

Der Weg ins Jenseits – und ein Stück zurück? Etrurien und Griechenland im Vergleich

Ingrid Krauskopf, Heidelberg

Es gibt Grenzen im Raum und Grenzen in der Zeit sowie abstraktere im ethischen Bereich und innerhalb einer Gesellschaft, von denen hier nicht die Rede sein wird. Grenzen im Raum sind grundsätzlich in beiden Richtungen überschreitbar, meist nicht an allen Stellen, sondern nur an kontrollierten Durchgängen, wo die Überschreitung oft mit Ritualen verbunden ist. Dagegen sind Grenzen in der Zeit grundsätzlich nur in einer Richtung zu passieren; man kann nicht in die Vergangenheit zurück.

Eine der schärfsten zeitlichen Grenzen ist der Tod, und trotzdem oder vielleicht gerade deshalb hat man immer wieder versucht, dieser Grenze durch eine Aufgliederung in mehrere Etappen und dazugehörige Rituale etwas von ihrer Schärfe zu nehmen. Dies geschah von zwei Seiten her, einmal von der Seite der Lebenden und ihrer psychischen Verfassung: Niemand kann von einer Minute auf die andere innerlich akzeptieren, dass eine nahestehende Person nicht mehr da ist. Innerhalb der ‹Trauerarbeit›, die zur Bewältigung des Verlustes nötig ist, gibt es mehrere Stufen, vom Begreifen der Trennung bis zur Rückkehr ins normale Leben, die in vielen Kulturen durch Rituale zeitlich untergliedert werden¹. In Griechenland bezeichnen der dritte, der neunte und der dreissigste Tag nach dem Tod solche Stufen², in Rom sind die ersten neun Tage (*novemdiale*) ein abgegrenzter Zeitraum³. Die zugehörigen Rituale für den dritten Tag sind bekannt – an diesem fand die Beerdigung statt – und für das Ende der Trauerzeit mindestens soweit, dass dann das Sterbehaus und alle, die mit dem Toten in Berührung gekommen waren, rituell

Aus der Literatur zum Thema werden nur einige umfassende neuere und neueste Arbeiten zitiert, von denen aus die ältere Literatur erreichbar ist. Dies geschieht aus Platzgründen, eine Wertung der vorhergehenden Literatur ist damit nicht verbunden. Genannt werden muss aber doch Kurtz (1975), das alle hier erwähnten Lekythen enthält, aber nicht jeweils zitiert wird. Umfassendes Literaturverzeichnis bis 1991: Herfort-Koch (1992). Nach Abschluss des Manuskripts erschien: Maderna 2011. Siehe dazu Anm. 25.

¹ Siehe Garland (1985) 38–41 mit weiterer Literatur.

² Kurtz/Boardman (1971) 144–147; Garland (1985) 40f. 146; Oakley (2004) 13.

³ Toynbee (1971) 51; Schrupf (2006) 95–99.

gereinigt werden mussten. Irgendwann dazwischen fand auch ein gemeinsames Mahl statt (*perideipnon*)⁴; zu diesem Punkt ist aber kaum etwas klar überliefert.

Der zweite Ansatz zur Untergliederung der Grenze des Todes ist vom Toten aus gedacht. In nahezu allen antiken Religionen stellte man sich vor, dass der Tote nicht einfach aufhörte zu existieren, sondern in einer anderen Form weiterlebte. Dafür wird ein Raum gebraucht, üblicherweise ein Totenreich, das dann natürlich auch Grenzen besitzt, und so kommt der Raum ins Spiel. Räumliche Grenzen nun sind an manchen Stellen in beiden Richtungen überschreitbar. Im Mythos gibt es Eingänge zur Unterwelt, an die auch Lebende gelangen können; der berühmteste ist der, den Odysseus benutzt. In begrenztem Umfang sind solche Vorstellungen auch in die reale Welt übernommen worden. Man ging noch weiter: Unter bestimmten Umständen können oder müssen Tote wieder auf die Erde zurückkehren, nicht als Lebende natürlich, aber doch als Wesen, die mit den Lebenden Kontakt aufnehmen können. Die grösste Gruppe bilden diejenigen, für die Rituale nicht richtig vollzogen wurden oder denen etwas anderes fehlt, Ermordeten etwa die Rache für ihren Tod. Diese «restless dead»⁵, kommen auf die Erde, um – etwas salopp ausgedrückt – den Lebenden so lange auf die Nerven zu gehen, bis diese ihnen geben, was ihnen fehlt, um zur endgültigen Ruhe zu kommen. Ausserdem gibt es spezielle Tage, an denen die Toten auf die Erde zurückkehren, was meistens etwas Unheimliches hat. Der bekannteste ist der letzte Tag des attischen Antheserienfestes, die Chytren⁶; bei anderen Totenfesten wie den Genesia⁷ scheint der Gedanke an die Rückkehr der Toten weniger ausgeprägt gewesen zu sein. In allen Fällen ist nicht ganz klar, welche Toten zurückkehren: alle oder nur die «restless dead» oder irgendeine definierbare Gruppe zwischen diesen beiden Extremen. Um diese Ausnahme-Fälle und Ausnahme-Tage soll es im Folgenden nicht gehen, sondern um «normales» Sterben und den folgenden Weg ins Jenseits.

Wenn man ein Totenreich als konkreten Raum versteht, was in der Antike wohl üblich war, kommt ein weiterer Aspekt ins Spiel: Der endgültige Aufenthaltsort liegt meist in einiger Entfernung vom Eingang in das Totenreich. Es muss also ein Weg zurückgelegt werden, der meist nicht ungefährlich ist. Dämonen lauern und manchmal findet ein Gericht statt; Rituale, die von den Lebenden ausgeführt werden, können oder müssen dabei helfen. Solche Vorstellungen, wie sie aus vielen ethnologischen Studien bekannt sind, bestanden auch in der Antike. Schon in der

⁴ Vermutlich gehörte es noch zu den Riten des dritten Tages. Kurtz/Boardman (1971) 146; Garland (1985) 39f.; Oakley (2004) 13.

⁵ Johnston (1999).

⁶ Spineto (2005) 99–119, bes. 112–115; Parker (2005) 294–297, jeweils mit früherer Literatur.

⁷ Herodot 4,26; Johnston (1999) 43–46; Parker (2005) 27–29.

Odyssee wird am Beginn des 24. Buches⁸ geschildert, wie Hermes die getöteten Freier in die Unterwelt bringt:

«..... Der Bringer des Heiles,
Hermes, führte die Schar hinunter die modrigen Pfade.
An des Okeanos Strömen und am Leukadischen Felsen
Und an Helios' Toren, am Lande der Träume vorüber
Gingen sie und gelangten gar bald zur Asphodeloswiese,
dort wo die Seelen wohnen, die Schattenbilder der Toten.»
(V. 9–14, Übersetzung Roland Hampe)

Es gibt dort also schon eine gewissermassen geographische Vorstellung vom Weg in die Unterwelt; unter der Führung von Hermes ist der Weg aber anscheinend unproblematisch und bedarf keinerlei Hilfe durch von Hinterbliebenen vollzogene Rituale – die Freier sind ja noch nicht einmal bestattet⁹. Zeit spielt hier keine Rolle.

Dennoch liegt es nahe, für die folgenden Epochen, aus der wir die zeitlichen Phasen der Trauerzeit kennen, nach irgendeiner Verbindung mit den Etappen des Weges der Toten zu suchen. Die antike Literatur ist hier wenig hilfreich, die vorklassische Bildkunst ebensowenig, denn dort wurden vor allem Prothesis und Ekphora dargestellt¹⁰. In Grabreliefs und Statuen erscheint im 6. Jahrhundert der Tote allein, später dann im Kreis seiner Familie, beides Themen, die in Raum und Zeit gleicherweise keinen definierbaren Platz besitzen¹¹. Rituale nach der Bestattung, die nur selten ins Bild gesetzt wird, sind fast ausschliesslich auf weissgrundigen Lekythen zu finden, die seit etwa 460 bis zum Ende des 5. Jahrhunderts in grosser Zahl hergestellt wurden und häufig mit sepulkralen Themen bemalt sind. Innerhalb dieses Zeitraums lässt sich zwar ein gewisser Wandel in der Thematik konstatieren¹², der aber für die Frage, um die es hier geht, nicht wesentlich ist – die Lekythen werden daher im Folgenden als einheitliche Denkmälergruppe behandelt. Wesentlich ist aber, wie man sie überhaupt betrachten will. Allgemein ist

⁸ Zum Datum des 24. Buches und der Deutero-Nekyia: Sourvinou-Inwood (1995) 94–107.

⁹ Sourvinou-Inwood (1995) 304–306 betrachtet dies als erste Lockerung der strengen Regel der ursprünglichen homerischen Epen, nach der nur korrekt Bestattete in den Hades gelangen können. Die Fälle, die sie im folgenden Kapitel für eine weitere Lockerung dieser Regel anführt, sind aber mythische Ausnahmefälle. Dasselbe gilt für die eventuell mögliche zeitweilige Rückkehr aus der Unterwelt. Es ist sicher richtig, dass solche Ausnahmen leichter auszudenken sind, wenn man sich nicht eine automatisch funktionierende, sondern eine durch göttliche und dämonische Personen kontrollierte Überschreitung der Grenze vorstellt. Damit wird die Überschreitbarkeit aber nicht zur Regel.

¹⁰ Ahlberg (1971); Oakley (2004) 76–87; Brigger/Giovannini (2004).

¹¹ Schmaltz (1983); Clairmont (1993); Himmelmann (1999).

¹² Sehr deutlich wird diese Entwicklung von Schmidt (2005) 35–79 aufgezeigt.

akzeptiert, dass sie keine ausschliesslich realen Szenen zeigen, sondern mehrere Ebenen miteinander kombinieren. In den letzten Beiträgen zu diesem Problem wurden diese unterschiedlichen Elemente als Chiffren einer Bildsprache verstanden, aus denen sich eine Aussage zusammensetzen lässt¹³: Das Grabmal steht für den Tod, der das eigentliche Bildthema ist, die Angehörigen mit den Körben voll Binden und die vielen am Grabmal aufgestellten Gefässe für die rituell und juristisch erforderliche Pflege des Grabes und damit für die Fürsorge für den Toten, die ideale Darstellung des Verstorbenen neben dem Grab dient seinem rühmlichen Andenken. Hermes und Charon bringen junge Verstorbene sanft ins Jenseits. Wenn dies alles vereint ist, entsteht daraus eine umfassende Aussage zu den Toten und der zurückbleibenden Familie – sie bewegten sich ehrenvoll innerhalb der gesellschaftlichen Normen; mit einer geregelten Weiterexistenz im Jenseits darf daher gerechnet werden, was wiederum der Familie Trost verschafft.

Diese intendierte Aussage ist zweifellos in den Bildern enthalten. Man sollte sich jedoch fragen, ob es dafür notwendig ist, die einzelnen Bildelemente zu isolieren und gewissermassen als Wörter eines Satzes zu interpretieren, oder ob sich zumindest ein Grossteil der Szenen nicht doch konkreter als einheitliches Bild verstehen lässt¹⁴. Im Folgenden soll dies versucht werden.

Zwei grosse Themengruppen sind zu erkennen: einmal der Beginn des Weges ins Jenseits in Begleitung von Hermes und/oder Charon. Nach dem 24. Buch der Odyssee ist die griechische Unterweltstopographie bekanntlich um einen sumpfigen Teich bereichert worden, über den man im Nachen des Charon übersetzen muss. Die zahlreichen Lekythen mit Bildern des Charon sowie die Wendung «Charon wartet» oder «Charon ruft» als Umschreibung des nahenden Todes zeugen von der Bedeutung, die dieser Überfahrt – zumindest im Athen des ausgehenden 6. und des 5. Jahrhunderts – zugemessen wurde¹⁵. Sie muss als Übergang gedacht gewesen sein, der nicht rückgängig zu machen war, denn ein Gegenverkehr über den Teich zurück zur Erde oder zumindest zum Grab ist schwer vorstellbar und nirgends belegt. Daraus ergibt sich die viel diskutierte Frage, wie die Toten denn die verschiedenen Rituale, die an Gedenktagen für sie am Grab ausgeführt wurden

¹³ Besonders radikal formuliert von Schmidt (2005) 77: «Kein Zeitgenosse erwartete von ihnen (den Lekythenbildern der 2. Hälfte des 5. Jhs.) die Abbildung einer erlebaren Situation oder einer sichtbaren Szenerie. Deshalb führt auch jede moderne Interpretation in die Irre, die von einer einheitlichen Vorstellung von Ort und Zeit in diesen Darstellungen ausgeht. Die Verknüpfung der verschiedenen Bildelemente zu einer Aussage erfolgte vielmehr auf einer rein gedanklichen Ebene.» Differenzierter interpretiert Kunze-Götte (2009) die «Realitätsferne» der Bilder.

¹⁴ Eine gewisse Realitätsferne steht dem nicht entgegen, denn natürlich sind der Tote und Charon nicht im selben Sinne real wie die Grabbesucher.

¹⁵ Zu Charon und seinem Boot: LIMC III (1986) 210–225 s. v. «Charon I» (Ch. Sourvinou-Inwood); Sourvinou-Inwood (1995) 303–361, zu den Lekythen vor allem 321–353; Oakley (2004) 108–125.

und auf die ja grosser Wert gelegt wurde, überhaupt wahrnehmen konnten. Auf sie gibt es keine logisch schlüssige Antwort, denn hier überlagern sich zwei Konzepte, das eschatologische vom Leben im Jenseits und das psychologisch begründete, das dem Wunsch, dem Toten nahe sein zu können, einen Ort anbietet¹⁶. Der Spagat zwischen beiden hat den Athenern anscheinend keine Schwierigkeiten bereitet.

Die zweite, wesentlich zahlreichere Gruppe stellt den Besuch am Grab dar¹⁷. Dabei ist in vielen Bildern unklar, ob nur Besucher oder auch der Tote anwesend sind¹⁸. Entspanntes Sitzen am Grab (Abb. 1), Hantieren mit Waffen und andere für Grabbesucher unübliche Handlungen sind Anzeichen, dass der Verstorbene gemeint ist¹⁹. Generell sind jugendliche Krieger wohl oft als Verstorbene zu denken²⁰; manche Szenen sind spontan verständlich: Der greise Vater trauert um seinen im Krieg gefallenen Sohn²¹. Ganz selten ist ein Verstorbener durch ein von

¹⁶ So definiert z. B. Oakley (2004) 167. 214 das Grab als Ort, an dem Kontakt mit den Toten aufgenommen werden kann. Das Nebeneinander der beiden Vorstellungen lässt sich historisch begründen: Zuerst hatte man das Grab als Wohnort der Toten angesehen, später das Jenseits. Eine andere Erklärung könnte darin bestehen, dass aus verschiedenen Bedürfnissen unterschiedliche Vorstellungen entwickelt wurden: Einerseits möchten die Hinterbliebenen den Kontakt zu den Verstorbenen nicht gänzlich verlieren, andererseits stellt man sich für die Toten, zu denen man ja später auch gehören wird, einen Raum vor, in dem sie nicht isoliert weiterexistieren, sondern z. B. die im Tod vorangegangenen Familienmitglieder wiedersehen können. Zum Problem: Garland (1985) 118–120; Vermeule (1979) 42.

¹⁷ Auf vielen älteren Bildern fehlt die Grabstele; dann scheint es sich um eine Vorbereitung des Grab-Besuches im Hause zu handeln. Es gibt jedoch auch eine Gruppe häuslicher Szenen, die sich nicht in dieser Weise interpretieren lassen. Zum ganzen Komplex: Oakley (2004) 19–75.

¹⁸ Diskussion z. B. Sourvinou-Inwood (1995) 324 Anm. 99 mit früherer Literatur; Schmidt (2005) 63–69.

¹⁹ Sitzen: Riezler (1914) Taf. 16 (= *ARV*² 748, 3; Oakley [2004] 148f. Abb. 112–113). 78. 90 (= *ARV*² 1383, 12; Oakley [2004] 167 Abb. 126; Schmidt [2005] 69 Abb. 34. 35). 91; sitzende Leierspieler: Riezler (1914) Taf. 61. 62. 73; Oakley (2004) 165. Stehende Jünglinge mit Leiern: Oakley (2004) 165; vollständig in einen Mantel gehüllte Figuren: Kunze-Götte (2009) 54. 56 Abb. 2. 5. Auf einer Lekythos des Quadrat-Malers (Paris, Louvre S 1660: *ARV*² 1240, 63; Riezler [1914] Taf. 75; Oakley [2004] 190f. Abb. 153) ist eine auf einem Klismos sitzende Frau von Dienerinnen mit Fächer und Salbgefässen umgeben, während von links eine Frau mit dem üblichen Gabenkorb hinzu kommt und hinter ihr die Grabstele zu sehen ist. Dies dürfte ähnlich zu interpretieren sein wie die jungen Männer auf der Hasenjagd (Oakley [2004] 173f. 178f. Abb. 136–137; Schmidt [2005] 70f. Abb. 36), Reiter und kämpfende Krieger (Riezler [1914] Taf. 95. 96; Oakley [2004] 181–185 Abb. 143–145) oder der Knabe mit dem Roller (Riezler [1914] Taf. 77 = Oakley [2004] 169. 171f. Nr. 10 Abb. 130): Der Verstorbene ist in einer für ihn charakteristischen Handlung gezeigt; s. auch Oakley (2004) 169–186 passim.

²⁰ Riezler (1914) Taf. 16. 31. 90. 91; Oakley (2004) 148. 161. 181.

²¹ Berlin, Staatl. Mus. 1983.1: Wehgartner (1985); Oakley (2004) 153. 159f. Nr. 1 Abb. 120–121.



Abb. 1. Lekythos. Athen, Nat. Mus. 1959. Nach Riezler (1914) Taf. 16.

den Lebenden abweichendes Aussehen erkennbar (Abb. 2)²², wenn man von den kleinen Eidola einmal absieht, die eine andere Darstellungsform der Toten sind²³. Dass die Besucher den Verstorbenen anscheinend meist nicht wahrnehmen, muss nicht bedeuten, dass nicht dennoch beide gleichzeitig am Grab anwesend sein können. Manchmal scheinen Angehörige die Nähe des Toten zu ahnen²⁴; ein unmittelbarer Kontakt ist aber kaum möglich²⁵. Ein Bildelement weist gelegentlich darauf hin, dass sich der Verstorbene nicht mehr in derselben Welt befindet wie

²² Athen, Nat. Mus. 1942: *ARV*² 1229, 27; Riezler (1914) Taf. 30; Tzachou-Alexandri (2002–2003) 126–129 Nr. 3 Abb. 12–16; Oakley (2004) 165f. Abb. 125.

²³ Siehe z. B. Sourvinou Inwood (1995) 336f.; Oakley (2004) 212f. mit weiterer Literatur; s. auch Bardel (2000) 148f. Man könnte überlegen, ob die kleinen Flügelfiguren eine letzte Stufe in der Verwandlung des lebenden Menschen zum endgültig Toten darstellen und das noch vollständig dem Lebenden gleichende Bild auf den Lekythen eine Zwischenstufe ist, jedoch lässt sich dieser Ansatz nicht konsequent durchführen.

²⁴ Riezler (1914) Taf. 16. 31. 33. 40. 48. 62. 73.

²⁵ Zu einigen Ausnahmen, bei denen der Handschlag-Gestus der Grabreliefs auf Lekythen übertragen wurde, s. Kunze-Götte (2009) 58 und Maderna (2011) 66f. Die zitierten Exemplare stammen vom selben Maler (M. von Berlin 2451).

die Hinterbliebenen: das felsige Gelände, in dem er sitzt oder steht²⁶. Es gehört nicht zum Grabbezirk, sondern stellt das Ufer dar, an dem der Nachen des Charon ankommen wird.



Abb. 2. Lekythos. Athen, Nat. Mus. 1942. Nach Riezler (1914) Taf. 30.

Der Besuch am Grab ist in einer Reihe von Bildern mit dem Nachen des Charon kombiniert. Dies ist keine beliebige Kombination zweier eigentlich unabhängiger Bildtypen, sondern enthält eine konkrete Aussage: Der Verstorbene beginnt seinen Weg ins Jenseits nicht vom Totenbett, sondern vom Grab aus, an das die Besucher zur selben Zeit Weihgaben bringen; am deutlichsten ist dies, wenn er den Obolus für Charon in der Hand hält (Abb. 3)²⁷. Das kann zu kuriosen Bildern

²⁶ Diese Beobachtung wird Kunze-Götte (2009) 56f. verdankt.

²⁷ Athen, Nat. Mus. 1757: LIMC III (1986) s. v. Charon I Nr. 29 (Ch. Sourvinou-Inwood); Oakley (2004) 111 Nr. 57 Abb. 87. Die oben genannte Wendung «Charon wartet» könnte darauf hindeuten, dass die Überfahrt unmittelbar nach dem Tod stattfindet; dann befände sich der Verstorbene aber bei der Bestattung bereits im Jenseits, was die mit



Abb. 3. Lekythos. Athen, Nat. Mus. 1757. Nach *Antike Denkmäler I* (1891) Taf. 23, 2.

führen: Manchmal nimmt die Verstorbene eine der Gaben gleich mit²⁸, und Charon will eigentlich nicht einen Granatapfel aus dem Korb nehmen, sondern blickt auf den Verstorbenen, der sich an der Gabenbringerin vorbei auf den Weg macht (Abb. 4)²⁹. In solchen Bildern geraten die in zwei verschiedenen Realitätsebenen stattfindenden Vorgänge ungewollt etwas durcheinander. Auch wenn keine Grabstele dargestellt ist, ist wohl dasselbe gemeint: ein endgültiger Abschied, der

der Aufbahrung und Bestattung verbundenen Rituale in gewisser Weise überflüssig machen würde. Wenn auf den Lekythen eine Ortsangabe vorhanden ist, handelt es sich um eine Stele. Sie ist proleptisch zu verstehen; wie soll man ein Grab sonst darstellen? Problematisch erscheinen zunächst die Lekythen, auf denen eine Gabenbringerin und Charon sich ohne eine weitere Figur direkt gegenüberstehen (Oakley [2004] 110f. Nr. 47. 51 Abb. 82–84; s. auch Schmidt [2005] 72f. Anm. 123 Abb. 37; Riezler [1914] Taf. 89). Kunze-Götte (2009) 60f. findet folgende Erklärung: Die Gabenbringerin ist die Tote, die durch die Art der Darstellung als treu sorgende Angehörige früherer Verstorbener gekennzeichnet werden soll.

²⁸ Oakley (2004) 108 Nr. 13. 14 (= Riezler [1914] Taf. 82). 15; 117f.

²⁹ Berlin, Staatl. Mus. F 2680: *ARV*² 1385, 1; *LIMC* III (1986) s. v. Charon I Nr. 42* (Ch. Sourvinou-Inwood); Oakley (2004) 111 Nr. 52; 120. 123 Abb. 85.

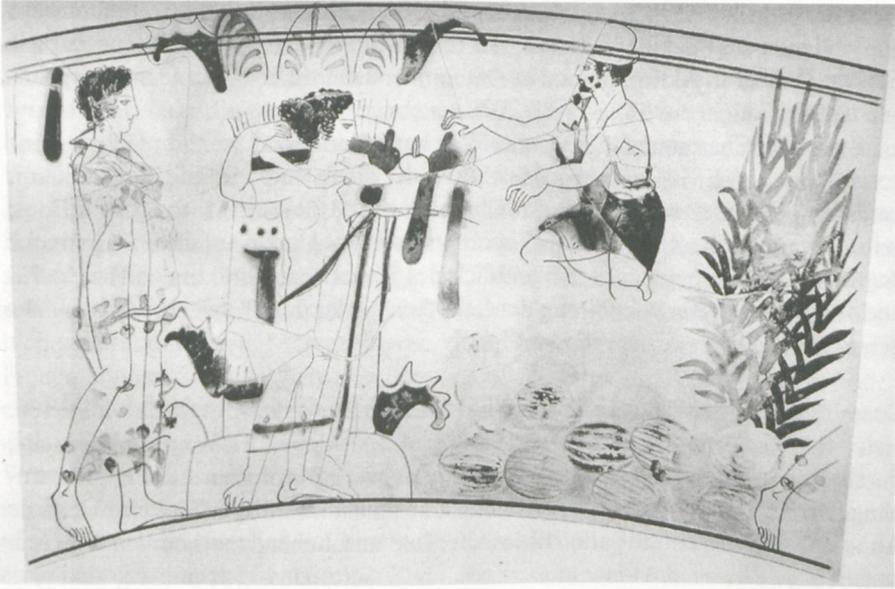


Abb. 4. Lekythos. Berlin, Staatl. Mus. F 2680. Nach *Archäologische Zeitung* 43 (1885) Taf. 3 = Oakley (2004) Abb. 85.



Abb. 5. Lekythos. Athen, Nat. Mus. 16463. Nach Oakley (2004) Abb. 86.

besonders anrührend ist, wenn die Verstorbenen noch sehr jung sind. Hier entsteht nun vollends ein imaginärer Raum, der real nicht existieren kann, auch wenn wir Charon als real in Aktion tretenden Dämon verstehen: Die trauernden Eltern stehen natürlich nicht am Teich (Abb. 5)³⁰.

Zwischen Charon und die irdische Welt kann Hermes als weiterer Geleiter eingeschoben sein. Er ist mythengeschichtlich der ältere und wird nie durch Charon verdrängt. Wenn er gemeinsam mit Charon auftritt, führt er die Toten zum Boot; seine ursprüngliche Rolle als Psychopompos war wohl kaum auf diese Wegstrecke begrenzt, sondern begann im Augenblick des Todes und führte in den Hades. Wo und wann er nach der Vorstellung der Lekythen-Maler dem Toten erscheint, ist aus den Bildern schwer zu erschliessen³¹.

Dass in den Bildern, die Grabbesucher mit dem Boot des Charon kombinieren, sich beide Vorgänge, die Trauer am Grab und der Beginn des Weges ins Jenseits, durch eine unsichtbare Grenze getrennt, gleichzeitig in miteinander zusammenhängenden Räumen abspielen, erscheint mir plausibel. Möglicherweise ist diese Annahme erweiterbar auf alle Bilder, die Tote und Lebende zusammen am Grab zeigen.

Die im Folgenden vorgestellte These, welche die Parallelität der Handlungen erklären könnte, wird sich in Ermangelung schriftlicher Quellen nicht beweisen lassen, kann aber vielleicht eine Grundlage für weitere Überlegungen sein und ermöglicht es, die Bilder konkreter zu verstehen, ohne den Ausweg der Zerteilung in einzelne Bildelemente wählen zu müssen – wenn sich ein Bild als Ganzes erklären lässt, sollte man dies vorziehen: Es wäre denkbar, dass die Toten am Grab sich in einer Übergangsphase vor dem Beginn des Weges ins Jenseits befinden. Weder die Rituale noch die Bedeutung des neunten Tages sind überliefert; offensichtlich waren sie aber wichtig und markierten einen wesentlichen Übergang. Tritt der Verstorbene seinen endgültigen Weg vielleicht erst dann an? Damit wäre die noch sehr irdische Erscheinung der Toten leichter erklärbar: Sie sind noch gar nicht weg, müssen also nicht zurückkehren, sondern beginnen ihren Weg erst³².

Aus Etrurien sind keinerlei Texte zu Vorstellungen vom Jenseits oder vom Weg dorthin erhalten³³; es gibt aber weit mehr Bilder zum Thema und grosse, reich

³⁰ Athen, Nat. Mus. 16463: Oakley (2004) 111 Nr. 62; 123f. Abb. 86.

³¹ Zu Hermes Psychopompos im Zusammenhang mit Charon: Sourvinou-Inwood (1995) 303–321. 346f.; Oakley (2004) 137–143; s. auch *LIMC* V (1990) s. v. Hermes Nr. 586–615 (G. Siebert).

³² Ähnlich sieht dies Oakley (2008) 15: «The youth in this case indicates the liminal phase of the deceased – dead, yet not dead.», s. auch Bérard (1988) 168f.

³³ In dem Teil der *Etrusca Disciplina*, dessen Name «*libri acheruntici*» überliefert ist, dürfte ausführlich von Jenseitsvorstellungen die Rede gewesen sein. Verloren ist nicht nur der originale Text, sondern es wird auch in der erhaltenen römischen Literatur sehr selten auf sie Bezug genommen. Erhalten sind nur zwei spätantike Quellen (Serv. *ad*

ausgestattete Gräber, die einige Rückschlüsse auf die mit der Bestattung verbundenen Rituale erlauben. Die Bilder der Jenseitsreise³⁴ setzen im 5. Jahrhundert ein und werden seit dem 4. Jahrhundert immer häufiger; einige weit ältere Vorläufer zeigen aber, dass die damit verbundenen Konzepte schon vorher bestanden haben müssen³⁵. Die in Griechenland zu beobachtende Diskrepanz zwischen dem Kult am Grab und der Vorstellung vom Aufenthalt der Toten in einem entfernten Jenseits existiert in Etrurien in ähnlicher, noch wesentlich stärker ausgeprägter Form³⁶: Die Gräber sind ausgestattet als Wohnungen der Toten; in ihnen finden sich aber Hinweise und später sogar klare Bilder der Jenseitsreise. In diesen wird sehr deutlich gezeigt, dass der Weg lang ist. Der Verstorbene kann ihn, ins Leichentuch gehüllt, auf einem Maultierkarren, dem üblichsten Fahrzeug, zurücklegen³⁷, Frauen können einen bequemeren Sitzwagen³⁸, Männer einen Streitwagen³⁹ oder ein Pferd⁴⁰ benutzen; einmal wechselt ein Reiter sogar das Transportmittel – auf einem Sarkophag aus Chiusi – und steigt auf ein Meerwesen um (Abb. 6)⁴¹. Die Vorstellung von einem über Wasser – nicht über den sumpfigen Teich des Charon, sondern über das Meer – zu erreichenden Jenseits ist in Etrurien wohl ebenso alt wie das Konzept eines Landweges⁴²; auf dem Sarkophag überlagern sich beide in einer naiv gestalteten Szenenfolge: Tod – der zusammenbrechende Krieger rechts –, erster Teil des Weges zu Land, zweiter zu Wasser. Bei Wagenfahrern und Rei-

Aen. 3,168; Arnobius, *Adversus nationes* 3,40) zu den *dii animales*, zu denen Sterbliche durch bestimmte Tieropfer werden können. Text und englische Übersetzung: de Grummond/Simon (2006) 217.

³⁴ Zu ihnen am ausführlichsten Steiner (2004); kurz Krauskopf (2006a) 67–69. Ein Überblick über die etruskischen Jenseitsvorstellungen zuletzt bei Sannibale (2011).

³⁵ Hier wäre vor allem die «Pietra Zannoni» zu nennen, eine Grabstele des 7. Jhs. aus Bologna: Meller Padovani (1977) 52–56 Nr. 25 Abb. 45–47; M. Marchesi in: *Principi etruschi* (2000) 338f. Nr. 444 mit Literatur und Betonung der aus dem Orient übernommenen Elemente, die aber nicht ausreichen, die Szene auch inhaltlich den Wagenfahrten assyrischer Fürsten gleichzusetzen (z. B. Fresko aus Tell Ahmar, Cerchiai [1988] 233 Abb. 56,1); s. dazu Krauskopf (2006a) 84 Anm. 102 mit Literatur.

³⁶ Dazu mit Literatur Krauskopf (2006a) 71f.

³⁷ Rotfigurige Stamnoi Berlin, Staatl. Mus. F 2954 und St. Petersburg, Ermitage B 2003: *LIMC* III (1986) s. v. Charon I/Charu(n) Nr. 79a*/b* (E. Mavleev); Steiner (2004) 194. 369 V 6. Gefäße der Vanth-Gruppe, Orvieto, Mus. Faina 2646. 2647: *LIMC* III (1986) s. v. Charon I/Charu(n) Nr. 87*. 88 (E. Mavleev); Steiner (2004) 193f. 369 V 4. 5. Reise im Planwagen: hellenistische Urnen *LIMC* III (1986) s. v. Charon I/Charu(n) Nr. 84* (E. Mavleev); Steiner (2004) 195–197.

³⁸ Häufig auf den Felsina-Stelen, sonst selten: *LIMC* III (1986) s. v. Charon I/Charu(n) Nr. 80* (E. Mavleev); Steiner (2004) 191f.

³⁹ *LIMC* III (1986) s. v. Charon I/Charu(n) Nr. 81*–83 (E. Mavleev); Steiner (2004) 187f.

⁴⁰ *LIMC* III (1986) s. v. Charon I/Charu(n) Nr. 71*–77 (E. Mavleev); Steiner (2004) 165–179.

⁴¹ Chiusi, Mus. Naz. 860: Herbig (1952) 18f. Nr. 15 Taf. 49; Krauskopf (2006a) 67 Abb. V.5; Steiner (2004) 334 S 14.

⁴² Krauskopf (2006a) 67f.; Steiner (2004) 218–225.



Abb. 6. Sarkophag Chiusi, Mus. Naz. 860. Nach Herbig (1952) Taf. 49.

tern, die auch irdische Reisen darstellen könnten, machen meist ein oder mehrere Dämonen⁴³ deutlich, wohin die Reise geht. Daneben gibt es auch Tote, die sich zu Fuss auf den Weg machen⁴⁴; dies ist nicht unbedingt ein Zeichen eines geringeren Ranges, denn in hellenistischen Bildern ziehen auch Würdenträger zu Fuss ins Jenseits, begleitet von einem zahlreichen Gefolge⁴⁵, u. a. von Bläsern, die ein Horn und eine wie ein Lituus gekrümmte Tuba spielen⁴⁶, und von Trägern der Amtsinsignien, die ihnen im Leben als Magistrate zugestanden hatten – meines Wissens

⁴³ Zu geleitenden Todesdämonen: *LIMC* III (1986) 225–236 s. v. Charon I/Charu(n) (E. Mavleev); VIII (1997) 173–183 s. v. Vanth (C. Weber-Lehmann); Krauskopf (1987); Sacchetti (2000) 8; Steiner (2004) 31–43.

⁴⁴ Steiner (2004) 150–164. Allerdings sollten hier die vor allem auf den Felsina-Stelen zu findenden Darstellungen ausgeklammert werden, auf denen ein Dämon auf einen Menschen zugeht. Dort ist wohl der Moment des Todes gemeint; wie die Reise dann weitergeht, wird manchmal im darüberliegenden Bildfeld dargestellt, s. Anm. 61.

⁴⁵ Häufiger wird allerdings ein Viergespann benutzt. Zu den Magistratsprozessionen: Steiner (2004) 161–164. 200–204; Krauskopf (2006a) 67 Anm. 15; *ThesCRA* I (2004) 28–31 (S. Bruni). Dass es sich nicht um irdische Prozessionen handelt, zeigen auch hier wieder die begleitenden Dämonen.

⁴⁶ Wenn sie zusammen auftreten, sind sie ein zuverlässiger Hinweis auf einen Würdenträger, z. B. Orvieto, Tomba Golini II, Tomba degli Hescanas; Tarquinia, Tomba Bruschi, Tomba degli Scudi (*EW* Abb. 44. 47. 88. 299); Sarkophage Vatikan aus

gibt es solche Rangunterschiede auf dem Weg ins Jenseits in Griechenland nicht. Ikonographisch ähneln diese Aufzüge sehr der römischen *pompa funebris*, sind aber etwas grundsätzlich anderes⁴⁷: Nicht der Leichnam wird zum Grab begleitet, sondern der Tote zieht mit der höchsten Würde, die er im Leben besass, ins Jenseits. Dort gelangt er zu dem Platz, an dem die ihm im Tod vorangegangenen Mitglieder seiner *gens* ein ewiges Bankett feiern, z. T. sogar zusammen mit dem Herrscherpaar der Unterwelt⁴⁸.

Die meisten Toten reisen einfacher, geleitet von Dämonen gelangen sie am Tor einer Unterweltstadt⁴⁹ an, die wohl ihr Aufenthaltsort sein wird. Und dort zeigt sich etwas sehr Merkwürdiges: Anscheinend kommen ihnen Personen entgegen, die aus dem Tor herausgetreten sind, wohl um ihre neu ankommenden Verwandten willkommen zu heissen (Abb. 7)⁵⁰. Man hat versucht, diese naheliegende Interpretation zu widerlegen: Es gibt komplizierte Szenen, bei denen nicht recht klar wird, ob sich jemand verabschiedet oder begrüßt wird. So könnte man etwa auf dem Sarkophag der Hasti Afunei (Abb. 8)⁵¹ auch an einen Abschied auf der Erde denken. Da sich aber die Verstorbene, die von einer Dämonin berührt wird und dadurch von allen anderen Personen unterschieden ist, ganz rechts befindet und das Tor zur Unterwelt ganz links, müssten sich dann die Abschied nehmenden Angehörigen sozusagen am Weg der Hasti Afunei ins Jenseits aufgereiht haben – der letzte in der Reihe steht unmittelbar neben den Dämonen am Unterweltstor

Cerveteri (s. Anm. 57); Boston aus Vulci (s. Anm. 54). Zur Lituus-Trompete: Blanck/Proietti (1986) 24–27.

⁴⁷ Es deutet nichts darauf hin, dass nicht der Verstorbene selbst, sondern Schauspieler, die seine Vorfahren darstellen, im Zug mitziehen – zudem würde dann der Leichnam fehlen. Zur *pompa funebris*: *ThesCRA* I (2004) 50–51 mit Literatur (F. Fless).

⁴⁸ Orvieto, Tomba Golini I und II, Tomba degli Hescanas; Tarquinia, Tomba dell'Orco, Tomba degli Scudi (*EW* 278–280 Nr. 32. 33. 34; 329–332 Nr. 93. 94; 341–343 Nr. 109). Zum Bankett im Jenseits zusammenfassend Steiner (2004) 241–246; Krauskopf (2006a) 69f. Mit Aita und Phersipnei: Orvieto, Tomba Golini I, Tarquinia, Tomba dell'Orco II. Zum Aspekt des *reditus ad maiores* Prayon (2004) 46–51.

⁴⁹ Das Tor zur Unterwelt ist oft schwer zu unterscheiden von dem des Grabes, das zuweilen auch dargestellt wird, zur Diskussion s. Krauskopf (2006a) 79 Anm. 11. Auf hellenistischen Urnen sind wohl beide Motive vertreten. Wenn die Tür des Grabes gemeint ist, kann auch der Abschied des Verstorbenen von den zurückbleibenden Verwandten dargestellt sein, was hier aus Platzgründen nicht diskutiert werden kann. Im allgemeinen wird aber die Figur, auf die sich die geleitenden Dämonen beziehen, der Tote sein. Zu den Urnen s. Steiner (2004) 120–150.

⁵⁰ Zum Beispiel Sarkophag Tarquinia, Mus. Naz. 1424, aus der Tomba Bruschi: Herbig (1952) 60 Nr. 116 Taf. 74c; *LIMC* III (1986) s. v. Charon I/Charu(n) Nr. 71* (E. Mavleev); Steiner (2004) 333 S 8 Taf. 9c; Prayon 54f. Anm. 34; Fresko Tarquinia, Tomba 5636: *EW* Nr. 165 Taf. 180; Steiner (2004) 321 M 16; Prayon (2004) 55 Anm. 35.

⁵¹ Palermo, Mus. Arch. Reg. Coll. Casuccini 24; Herbig (1952) 41f. Nr. 76 Taf. 55a; Krauskopf (2006a) 68 Abb. V.1; *LIMC* III (1986) s. v. Culsu Nr. 1* (I. Krauskopf); VIII (1997) s. v. Vanth Nr. 6 (C. Weber-Lehmann); Steiner (2004) 332 S 1 Taf. 9a.



Abb. 7. Sarkophag Tarquinia, Mus. Naz. 1424. Nach Herbig (1952) Taf. 74c.

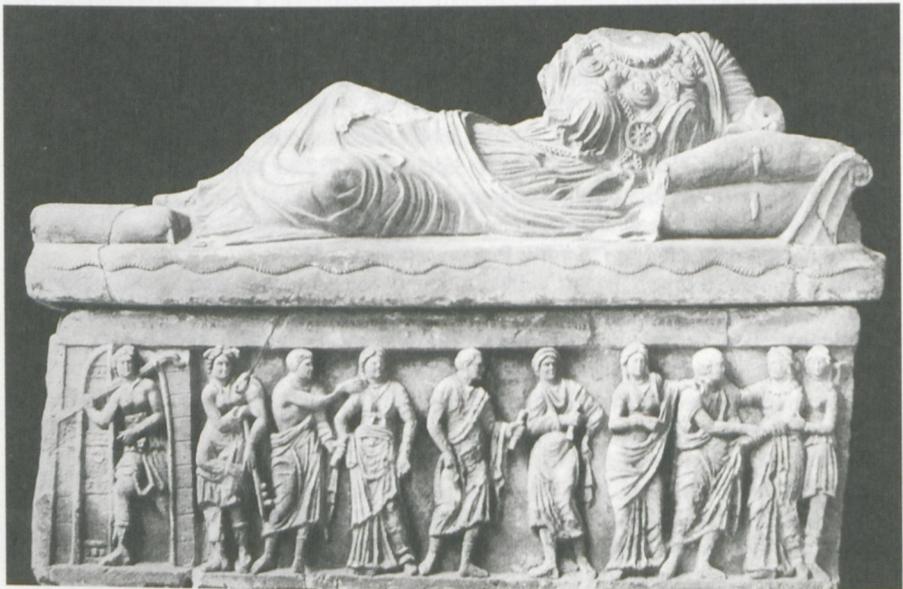


Abb. 8. Sarkophag der Hasti Afunei, Palermo, Mus. Arch. Reg. Coll. Casuccini 24. Nach Herbig (1952) Taf. 57a.

und will mit ausgestrecktem Arm doch eher auf die Ankommende hinweisen oder sie grüssen, als von ihr Abschied nehmen. Es handelt sich daher wohl nicht um einen Abschied, sondern um eine besonders ausführliche Darstellung des Empfangs. Problematischer erscheint die entsprechende Szene in der Tomba Querciola II (Abb. 9)⁵². Ein älterer Mann begrüsst einen in Dämonenbegleitung heraneilenden jüngeren. In einer Inschrift ist ein im Alter von 50 Jahren verstorbener und vermutlich unterhalb des Freskos begrabener Mann, Arnth Anes, genannt, der nur der Ältere, Bärtige sein kann, nach unserer Interpretation also der bereits früher Verstorbene. Andererseits ist aber doch deutlich, dass der jüngere Mann, der sich rasch auf das Tor und den davor Stehenden zubewegt, nicht ein Abschied nehmen-

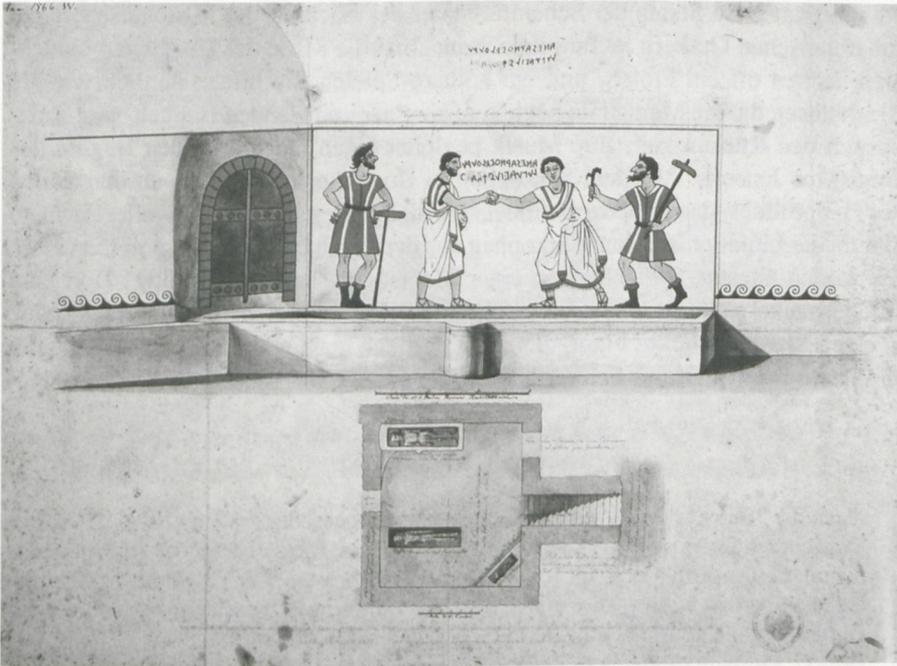


Abb. 9. Tarquinia, Tomba Querciola II. Nach Zeichnung C. Ruspi, *Deutsches Archäologisches Institut Rom*, s. Blanck/Weber-Lehmann (1987) 197 Abb. 185.

der Lebender sein kann, sondern sich auf dem Weg befindet. Vielleicht empfängt hier der Grabherr, Arnth Anes, ein neues Familienmitglied, das nicht namentlich benannt ist, z. B. seinen Sohn; schliesslich muss das Bild nicht unmittelbar nach dem Tod des Arnth Anes entstanden sein. Ein Argument gegen die Deutung als

⁵² EW 339 Nr. 107 Abb. 286; Steiner (2004) 320 M 11 Taf. 8b; Prayon (2004) 56 Abb. 7.

Empfang im Jenseits ist aus der Inschrift jedenfalls nicht zu gewinnen⁵³. Auch wenn kein Tor zu sehen ist, ist bei Szenen der Begegnung zweier Personen oder Personengruppen die Deutung als Empfang im Jenseits zu erwägen, alternativ besteht hier allerdings auch meist die Interpretation als Abschied (s. Anm. 50. 54).

Auf dem Sarkophag der Ramtha Visnai, dem älteren der beiden Ehepaarsarkophage in Boston⁵⁴, ist allerdings die erstere Deutung vorzuziehen, denn beide Ehepartner erscheinen mit ihrem Gefolge, was in einer Abschiedsszene ungewöhnlich wäre. Zudem ist die eigentliche Jenseitsreise auf den Nebenseiten zu sehen. Die beiden Musikanten am rechten und linken Bildrand gehören allerdings eher zum Beginn als zum Ende der Jenseitsreise. Diesem ersten, entscheidenden Grenzübertritt hat Cornelia Weber-Lehmann ein Ritual zugeordnet, das sie zuerst als solches definiert hat⁵⁵: Zu Seiten der Scheintüre oder des *Loculus*, die in archaischen und subarchaischen Gräbern in Tarquinia manchmal die Mitte der Rückwand einnehmen, stehen oft ein Flöten- und ein Kithara-Spieler. Sie bilden ähnlich wie die Blechbläser, die die Magistrate begleiten, ein Paar und wenden Bankett- und Tanzszenen den Rücken zu⁵⁶. Ihre Musik begleitet einen Übergang, den Beginn des Weges ins Jenseits. Auf dem Sarkophag in Boston erscheinen sie an den Seiten des Hauptbildes, das Ehepaar befindet sich also jenseits dieser Schwelle. Nicht so klar ist die Situation auf dem Sarkophag aus der Tomba dei Sarcofagi in Cerveteri, der zu den ältesten Darstellungen einer Magistratsprozession gehört⁵⁷. Dort sind beide Musikerpaare zu sehen: Voran gehen die Blechbläser, dann kommt eine ganz in einen Mantel gehüllte Figur, die einen dreifach gewundenen, einem Kerykeion ähnlichen Stab trägt und sich nach dem folgenden Paar, Flöten- und Kitharaspie-

⁵³ Auch die Urne des Arnth Avle ist dafür nicht geeignet, die Prayon (2004) 57 Abb. 8 als weiteren Beleg anführt. Soweit der Zeichnung zu trauen ist, ist der Ankommende männlich, also Arnth Avle. Im Tor erscheint vermutlich die früher verstorbene Ehefrau. Generell besteht bei den Urnen aber auch die Möglichkeit, dass der Abschied vor der Grabestür gemeint ist, s. Anm. 49.

⁵⁴ Boston, Museum of Fine Arts 1975.799; Herbig (1952) 13f. Nr. 5 Taf. 40; *ThesCRA* V (2005) 2.b. Kultinstrumente Nr. 588. 950* mit früherer Literatur; Steiner (2004) 336 S 33; Krauskopf (2006b) 259–269 Taf. 53–54 mit Argumenten gegen die verbreitete Deutung der Hauptseite als Hochzeitsszene (*dextrarum iunctio*).

⁵⁵ Der Vortrag «Ritus und Kult: Taugliche Topoi für die Interpretation der tarquinischen Grabmalerei?», den sie auf dem Kolloquium «*Öffentliche und private Kulte bei den Etruskern und ihre Auswirkungen auf Politik und Gesellschaft*» im Dezember 2008 in Wien gehalten hat, ist im Druck. Um ihm nicht vorzugreifen, fasse ich mich hier kurz. Meine eigenen Überlegungen beginnen wieder mit dem Ehepaarsarkophag in Vulci.

⁵⁶ Siehe auch Torelli (1997) 131.

⁵⁷ Vatikan, Mus. Greg. Etr. 14949; Herbig (1952) 46f. Nr. 83 Taf. 1; Steiner (2004) 203. 332 S 3 Taf. 9b. Der Sarkophag ist um 1990 restauriert worden, auf der Vorderseite hat sich wenig verändert, auf der Nebenseite hat sich der Lituus der linken Figur als moderne Ergänzung erwiesen (Buranelli/Sannibale [1998] 321–327).



a



b

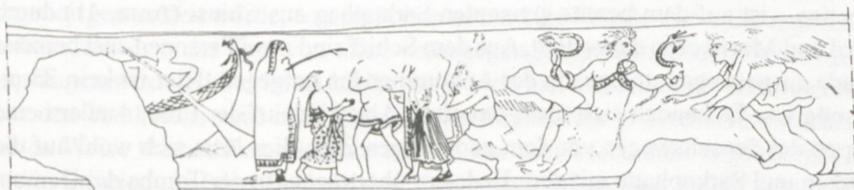


Abb. 10. Tarquinia, Tomba dei Demoni Azzurri. Nach Rizzo (1989) 152 Abb. 108-110
(Zeichnung E. Ferrero).

ler, umblickt. Es folgt ein Ehepaar, das von einem Diener mit (Klapp-)stuhl und einer Biga mit Wagenlenker begleitet wird. Auf den ersten Blick wirkt die isolierte Figur zwischen den Musikerpaaren wie ein Verstorbener; die Person, der der Aufzug gilt, muss aber der von seiner Frau begleitete Bärtige sein, denn auch die Deckelfigur des Sarkophags, mit Sicherheit der Verstorbene, trägt einen Bart. Alle begleitenden Figuren sind also Träger der Würdezeichen; auf der Nebenseite sind Musikanten und Tänzer dargestellt. Dass es dort um Bestattungsfeierlichkeiten geht, liegt nahe, ist aber natürlich nicht zu beweisen, ebenso wenig wie die funeräre Interpretation der Vorderseite. Für letztere sind als neues Argument Flöten- und Kitharaspieler dazugekommen; für eine exakte Einordnung in die Etappen des Jenseitsweges fehlen uns aber die Kenntnisse.

Etwa zur selben Zeit wurde ein Grab in Tarquinia ausgemalt, das in seinem Bildprogramm bereits alle wesentlichen Aspekte der sich gerade erst entwickelnden nacharchaischen etruskischen Jenseitsikonographie vorstellt. In der 1986 in der Monterozzi-Nekropole von Tarquinia gefundenen Tomba dei Demoni Azzurri

(Abb. 10)⁵⁸ findet an der Rückwand noch das gleiche Gelage statt wie in den archaischen und subarchaischen Gräbern, in diesem Fall zweifellos im Jenseits, denn ein Ehepaar befindet sich auf dem Weg dorthin. Der Mann fährt im Wagen, der bereits von Tänzern umschwärmt wird, die ihm von dem Bankett der Rückwand aus entgegengekommen sind. Die beiden Musiker ziehen ihm voran und gehören gewissermassen zu beiden Gruppen. Schwieriger ist der Weg der Frau, für den eine damals völlig neue Ikonographie verwendet wird, mit Anleihen aus der griechischen Kunst⁵⁹, aber in einer Kombination, die ganz und gar nicht griechisch ist und also originär etruskische Vorstellungen widerspiegeln muss. Francesco Roncalli hat als erster erkannt, dass rechts, also neben der Eingangswand des Grabes, sich eine Erderhebung befindet, die als Schwelle zum Jenseits definiert werden kann. Die von Dämonen voran gezernte Frau befindet sich bereits jenseits dieser Schwelle, in einer Art Vorraum, bei dem sich der Gedanke an das *vestibulum Orci* Vergils (*Aen.* 6,273–294) aufdrängt. Links im Bild, also direkt neben der Gelageszene der Rückwand, wartet der Fährmann im Schiff. Er stochert nicht einen Kahn vorwärts wie Charon, der zweifellos sein Vorbild ist, sondern hält das Steuerruder eines grösseren Schiffes; derselbe Gedanke – die Kombination von Land- und Seereise – ist auf dem bereits genannten Sarkophag aus Chiusi (Anm. 41) durch Pferd und Meerwesen dargestellt. Aus dem Schiff sind zwei Personen anscheinend gerade ausgestiegen und gehen der Ankommenden entgegen. Hier ist kein Zweifel möglich: Es handelt sich nicht um einen Abschied auf der Erde, sondern eine Etappe des Jenseitsweges vor dem endgültigen Ziel; dies lässt sich wohl auf die Fresken und Sarkophage mit dem Hadestor übertragen. In der *Tomba dei Demoni Azzurri* wird die Tote von geleitenden Dämonen, die nicht sehr sanft mit ihr umgehen, vorwärtsgeführt, vorbei an anderen, die sie bedrohen⁶⁰. Es wird überdeutlich gezeigt, wie unangenehm der Weg sein kann; dann ist es tröstlich zu wissen, dass man ihn nicht allein zurücklegen muss, sondern einem Angehörige, die ihn bereits überwunden haben, entgegengekommen. Das muss der Grundgedanke dieser seltsamen Ikonographie sein, ein sehr menschlicher Gedanke, der in antiken Jenseitskonzepten sonst nirgends zu finden ist. Er trägt den Gefühlen beider Seiten, der Sterbenden und der Hinterbliebenen, Rechnung: Der Sterbende weiss, dass er auf dem Weg nicht ganz alleine sein wird, und die Hinterbliebenen wissen das auch und tun von der Erde her das Ihrige, um mit Ritualen den Weg durch das *vestibulum* des Jenseits zu erleichtern.

Es ist nun noch zu fragen, wo der Weg ins Jenseits nach etruskischen Vorstellungen beginnt und welche Rolle das Grab spielt. Der Augenblick des Todes

⁵⁸ Cataldi Dini (1987) 37–42; Roncalli (1997) 37–54 Abb. 1–4; Prayon (2004) 48; Steiner (2004) 187f. 315 M 1 Taf. 3; Krauskopf (2006a) 73f. Abb. V.13a–c.

⁵⁹ Siehe Krauskopf (1987) 105–107.

⁶⁰ Sie sind hier nach griechischen Vorlagen gestaltet, später ist es vor allem Tuchulcha (*LIMC* VIII [1997] 97–98 s. v. Tuchulcha [M. Harari]). Zu den Gefahren des Wegs s. auch Krauskopf (2006a) 79 Anm. 24.

ist wohl auf Felsina-Stelen dargestellt, auf denen ein Dämon einem Menschen erscheint und ihn an der Hand fasst⁶¹. Das von Flöten- und Kithara-Spielern begleitete Ritual, das Cornelia Weber-Lehmann definiert hat⁶², hängt offensichtlich mit der Scheintür oder dem *Loculus* an der Rückwand der Gräber in Tarquinia zusammen: Der Ort des Übergangs ist also das Grab. Vielleicht hat man sich vorgestellt, dass der Verstorbene sich in dem auch für die Lebenden zugänglichen Raum eine Zeitlang aufgehalten hat – das könnte auch die reiche Ausstattung erklären. Mario Torelli, der sich mit der Interpretation der Scheintüren befasst hat, hat dabei an das *novemdiale* der Römer gedacht⁶³. Nach diesem Zeitraum beginnt der Tote beim Klang der Kithara und der Flöte den Weg ins Jenseits. Symbol dafür ist die Scheintür. Das Grab kann geschlossen werden bis zur nächsten Bestattung.

Dies würde etwa der oben bei der Interpretation der weissgrundigen Lekythen vorgeschlagenen Vorstellung entsprechen, dass der Verstorbene für eine gewisse Zeit im oder am Grab verweilt und so noch für einen kurzen Zeitraum denen, die er verlassen muss, nahe bleibt. Wenn er dann allerdings, von Hermes geführt, den Schritt ins Boot des Charon tut, ist er allein. Niemand kommt ihm entgegen. Zwar stellte man sich auch in Griechenland vor, dass man im Jenseits die verstorbenen Angehörigen treffen würde, was nicht immer nur eine Freude war⁶⁴. Ein *reditus ad maiores*, bei dem der Tote von allen vorangegangenen Mitgliedern seiner *gens* empfangen wird und bei ihnen bleibt, ist jedoch nicht überliefert. Verbundenheit über den Tod hinaus wird in den klassischen Grabreliefs in einer sehr zurückhaltenden Weise thematisiert; Gefühle werden nur sehr beschränkt zugelassen. Anders in Etrurien: Auf den Deckeln der Ehepaarsarkophage aus Vulci⁶⁵ werden die Gefühle eines Ehepaares, das sich auch im Angesicht des Todes nicht als ganz getrennt empfinden möchte, in einer Weise gezeigt, die in Griechenland undenkbar wäre.

⁶¹ Steiner (2004) 311 F 2. 5–10. 16 Taf. 2a. c; s. auch Sassatelli (1984) 109–114 Taf. 1. 2. 8. 10.

⁶² Siehe Anm. 55.

⁶³ Torelli (1997) 126–131. Zu Scheintüren auch Steiner (2004) 99–109.

⁶⁴ Siehe Garland (1985) 66–68.

⁶⁵ Boston, Museum of Fine Arts 1975.799; s. Anm. 54; 86.145; Herbig (1952) 14f. Nr. 6 Taf. 37–38; beide Sarkophage: Comstock/Vermeule (1976) 244–249 Nr. 384–385; Haynes (2000) 287–291 Abb. 232–233.

Bibliographie

- Ahlberg (1971). – Gudrun Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art* (Göteborg 1971).
- Bardel (2000). – Ruth Bardel, «Eidôla in epic, tragedy and vase-painting», in: N. Keith Rutter/Brian A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece* (Edinburgh 2000) 140–160.
- Bérard (1988). – Claude Bérard: «Le cadavre impossible», *AIONArch* 10 (1988) 163–169.
- Blanck/Proietti (1986). – Horst Blanck/Giuseppe Proietti, *La Tomba dei Rilievi di Cerveteri* (Roma 1986).
- Blanck/Weber-Lehmann – Horst Blanck/Claudia Weber-Lehmann, *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts* (Mainz 1987).
- Brigger/Giovannini (2004). – Eliane Brigger/Adalberto Giovannini, «Prothesis: Étude sur les rites funéraires chez les Grecs et les Étrusques», *MEFRA* 116 (2004) 179–248.
- Buranelli/Sannibale (1998). – Francesco Buranelli/Maurizio Sannibale, «Reparto antichità etrusco-italiche, 1984–1996», *Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie* 18 (1998) 139–441.
- Cataldi Dini (1987). – Maria Cataldi Dini, «La tomba dei Demoni Azzurri», in: *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive. Atti del Convegno Internazionale Milano 1986* (Milano 1987) 37–42.
- Cerchiai (1988). – Luca Cerchiai, «Le stele villanoviane», *AIONArch* 10 (1988) 227–238.
- Clairmont (1993). – Christoph W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones* (Kilchberg 1993).
- Comstock/Vermeule (1976). – Mary B. Comstock/Cornelius C. Vermeule, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston* (Boston 1976).
- de Grummond/Simon (2006). – Nancy Thomson de Grummond/Erika Simon (Hgg.), *The Religion of the Etruscans* (Austin 2006).
- EW.* – Stephan Steingraber (Hg.), *Etruskische Wandmalerei* (Stuttgart 1985).
- Garland (1985). – Robert Garland, *The Greek Way of Death* (Ithaca 1985).
- Haynes (2000). – Sybille Haynes, *Etruscan Civilization* (London 2000) 287–291.
- Herfort-Koch (1992). – Marlene Herfort-Koch, *Tod, Totenfürsorge und Jenseitsvorstellungen in der griechischen Antike. Eine Bibliographie* (München 1992).
- Herbig (1952). – Reinhard Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* (Berlin 1952).
- Himmelman (1999). – Nikolaus Himmelman, *Attische Grabreliefs* (Opladen/Wiesbaden 1999).
- Johnston (1999). – Sarah Iles Johnston, *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece* (Berkeley 1999).

- Krauskopf (1987). – Ingrid Krauskopf, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien. Kontinuität und Wandel* (Firenze 1987).
- Krauskopf (2006a). – Ingrid Krauskopf, «The Grave and Beyond in Etruscan Religion», in: de Grummond/Simon (2006) 66–89 (Manuskript 2001 abgeschlossen).
- Krauskopf (2006b). – Ingrid Krauskopf, «Was war in der Situla?», in: *Italo – Tusco – Romana. Festschrift für Luciana Aigner-Foresti* (Wien 2006) 259–269.
- Kunze-Götte (2009). – Erika Kunze-Götte, «Beobachtungen zur Darstellungsweise sepulkraler Thematik auf weissgrundigen Lekythen», in: Stefan Schmidt/John H. Oakley (Hgg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, CVA Beiheft 4 (München 2009) 54–64.
- Kurtz (1975). – Donna C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters* (Oxford 1975).
- Kurtz/Boardman (1971). – Donna C. Kurtz/John Boardman, *Greek Burial Customs* (London 1971).
- Maderna (2011). – Caterina Maderna, «Tod und Leben an attischen Gräbern der klassischen Zeit», *Thetis* 18 (2011) 40–68.
- Meller Padovani (1977). – Paola Meller Padovani, *Le stele villanoviane di Bologna* (Capo di Ponte 1977).
- Oakley (2004). – John H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of White Lekythoi* (Cambridge 2004).
- Oakley (2008). – John H. Oakley, «Some thoughts about the study of iconography. Past, present, and future. Formal analysis, theory, the Inscription Painter and the first cemetery of Athens», in: Martina Seifert (Hg.), *Komplexe Bilder*, HASB Beiheft 5 (Berlin 2008) 13–27.
- Parker (2005). – Robert Parker, *Polytheism and Society at Athens* (Oxford 2005).
- Principi etruschi* (2000). – *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa. Ausstellungskat. Bologna 2000/2001* (Venezia 2000).
- Prayon (2004). – Friedhelm Prayon, «*Reditus ad maiores*. Ein Aspekt etruskischer Jenseitsdarstellungen», *RM* 111 (2004) 45–67.
- Riezler (1914). – Walter Riezler, *Attische weissgrundige Lekythen* (München 1914).
- Rizzo (1989). – Maria Antonietta Rizzo (a cura di), *Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia* (Rom 1989).
- Roncalli (1997). – Francesco Roncalli, «Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Étrurie», in: Françoise Gaultier/Dominique Briquel (éds.), *Les Étrusques, les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international 1992* (Paris 1997) 37–54.
- Sacchetti (2000). – Federica Sacchetti, «Charu(n) nella pittura funeraria etrusca», *Ocnus* 8 (2000) 127–164.
- Sannibale (2011). – Maurizio Sannibale, *Gli Etruschi e l'Aldilà*, in: Serenella Castri/Alessio Geretti (a cura di), *Aldilà, l'ultimo ministero*, Ausstellungskat.

- Illeggio 2011 (Torino 2011) 38–54.
- Sassatelli (1984). – Giuseppe Sassatelli, «Una nuova stele felsinea», in: P. Delbianco (a cura di), *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa* (Rimini 1984) 107–125.
- Schmaltz (1983). – Bernhard Schmaltz, *Griechische Grabreliefs* (Darmstadt 1983).
- Schmidt (2005). – Stefan Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Berlin 2005) 29–79 (Lekythen und ihre Verwendung bei Begräbnissen).
- Schrumpf (2006). – Stefan Schrumpf, *Bestattung und Bestattungswesen im Römischen Reich* (Göttingen 2006).
- Sourvinou-Inwood (1995). – Christiane Sourvinou-Inwood, «Reading» *Greek Death. To the End of the Classical Period* (Oxford 1995).
- Spineto (2005). – Natale Spineto, *Dionysos a teatro* (Roma 2005).
- Steiner (2004). – Dorothea Steiner, *Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etruskern* (München 2004).
- Torelli (1997). – Mario Torelli, ««Limina Avernī». Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica», in: Mario Torelli, *Il rango, il rito el'immagine* (Milano 1997) 122–151.
- Toynbee (1971). – Jocelyn M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World* (London 1971).
- Tzachou-Alexandri (2002–2003). – Olga E. Tzachou-Alexandri, «Ο Ζωγράφος του Θανάτου στο Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο», *Το μουσείον* 3 (2002–2003) 115–158.
- Vermeule (1979). – Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (Berkeley/Los Angeles/London 1979).
- Wehgartner (1985). – Irma Wehgartner, *Ein Grabbild des Achilleusmalers*, 129. BerlWPr (Berlin 1985).

Prof. Dr. Ingrid Krauskopf
Institut für Klassische Archäologie
Zentrum für Altertumswissenschaften
Universität Heidelberg
Marstallhof 4
D-69117 Heidelberg, Deutschland
LIMC.Heidelberg@urz.uni-heidelberg.de