

SEEFÄHRERGESCHICHTEN – GÖTTERGESCHICHTEN ODER DER HUNGER NACH BILDERN. ZUR FASZINATION DES GRIECHISCHEN MYTHOS IN DER ETRUSKISCHEN KULTUR

INGRID KRAUSKOPF

Zu der Erkenntnis, daß sich die Etrusker schon sehr früh für die griechischen Mythen interessierten, – im Grunde wohl, seit sie Gelegenheit hatten, sie kennenzulernen – hat Giovanni Colonna Entscheidendes beigetragen. Es ist mir daher eine große Freude, einige Gedanken zur frühen Aufnahme des griechischen Mythos in Etrurien ihm widmen zu dürfen.

Er hat als erster ausgesprochen, daß die Auseinandersetzung mit dem griechischen Mythos bereits in der 1. Hälfte des 7. Jhs. begann, und daß der Boden für die bildliche Darstellung dieser Mythen vorbereitet war.¹ Während der größte Teil der Villanova-Kultur sehr arm an figürlichen Bildern geblieben war, setzt an ihrem Ende eine Entwicklung ein, die in den Bronzen von Bisenzio gipfelt. Dargestellt sind dort wahrscheinlich zeitgenössisch-zeitlose Szenen – Tätigkeiten und Rituale, die sich immer wiederholten. Colonna vergleicht sie mit den Szenen, die Homer auf dem Schild des Achill beschreibt.² Es ist wichtig, festzuhalten, daß die Etrusker, als sie mit griechischen Mythen in Kontakt kamen, bereits die Fähigkeit besaßen, Handlungen in Bilder umzusetzen.

i. Wenige Jahre später hat Marina Martelli diesen Ansatz

aufgenommen und vertieft. Unter dem programmatischen Titel „Prima di Aristonothos“ sind alle Bilder der ersten Jahrhunderthälfte zusammengestellt, die möglicherweise griechische Mythen zum Inhalt haben:³ die euböischen Werkstätten nahestehende Kanne im British Museum⁴ (Abb. 1), der dem Pittore dell'Eptacordo zugewiesene „Kra-ter“ aus der Monte Abatone-Nekropole⁵ und die Amphora in Amsterdam mit Medea und den Schlangen.⁶ Später kamen noch eine Amphora der Sammlung Fujita in Würzburg⁷ und ein eine knappe Generation jüngerer Gefäß der „White-on-Red“-Gattung mit einem Schiff und einer Sirene dazu.⁸ Zur selben Zeit wurde in Cerveteri, das wohl auch Fund- und Herstellungsort der bisher erwähnten Gefäße ist, die Vase gefunden, die allen Skeptikern, die noch an der Existenz griechischer Mythenbilder vor der Mitte des 7. Jhs. in Etrurien zweifelten,⁹ den Wind aus den Segeln nahm: die Bucchero-Olpe aus Cerveteri, loc. San Paolo, die dank der ausführlichen Publikation durch die Ausgräber¹⁰ in Archäologenkreisen schnell bekannt wurde. Sie ist zwar selbst erst um 630 entstanden, gehört aber bereits in eine zweite Phase der Rezeption des griechischen Mythos und setzt also eine erste Phase voraus. Zweifellos sind auf ihr die etruskisierten Namensformen, Metaia und Taitale, sehr bewußt



Abb. 1. Euböischen Werkstätten nahestehende Kanne im British Museum (nach J. N. COLDSTREAM, «BICS», 15, 1968, 89, fig. 2).

¹ COLONNA 1979 (1989), bes. 311 f.

² *Ibid.*, 303 f.

³ MARTELLI 1984.

⁴ J. N. COLDSTREAM, «BICS», 15, 1968, 86-96, Abb. 2; MARTELLI 1984, Abb. 15; *Ceramica* 1987, 253 f., Nr. 25, Taf. 80; MENICETTI 1994, 54-56, Abb. 35b. Hier ist noch eine Olla des pittore argivo mit einer Frauenraubszene (?) hinzuzufügen: F. Canciani, in *Komos. Festschrift für Thuri Lorenz*, Wien, 1997, 49-51, Abb. 23-24.

⁵ MARTELLI 1984, 2-12, Abb. 1-4; MARTELLI 1988, 288-291, Abb. 12; *Ceramica* 1987, 261 f., Nr. 37, Taf. 90-91, mit weiterer Lit. Das Berühren des Kinns aus einer gewissen Distanz bezeichnet, wie Martelli gesehen hat, eher ein Flehen um Schonung als eine zärtliche Geste, wie sie meist vom Mann aus-

geführt wird (z.B. kretischen Kanne von Arkades und Relief aus Tarent: LIMC, III, 1986, s.v. Ariadne, 105-106).

⁶ MARTELLI 1984, 12 f., Abb. 37-38; *Ceramica* 1987, 265, Nr. 41, Taf. 94.

⁷ MARTELLI 1988; *Ceramica* 1987, 262, Nr. 38 mit Abb., Taf. 92; E. SIMON, «AA», 1995, 483-487; EAD., *Schriften zur etruskischen und italischen Kunst und Religion*, Stuttgart 1996, 99-104.

⁸ MARTELLI 1987.

⁹ R. DIK, «MededRom», 42, 1980, 15-30; ID., «MededRom», 43, 1981, 69-81; IDEM, «BABesch», 56, 1981, 45-65. Skeptisch zur Interpretation der Vasen „vor Aristonothos“: G. CAMPOREALE, in *Atti del II Congresso Internazionale Etrusco* (Firenze, 26.5.-2.6.1985), Roma, 1989, II, 905-924, bes. 913 f., zur Amphora in Amsterdam.

¹⁰ RIZZO, MARTELLI 1993.

eingesetzt, um die Hauptfiguren zu kennzeichnen. Auf die Deutungsprobleme, die um die Interpretation des Tuches mit der Inschrift „kanna“ und die Einbindung des Taitale in die Argonautenszenen kreisen,¹¹ kann hier nicht eingegangen werden, ein paar Bemerkungen erscheinen aber notwendig: Derjenige, der den Fries der Olpe entworfen hat, kannte die Argonautensage gut; er hatte aber keine Ausgabe eines Argonautenepos – etwa des Eumelos¹² – neben sich liegen. Er wußte z.B., daß Iason einmal *monosandalos* auftrat und verwendete dieses Bekleidungsdefizit in seiner Boxkampfzene als Hinweis darauf, daß die Wettkämpfer zu den Argonauten gehören. Er hätte aber wohl in keinem Epos eine Szene finden können, in der beide Kontrahenten während des Kampfes jeweils nur einen Schuh tragen. Er wußte auch, daß – was wir leider nur aus späteren Quellen rekonstruieren können – ein Tuch in einer Episode der Argonautensage eine wichtige Rolle spielte. Offensichtlich stellte er sich etwas sehr Großes vor,¹³ kein Bekleidungsstück und auch keine gewöhnliche Decke, denn es wäre lächerlich gewesen, dafür sechs Träger zu verwenden. In den späteren Quellen wird nicht von einem derart riesigen Tuch berichtet, sodaß der Etrusker für das Aussehen des Textils wohl seine eigene Phantasie zu Hilfe genommen hat. Für den Verjüngungszauber der Medea hat er dagegen eine Bildvorlage besessen, denn die Szene findet sich auch in – jüngeren – großgriechischen Bildern, die offensichtlich auf das gleiche Vorbild zurückgehen.¹⁴ Der Fries ist also eine Mischung aus konkreten Bildvorlagen und der Wiedergabe entweder einer nur durch mündliche Erzählungen bekannten Sage oder eines nur unvollständig erinnerten literarischen Textes.

Auch andere, sowohl ältere wie auch gleichzeitige und jüngere etruskische Bilder griechischer Mythen zeigen eine erstaunliche Selbstständigkeit in der Bildgestaltung, wo immer dies in Ermangelung passender griechischer Bildvorlagen notwendig war: Der Maler der Amphora der „White-on-red“-Gruppe in Mailand (s. Anm. 8), der in einer unbeholfenen Komposition ein Schiff und eine frontal gesehene Sirene, wie er sie von den „Assurattaschen“ her kannte, nebeneinanderstellte, mußte sich wohl ohne griechische Bildvorlagen behelfen. Der Entwerfer der Friese der ersten Elfenbeinpyxis della Pania¹⁵ stellte eine Skylla mit Schlangenleib und Hundeköpfen dar und kombinierte sie mit der Flucht des Odysseus aus der Höhle des Polyphem und dem am Ufer wartenden Schiff – alles hat bisher keine Parallelen in der griechischen Bildkunst und ist möglicherweise seine Erfindung. Ganz ohne Parallelen ist die Szene der Amphora Fujita, deren Deutung auf die Argonauten beim Waffentanz durch Erika Simon (s. Anm. 7) durch die Argonautenszene der Olpe von S. Paolo gestützt

wird: In beiden Fällen agiert eine Gruppe von Männern, der Waffentanz ist zudem in einer späteren Quelle (Apollonios Rhodios, *Argonautika*, I, 1134 ff.) geschildert. Dagegen hat der Grieche Aristonothos¹⁶ für Käufer in Caere die im Bildrepertoire vieler griechischer Kunstlandschaften verbreitete Blendung des Polyphem gemalt, sie allerdings um ein sonst nicht dargestelltes Detail bereichert: die Käsedarre. In Homers Schilderung des Polyphem (*Od.* IX, 218 ff.) spielt die Milchverarbeitung eine große Rolle. Aristonothos nimmt also ähnlich auf den Text des Epos Bezug wie der Schnitzer der Pyxis della Pania, der die bellende Skylla mit der Stimme des eben geborenen Hundes (*Od.* XII, 85 f.) Gestalt werden ließ.

Fassen wir zusammen: Die Bilder griechischer Sagen in Etrurien aus den ersten drei Vierteln des 7. Jhs. zeigen, daß die Etrusker damals schon einen nicht geringen Teil der griechischen Mythen kennengelernt hatten. Der Import von Sagenbildern, die im früheren 7. Jh. auch in Griechenland noch nicht allzu zahlreich waren, dürfte dabei nicht die einzige und wohl nicht einmal die entscheidende Rolle gespielt haben. Ob er wenigstens die Initialzündung lieferte, oder ob mündliche Kontakte zwischen griechischen und etruskischen Handelsleuten den Anfang machten, wissen wir nicht. Jedenfalls waren die Etrusker damals schon imstande, aus eigener Erfindung Bilder zu gestalten und wandten diese Fähigkeit nun auch auf die griechischen Mythenszenen an. Wenn es nur darum gegangen wäre, Gegenstände mit Imitationen importierter Bilder zu schmücken, müßten die häufigsten Szenen der griechischen Vasen und der orientalischen Luxusgüter auch am häufigsten kopiert worden sein. Dies ist nicht der Fall, so sind z.B. Kampfszenen im frühen Etrurien im Vergleich zu Griechenland relativ selten.

Es muß den Etruskern um den Mythos selbst gegangen sein. Dabei ist nun sehr interessant, welche Auswahl sie trafen: Odysseus, Medea und die Argonauten stehen im Mittelpunkt, außerdem das kretische Abenteuer des Theseus. Odysseus und die Argonauten wurden von den Griechen früh mit Orten in Italien in Verbindung gebracht,¹⁷ dies dürfte den Etruskern nicht entgangen sein. Wichtiger ist aber wohl etwas anders: In allen Fällen handelt es sich um Mythen, in denen eine Seefahrt eine entscheidende Rolle spielt. Schiffe und Gefahren zur See – seien es gegnerische Schiffe oder riesige Fische – sind auch in der Bildkunst außerhalb der genannten Sagenkreise häufig.¹⁸ In den zu Schiff erreichten fernen Ländern müssen dann Abenteuer bestanden werden, weniger durch Körperkraft und kriegerische Tüchtigkeit – obwohl diese natürlich nicht fehlen durften –, sondern durch Erfindungsreichtum, Listen und Geschicklichkeit. Deshalb war innerhalb der Argonauten-

stand, daß man sich ein Segel nur schwer mit Fransen an den Enden vorstellen kann.

¹⁴ LIMC, V, 1990, s.v. Iason, 78-79, mit Lit.

¹⁵ CRISTOFANI 1996.

¹⁶ Abb. und Überblick über andere frühe Polyphem-Darstellungen: B. ANDREAE, *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, Kat. der Ausstellung (München, 1999-2000), Mainz 1999, 108-134; s. *ibid.*, 113-115, ein Gefäß der „White-on-red“-Gattung mit einer weiteren ungewöhnlichen Darstellung des Polyphem-Abenteuers.

¹⁷ I. MALKIN, *The Returns of Odysseus*, Berkeley-Los Angeles-London, 1998, bes. 156-177; E. FEDERICO, *Miti greci oltremare, in Storia d'Europa e del Mediterraneo*, II, 3. *Grecia e Mediterraneo dall'VIII sec. a.C. all'età delle guerre Persiane*, a cura di M. Giangiulio, Roma, 2007, 663-690, zu den Argonauten im Westen: 682. Name des Odysseus in etruskischer Form im späten 7. Jh. belegt D. F. MARAS, *«StEtr»*, LXV-LXVIII, 2002, 237-249.

¹⁸ COLONNA 1979 (1989), 312; L. CERCIAI, *«Ostraka»*, 11, 1, 2002, 29-36; CH. PIZZIRANI, *«Ocnus»* 13, 2005, 251-258.

¹¹ Beiträge in chronologischer Folge: M. SCHMIDT, LIMC, VI, 1992, s.v. Medeia, 1* (Komm., S. 395); E. SIMON, LIMC, VII, 1994, s.v. Taitale, 1*; F.-H. MASSA PAIRAULT, *«ParPass»*, IL, 1994, 437-468; G. PUGLIESE CARRATELLI, *ibid.*, 363-364; M. MENICETTI, *«Ostraka»*, 4, 1995, 273-283; CERCIAI 1995; E. SIMON, in *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, 407-413; L. BREGLIA PULCI DORIA, in *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del XXXVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 1996), Taranto, 1997, 242-244; C. J. SMITH, in *Ancient Greeks West and East*, ed. G. R. Tsetschladze, *«Mnemosyne»*, Suppl., 196, 1999, 179-206; H. RIX, *«AION ArchStAnt»*, n.s., 9-10, 2002-2003, 95-101; V. BELLELLI, *ibid.*, 79-94; F. NERI, *«RivStAnt»*, 33, 2003, 7-40; M. HARARI, in *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*, ed. Y. Perin, Th. Petit, Saint-Étienne, 2004, 155-174; S. Paltineri, *«QuadTic»*, 34, 2005, 17-41.

¹² Zu Eumelos: A. DEBIASI, *L'epica perduta. Eumelo, il Ciclo, l'occidente, «Hesperia»*, 20, Roma, 2004, 27-39.

¹³ Gegen die Deutung als Segel (Bellelli, s. Anm. 11) spricht der Um-

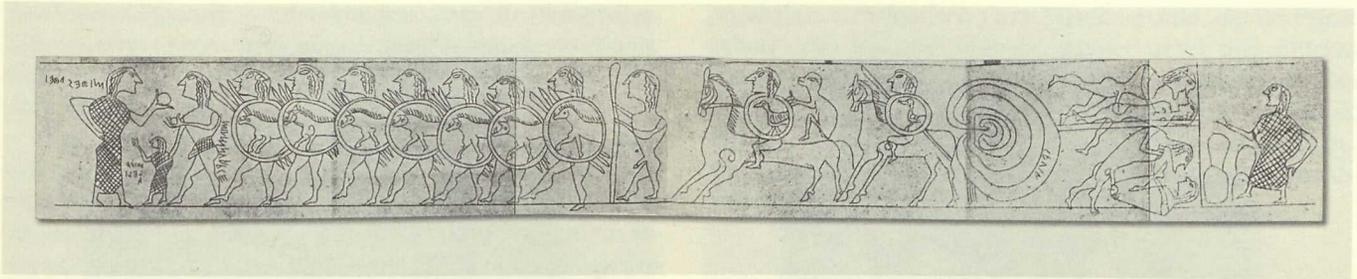


ABB. 2. Oinochoe von Tragliatella (nach G. Q. GIGLIOLI, «StEtr», III, 1929, Taf. 26).

sage Medea für die Etrusker besonders wichtig, und ihre magische Kunst konnte sogar verabsolutiert werden: Auf der Amphora in Amsterdam (s. Anm. 6) sind weder das Goldene Vlies noch Iason zu sehen, dafür aber mehrere Schlangen – Medea als Schlangenbändigerin. In diesen Kontext paßt auch Daidalos: Auch er überwindet große Entfernungen durch eigene Kunstfertigkeit und macht außerdem eine Reihe von Erfindungen, die die technisch begabten Etrusker fasziniert haben dürften; Daidalos erscheint als *πρώτος εὐρετής* vieler durchaus realer Kunstfertigkeiten. *Μῆτις*¹⁹ zeichnet auch ihn aus. Auch Theseus benötigt nicht nur Tapferkeit zur Tötung des Minotauros, sondern einige Hilfsmittel, um sich im Labyrinth zurechtzufinden. Deshalb ist Ariadne, die sie ihm verschafft, den Etruskern wichtig gewesen. Selbst die Argonauten der Amphora Fujita brauchen für ihren Waffentanz äußerste Geschicklichkeit, um sich nicht selbst zu verletzen. Dagegen fehlt der in Griechenland häufig dargestellte Perseus. Das mag Zufall sein, aber der statistische Vorsprung der Argonauten- und Odyssee-Bilder dürfte auch durch neue Funde nicht leicht einzuholen sein. Perseus' Erfolg basierte auf massiver göttlicher Hilfe. Vielleicht erschienen die Geschenke der Nymphen und die Ratschläge der Athena den Etruskern zu märchenhaft und jedenfalls nicht geeignet, im Spiegel des Mythos ihre eigenen Erfahrungen als Seefahrer zu reflektieren.

Daß ein Volk, das sich in kurzer Zeit aus agrarisch geprägten Anfängen zu einer Seefahrernation entwickelt hatte, ein großes Interesse entwickelte an Erzählungen von abenteuerlichen Reisen und erfindungsreichen, sich in vielen Gefahren bewährenden Helden, erscheint selbstverständlich. So mögen die ersten griechischen Sagen nach Etrurien gelangt sein: als Bilder – im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinne – der Erfahrungen einer Nation von Schiffsleuten und Handelsherren.

II. Der Siegeszug, den der griechische Mythos in den folgenden Jahrzehnten in Etrurien antrat, ist nicht allein durch eine Vorliebe für Seefahrergeschichten zu erklären. In der neuen Welle griechischen Einflusses, die seit dem bahnbrechenden Aufsatz von Giovanni Colonna²⁰ mit dem Namen des Demaratos verknüpft zu werden pflegt, erweiterte sich das Spektrum der für Etrusker interessanten Mythen durch Sagen und Heroen, die aristokratische Tugenden vorbildhaft verkörperten: Herakles und die Helden des trojanischen Kriegs werden beliebt, ganz allgemein auch Krieger-Szenen. In dieser Phase ist die Interpretation von Bildfolgen als programmatische Darstellung der Interessen einer aris-

tokratischen Oberschicht eher angebracht als in der Frühphase des griechischen Mythos in Etrurien. Wie sehr die alten Bilder nun auch in neue Inhalte eingebunden werden konnten, zeigt die Oinochoe von Tragliatella²¹ (ABB. 2). Ihr schon lange erkannter Zusammenhang mit der Theseus-Ariadne-Ikonographie ist unbestreitbar, zumal da inzwischen zu dem Labyrinth eine exakte griechische Parallele auf einem Steatitanhänger aus dem Delion von Paros (ABB. 3) bekannt geworden ist, der auf der Gegenseite Tänzer und einen Wasservogel, einen Kranich (?) zeigt, wozu die geometrische Kanne in London zu vergleichen ist²² (ABB. 1). Andererseits müssen die etruskischen Namensbeischriften bei „Theseus und Ariadne“ und *truia* bei dem Labyrinth ebenso ernst genommen werden wie die Inschriften der Oinochoe von S. Paolo. Es sind also Etrusker dargestellt, und das Bildprogramm muß auf sie bezogen werden.

III. Die Brauchbarkeit des griechischen Mythos zum Zwecke der Selbstdarstellung der etruskischen Aristokratie kann die Faszination, die er – im Gegensatz etwa zu orientalischen Mythen – auf die Etrusker ausgeübt hat, noch nicht ganz erklären. Es ist wohl noch ein drittes, sehr wichtiges Motiv hinzugekommen: Nicht nur Perseus hatte zunächst im Bildrepertoire der Etrusker gefehlt, sondern es sind bis jetzt auch keine etruskischen Bilder von Göttersagen aus dem 7. Jh. bekannt. Die einzigen sicher als solche erkennbaren Bilder von Göttern sind die nach orientalischen Vorlagen geschaffenen Darstellungen der Herrin und des Herrn der Tiere. Götter, wie wir sie aus den homerischen Epen kennen, Götter, die in Menschengestalt auf die Erde kamen, um ihre Schützlinge zu beraten und zu unterstützen, Götter, die selbst in allzumenschliche Händel und Liebschaften verstrickt waren, dürften zunächst befremdlich auf die Etrusker gewirkt haben, die sich ihre Gottheiten eher als abstrakte, sich in ihren Wirkungen manifestierende Kräfte vorstellten.

Offensichtlich war diese Götterkonzeption aber nicht starr festgelegt, sondern wandlungsfähig. Der in jener Zeit einsetzende Prozeß der *antropomorfizzazione* des etruskischen Pantheon ist bereits Gegenstand mehrerer Untersuchungen gewesen,²³ sodaß ich mich jetzt auf einige wenige Aspekte beschränken kann: Götter in Menschengestalt, die nach für die Menschen nachvollziehbaren Kriterien in das Leben der Menschen eingriffen, konnten die Etrusker vor allem im Medium des griechischen Mythos kennenlernen. Indem sie versuchten, ihre eigenen Gottheiten in diesen fremden Göttern wiederzuerkennen, dürften sie festgestellt

¹⁹ Zu *μητις*, CRISTOFANI 1996; CERCHIAI 1995.

²⁰ «ArchCl», XIII, 1961, 9-24.

²¹ J. P. SMALL, «RM», 93, 1986, 63-96; M. MENICETTI, «Ostraka», 1, 1992, 7-30; MENICETTI 1994, 57-65 Abb. 35C-36.

²² Zur Kanne s. Anm. 4. Zum Anhänger: Z. D. Papadopoulou, in

APTONAYTHE. *Τμητικής τόμος για τον καθηγητό Χριστό Γ. Ντουμα*, Athen 2003, 734-751; E. Simon, «AA», 2004, 419-422, Abb. 1.

²³ M. CRISTOFANI, in *Miscellanea Etrusco-Italica*, 1, «QuadAeI», 22, 1993, 9-21.



ABB. 3. Steatitanhänger aus dem Delion von Paros (nach E. SIMON, «AA», 2004, 419-422, Abb. 1).

haben, daß es leichter fiel, sich in Bitte und Gebet an solche menschenähnlich aussehenden und handelnden Gottheiten zu wenden als an abstrakte, nicht faßbare *numina*. Der griechische Mythos, der ihnen diese Götter nahebrachte, ermöglichte es ihnen, sich – in wörtlichem und in übertragenem Sinn – ein Bild von den Göttern zu machen. Der Prozeß der – partiellen – Angleichung der etruskischen Gottheiten an das griechische Götterbild war in der 1. Hälfte des 6. Jhs. so weit fortgeschritten, daß erste kultisch verehrte Götterbilder entstehen konnten.²⁴ Sie sind nicht erhalten; vermutlich stellen einige der ihres Kontexts und ihrer Attribute beraubten etruskischen Statuen und Statuetten jener Epoche Götter dar; für uns sind sie jedoch nicht mehr benennbar. Es ist deshalb wohl kein Zufall, daß die Gottheit, die am besten zu erkennen ist, Athena-Menerva – ikonographisch gesehen eine Frau in langem Gewand mit Waffen – für uns auch als erste faßbar wird: auf einem Relief aus Castellina in Chianti aus dem beginnenden 6. Jh.²⁵ Athena-Menerva erscheint bald auch wie in Griechenland als Helferin von Heroen, etwa bei der Enthauptung der Medusa durch Perseus auf einer bemalten Tonplatte aus Caere.²⁶ In der in der ersten Hälfte des 6. Jhs. einsetzenden und in dessen mittleren Jahrzehnten stark anschwellenden Flut von Bildern griechischer Sagen in Etrurien sind Szenen, in denen Götter auftreten, relativ häu-

fig, proportional wohl häufiger als in Griechenland, wenn man die Bilder des dort besonders beliebten dionysischen Themenkreises ausklammert. Die meisten etruskischen Darstellungen folgen griechischen Vorlagen, doch gibt es auch Bilder, die vermutlich von den etruskischen Kunsthandwerkern selbständig geschaffen wurden. Die menschlichen Züge der Götter werden dort oft deutlicher herausgestellt, so zieht in zwei voneinander unabhängigen Bildern des Parisurteils²⁷ Aphrodite/Turan kokett ihr Gewand hoch und entblößt ihre Waden: Die Göttinnen, die sich bemühen, Paris zu gefallen, wenden menschliche Tricks an. In anderen Fällen dagegen wird die Göttern eigene Macht, Frevel zu rächen und die Frevler zu töten, bei identischer Handlung ikonographisch deutlicher hervorgehoben als in Griechenland: Auf einer Amphora des Tityos-Malers²⁸ verfolgt Apollon/Aplu Tityos nicht zu Fuß wie in der griechischen Bildkunst, sondern auf einer Quadriga, begleitet von einem ihm zugeordneten Mischwesen, dem Greifen. Allein schon durch den Raum, den er mit seinem Gespann einnimmt, wird seine Überlegenheit unübersehbar. Auf der anderen Seite des Gefäßes werden nach der Deutung von Erika Simon²⁹ Koronis, die Geliebte des Apollon, und ihr menschlicher Geliebter Ischys von Dämonen vor Apollon und Artemis geführt. Der Mythos hätte in Griechenland nicht in die-

²⁴ Das älteste erwähnte Kultbild ist das des Jupiter Capitolinus (dazu kurz G. COLONNA, *Italia ante Romanum Imperium. Scritti di antichità etrusche, italiche e romane*, II, 1, Pisa-Roma, 2005, 891 f. = «ParPass», xxxvi, 1981, 46 f.). Daß man den Künstler aus Veio holte, setzt voraus, daß in Etrurien bereits Ähnliches hergestellt wurde.

²⁵ Zu Menerva: G. COLONNA, *LIMC*, II, 1984, 1050-1074 (Bronzeblech: s.v. Athena/Menerva, 91*). Das ältere Gefäß der „White-on-red“-Gattung im Louvre mit der Athena-Geburt wird vorsichtshalber ausgeklammert. Es ist stark übermalt, wie naturwissenschaftliche Untersuchungen zeigen. Offensichtlich ist nicht zu klären, was unter der Übermalung vorhanden war, s. K. GEPPERT, «Revue du Louvre», 50, 2000, 33-38. Weniger überzeugend sind die Argumente, die nachweisen sollen, daß die heute sichtbare Szene frei erfunden ist. Man kann einen unklaren Gegenstand nicht erst zur Ägis zu erklären und dann damit argumentieren, daß es sonst nirgends eine solche Szene gebe. Auch sollte die Olpe von S. Paolo gezeigt haben, daß eine Argumentation, die sich darauf beruft, daß es keine oder nur viel

spätere Parallelen gebe, nicht greift. Daß die Athena-Geburt in Etrurien erst auf Spiegeln des 4. Jhs. nachweisbar ist, dort aber in einem archaischen, in Griechenland nicht mehr benutzten Schema, zeigt vielmehr, daß es in Etrurien archaische Darstellungen gegeben haben muß. Aber auch wenn man annimmt, daß nicht die kompletten Bilder modern sind, sondern eine antike Grundlage für sie vorhanden war, so könnten dennoch die Details, auf denen die Deutung beruht, d. h. der Blitz (von griechischem Typus) in der Hand des Thronenden und die Gestalt der Athena, modern sein.

²⁶ *LIMC*, II, 1984, s.v. Athena/Menerva, 205.

²⁷ Tontafel aus Cerveteri und Amphora des Parimalers: *LIMC*, VII, 1994, s.v. Paridis iudicium, 41-42; *ibid.*, VIII, 1997, s.v. Uni, 29*-30.

²⁸ *LIMC*, II, 1984, s.v. Apollon/Aplu, 3*, s. auch 4-6.

²⁹ R. HAMPE, E. SIMON, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz, 1964, 32-34, Abb. 7; *LIMC*, II, 1984, s.v. Apollon/Aplu, 7*

ser Form dargestellt werden können, denn die dienstbaren Dämonen gehören offensichtlich dem Bereich des Todes an, von dem sich der griechische Apollon, auch wenn er tötet, fernhält.

Bald konnten die griechischen Göttermythen auch modifiziert werden: Zwar ist die Feindschaft zwischen Hera und Herakles eines der Leitmotive im Heraklesmythos. Es ist aber nicht bekannt, daß Hera und Herakles in einem ihrer Heiligtümer in Streit gerieten. Auf einer Amphora des Parismalers³⁰ geschieht eben dies. Vielleicht geht es um den Besitz der am Boden stehenden, mit Schlangenprotomen geschmückten Kessel. Zeus/Tinia und Athena/Menerva, die anwesend sind, werden wohl schlichten. Anscheinend ist hier eine neue, etruskische Sagenvariante geschaffen worden, in Analogie zum Dreifußstreit zwischen Apollon und Herakles. Hera/Uni ist im Typus der Iuno Sospita mit dem Ziegenfell dargestellt; möglicherweise, um sie von anderen Göttinnen unterscheiden zu können. Wo die griechische Ikonographie solche Unterscheidungskriterien nicht lieferte, suchten die Etrusker nach anderen Charakterisierungsmöglichkeiten und fanden sie in diesem Fall im Typus der Iuno Sospita von Lanuvium. Daß es den Etruskern auf diese deutliche Charakterisierung und Erkennbarkeit ankam, ließe sich noch an vielen weiteren Bildern aufzeigen. Ursache ist wohl eine – in einem gewissen Sinn naive – Freude an diesen Bildern, man wollte möglichst viel von diesen menschlichen Göttern sehen, sie im Bild begreifen lernen. Die genannten Bilder stammen aus der Zeit, in der die Caeretaner beim Delphischen Apollon anfragten, wie sie sich vom Frevel der Tötung der phokäischen Gefangenen reinigen könnten, und in der Herakles zum kultisch

verehrten etruskischen Gott Hercle wurde, der in Feindschaft oder Partnerschaft souveräner unter den anderen Göttern agieren konnte als der griechische Halbgott. Der Erfolg der griechischen Götter in Etrurien ist vom Erfolg des griechischen Mythos nicht zu trennen, denn erst der Mythos ermöglichte es den Etruskern, sich ein Bild von ihren Göttern zu machen.

ABKÜRZUNGEN

- Ceramica 1987 = M. MARTELLI et alii, *La ceramica degli Etruschi*, Novara, 1987.
- CERCHIAI 1995 = L. CERCHIAI, *Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti*, «AION ArchStAnt», n.s., 2, 1995, 215-217.
- COLONNA 1979 (1989) = G. COLONNA, *Riflessi dell'epos greco nell'arte degli Etruschi in L'epos greco in Occidente*, Atti del XIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 1979), Taranto, 1989, 303-320.
- CRISTOFANI 1996 = M. CRISTOFANI, *Paideia, arete e metis: a proposito delle pisside della Pania*, «Prospettiva», 83-84, 1996, 2-9 (= M. CRISTOFANI, *Scripta selecta*, Pisa-Roma, 2001, 889-903).
- MARTELLI 1984 = M. MARTELLI, *Prima di Aristonothos*, «Prospettiva», 38, 1984, 2-15.
- MARTELLI 1987 = M. MARTELLI, *Del Pittore di Amsterdam e di un episodio del nostos odissiaco. Ricerche di ceramografia etrusca orientalizzante*, «Prospettiva», 50, 1987, 4-14.
- MARTELLI 1988 = M. MARTELLI, *Un'anfora orientalizzante ceretana a Würzburg ovvero il Pittore dell'Eptacordo*, «AA», 1988, 285-296.
- MENICHETTI 1994 = M. MENICHETTI, *Archeologia del potere*, Milano, 1994.
- MICOZZI 2005 = M. MICOZZI, «White-on-red»: miti greci nell'Orientalizzante etrusco, in *AEIMNHΣTOΣ. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, I, Firenze, 2005, 256-266.
- RIZZO, MARTELLI 1993 = M. A. RIZZO, M. MARTELLI, *Un incunabolo del mito greco in Etruria*, «ASAtene», 66-67 (n.s., 48-49), 1988-1989 (1993), 7-56.

³⁰ LIMC, VIII, 1997, s.v. Uni, 67.