus einen epochalen Beitrag zur etruskischen Kunstgeschichte leistete, trifft dies auf Morandinis vorliegende Untersuchung nicht zu. Vielmehr handelt es sich um eine gründliche Zusammenstellung des aktuellen Forschungsstands, ohne jedoch einen wesentlichen eigenen Beitrag zu leisten.

Nicolas Zenzen
Hauptstraße 235
D-69117 Heidelberg
E-Mail: nzenzen@gmx.de