

Die Verehrer des Dionysos in Etrurien

Ingrid Krauskopf

In der Schilderung der Vorgeschichte des Bacchanalien-Skandals berichtet Livius, daß die dionysischen Vereinigungen sich zuerst in Etrurien verbreitet hätten; dorthin habe die geheimen Riten ein „Graecus ignobilis, sacrificulus et vates“ gebracht (XXXIX 8,3). Zumindest der erste Teil dieser Aussage wird durch die archäologischen Befunde bestätigt, von dem unterirdischen ‚Bacchanal‘ in der ‚maison aux salles souterraines‘ in Bolsena über Inschriften auf Sarkophagen bis hin zu mehr oder weniger deutlichen Hinweisen in den Attributen der Deckelfiguren von Sarkophagen und Urnen oder in der Dekoration der Sarkophagkisten.¹

Problematischer erscheint, was Livius im weiteren berichtet: der Kult sei früher nur von Frauen tagsüber (interdiu) an drei Tagen im Jahr ausgeübt worden, erst eine Priesterin aus Campanien, Paculla Annia, habe dies geändert, indem sie als erste auch Männer – ihre Söhne – einweihte (XXIX 13, 8-9). Von da an sei der vorher ehrbare Kult immer mehr korrumpiert worden, mit den bekannten Folgen, die schließlich die römische Staatsautorität zum Einschreiten zwangen. An einer anderen Stelle, in der Rede des Konsuls Postumius Albinus vor der Volksversammlung, wird noch einmal betont, daß zuerst Frauen und dann auch weibische Männer („simillimi feminis mares“, XXXIX 15,9) dem Kult anhängen. Was hier ganz offensichtlich mit polemischer Absicht vorgetragen wird, besitzt doch auch eine gewisse historische Wahrscheinlichkeit, da generell Frauen im dionysischen Bereich eine weitaus größere Rolle spielten als im Kult irgendeines anderen männlichen Gottes. Teile des Dionysoskultes, vor allem die ekstatischen Tänze und die Oreibasia, sprachen vor allem die Frauen an und wurden vielerorts von reinen Frauengruppen ausgeführt. Ob dies auch für Etrurien galt, ist dem Bericht des Livius nicht zu entnehmen, da das zeitliche Verhältnis zwischen dem Eintreffen des „Graecus ignobilis“ in Etrurien und der Veränderung des Kultes durch Paculla Annia nicht zu klären ist. Ohnehin ist fraglich, ob beide Ereignisse überhaupt in einem Zusammenhang stehen und Livius' Bericht nicht einfach mehrere, voneinander unabhängige Überlieferungsstränge kompiliert.

Angesichts dieser Unsicherheit liegt es nahe, die archäologischen Zeugnisse zu befragen. Für die hellenistische Zeit kommen dafür vor allem die bereits erwähnten Deckelfiguren von Sarkophagen und Urnen in Frage, in geringerem Maße auch die Reliefs der Kisten. Drei Texte, in denen mit dem Stamm „παχᾶ“ gebildete Wörter vorkommen, stehen auf Männersarkophagen,² bei Frauen ist bisher nichts Entsprechendes bekannt. Auch die – von G. Colonna zusammengestellten³ – Deckelfiguren, die einen *Kantharos* – Krater statt der üblichen Phiale halten, sind größtenteils männlich, wobei bei den Sarkophagen das Verhältnis Männer – Frauen mit 6:4 noch relativ ausgeglichen ist, während auf den Urnen die Männer mit 15:2 überwiegen. Auch der Sarkophag von La Cipollara, auf dessen Kiste der *Kantha-*

ros-Krater als zentrales Motiv erscheint (Abb. 1),⁴ gehörte einem Mann, ebenso ein Sarkophag aus Tarquinia, auf dem der Verstorbene ein Rehkitz aus einer *Phiale* trinken läßt.⁵ Von zwei weiteren Deckelfiguren mit einem ähnlichen Motiv ist eine, aus der Tomba Lattanzi in Norchia, männlich, die andere, aus San Giuliano, weiblich.⁶ Könnte man sich bei den »παχα“- Inschriften fragen, ob sie sich auf eine Funktion des Verstorbenen in privaten dionysischen Vereinen beziehen und nicht vielleicht doch eher auf Ämter innerhalb öffentlicher Kulte, die unter Umständen eine Kontrolle der privaten Vereinigungen mit einschlossen, so erfüllt der *Kantharos*-Krater in den Händen der Deckelfiguren oder auf den Sarkophagkisten alle Voraussetzungen für ein Erkennungszeichen der Mysten dionysischer Vereine: relativ selten im Vergleich zur Gesamtmenge der hellenistischen Sarkophage und Urnen, sporadisch auftauchend, nicht auf eine bestimmte Werkstatt oder einen Ort beschränkt, nicht allzu auffällig und auch im Zusammenhang mit anderen dionysischen Symbolen wie dem Rehkitz oder dem *Thyrsos* zu finden. Zudem ist der *Kantharos* ohnehin ein charakteristisches Gefäß des Dionysos, und ein Volutenkrater kann schon in manchen spät- und subarchaischen Gräbern Tarquinias⁷ als Hinweis auf dionysisch geprägte Jenseitshoffnungen interpretiert werden.

Auf den Sarkophagen und Urnen findet sich also eindeutig häufiger bei Männern als bei Frauen ein Hinweis darauf, daß der Verstorbene Myster eines Dionysoskultes war.⁸ Allerdings zeigen zwei der Frauen ihre Zugehörigkeit zu Dionysos besonders deutlich; nur sie tragen das dionysische Attribut "par excellence", den *Thyrsos*.⁹ Offensichtlich legten sie selbst oder die Angehörigen, die den Sarkophag besorgten, besonderen Wert darauf, sie als Anhängerinnen eines Dionysos – Kultes auszuweisen; möglicherweise nahmen sie eine herausragende Stellung in einer dionysischen Vereinigung ein. Von einem Übergewicht der Frauen kann aber im hellenistischen Etrurien auf keinen Fall die Rede sein; nach der Definition des Livius wäre der Kult in dieser Zeit also schon durch gleichzeitige Teilnahme von Männern und Frauen korrumpiert gewesen.

Die unmittelbar vorhergehende Phase des 4. Jhs. v. Chr. liefert keine so eindeutigen Aussagen wie die Deckelfiguren des späten 4. und des 3. Jhs. Zwar sind dionysische Themen in dieser Zeit in allen Gattungen der Kleinkunst überaus häufig, es ist aber nur in ganz wenigen Fällen festzustellen, ob das mythische Gefolge des Dionysos oder seine menschlichen Anhänger gemeint sind. Auf einigen Vasenbildern ist allerdings die dionysische Ikonographie eindeutig in einen eschatologischen Kontext gestellt. Die bekannteste Szene findet sich auf dem *Stamnos* Villa Giulia 1660 aus Falerii, auf dem – wie auch immer man das Bild im Einzelnen interpretieren mag – Hermes als Psychopompos eine Thyrsoträgerin ins Jenseits geleitet.¹⁰ Dieses dionysische Jenseits könnte auf der anderen Vasenseite in Gestalt von Satyrn und Mänaden wiedergegeben sein. Ein ähnli-

cher Gedanke wird wohl auch auf einem Kelchkrater der Funnel-Group aus Vulci in Berlin ausgedrückt sein, auf dem Charun und eine Thyrsoträgerin als Einzelfiguren die beiden Vasenseiten einnehmen:¹¹ der *Thyrsos* sichert der Verstorbenen eine besondere, bessere Behandlung durch Charun. Der Gott mit dem *Thyrsos*, der auf zwei Amphoren der Vanth-Gruppe hinter dem Gespann der Persephone dem von Charun geleiteten Verstorbenen entgegeneilt, bietet wohl dieselbe Garantie.¹² Daß hier Persephone die Hauptrolle zufällt, erinnert an die orphischen Goldplättchen.¹³ Dort soll sich der Verstorbene darauf berufen, daß Dionysos ihn erlöst habe; man sollte sich deshalb einmal fragen, ob der immer als Aita bezeichnete Thyrsoträger auf den beiden Amphoren nicht auch Fufluns sein könnte.

Bilder dieser Art, in denen der Jenseitsbezug unübersehbar ist, ermutigen zu dem Versuch, dieselben Aussagen auch in anderen, weniger klar interpretierbaren Szenen zu suchen. So hat schon in einer der ersten Publikationen einer Volterranner *Kelebe* aus Carmignano P. Mingazzini die beiden Bildfelder des Gefäßes aufeinander bezogen und folgendermaßen interpretiert: "Dargestellt ist die Verstorbene, wie sie, noch im Bestattungsmantel eingehüllt, vom dionysischen Thiasos empfangen wird, auf der Rückseite nimmt sie als nackte Mänade am dionysischen Thiasos teil".¹⁴ Mauro Cristofani hat in seinem Aufsatz *Mystai kai bakchoi. Riti di passaggio nei crateri volterrani*¹⁵ gezeigt, daß viele Bilder der Volterranner Werkstätten sich in ähnlicher Weise interpretieren lassen. Auch in anderen etruskisch rotfigurigen Gattungen finden sich Vasen, die eine eschatologische Deutung nahelegen: so könnte auf einem Kelchkrater im Getty Museum auf einer Seite die nackte Verstorbene zwischen Eros und Charun, also auf dem Weg vom Diesseits ins Jenseits, auf der anderen Seite dieselbe Frau mit einem Satyr zusammen in einem Jenseits-Thiasos zu sehen sein.¹⁶ Ausgehend von solchen Bilderfolgen könnten dann weiter Szenen mit tanzenden Mänaden und Satyrn als dionysischer *Thiasos* im Jenseits interpretiert werden.¹⁷

Für die Gesamtmenge der etruskischen Vasen des 4. Jhs. mit dionysischen Szenen ergibt sich daraus die Wahrscheinlichkeit, daß ein mehr oder weniger großer Teil wirklich Jenseitshoffnungen ausdrücken sollte, während für jedes einzelne Bild weiterhin die Unsicherheit bestehen bleibt, ob ein *Thiasos* verstorbener Dionysos-Mysten oder eine rein mythische Szene intendiert war. Oft ist es schwierig, zu unterscheiden zwischen einer bedeutungsfreien Variationslust des Malers und einer beabsichtigten Gegenüberstellung zweier verschiedener Situationen im Schicksal des Verstorbenen, Einweihung zu Lebzeiten oder Beginn des Weges ins Totenreich einerseits und Weiterleben andererseits am endgültigen Aufenthaltsort in den Gefilden der verstorbenen Dionysos-Mysten. Nur zwei Figuren lassen sich nicht in das mythische Gefolge des Gottes einreihen: eine eng in einen Mantel gehüllte Frau, die entweder eine

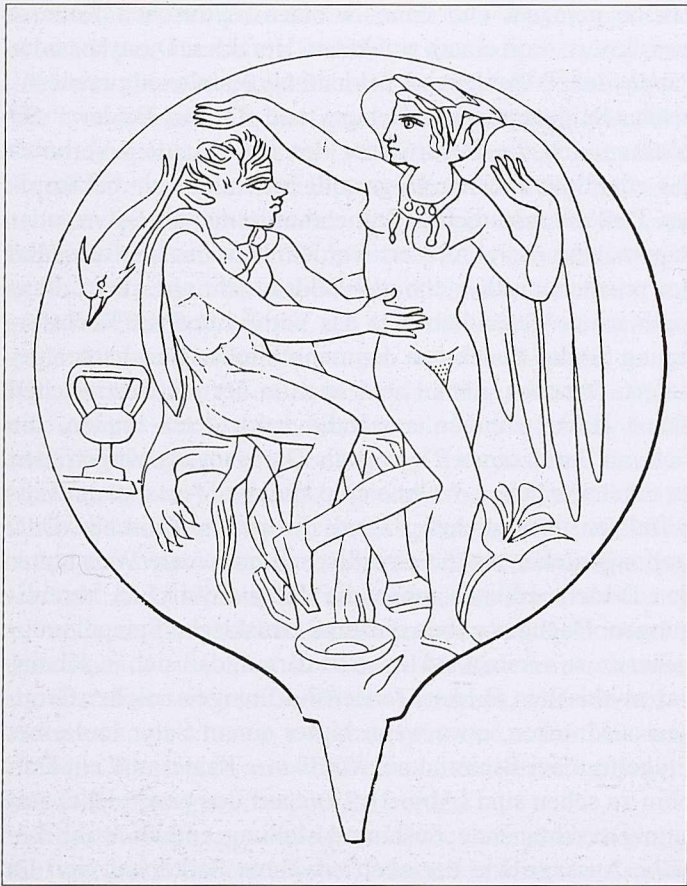
Verstorbene oder eventuell auch eine Mystin während eines Initiationsritus¹⁸ sein kann, und ein Mann, der sich durch einen Thyrsos als Dionysos-Anhänger ausweist, aber aufgrund des Bildkontextes nicht der Gott selbst sein kann. Auf den von Mauro Cristofani vorgestellten Volterranner Gefäßen kommen beide Figuren häufig vor, sonst überwiegen Frauen; ein Übergewicht von Frauen im etruskischen Dionysoskult des 4. Jhs. läßt sich daraus aber kaum ableiten; noch weniger ist es möglich, orphisches Gedankengut von dem der dionysischen Vereinigungen zu trennen.¹⁹

In einer anderen Denkmälergruppe, den gravierten Spiegeln, fehlt die Möglichkeit, aus zwei zusammengehörigen Bildern eine Szenenfolge zu erschließen. Dadurch wird es noch schwieriger, zwischen dem mythischen Gefolge des Fufluns, seinen sterblichen Verehrern und dem *Thiasos* der verstorbenen Dionysosmysten im Jenseits zu unterscheiden. Dionysische Szenen sind auf Spiegeln nicht selten, aber längst nicht so häufig wie in der Keramik; Grund dafür dürfte ihr andersartiger Verwendungsbereich sein: dionysische Szenen auf Symposiongeschirr sind selbstverständlich, auf einem Spiegel dokumentieren sie zumindest ein Interesse für Dionysos von Seiten der Besitzer oder der Schenkenden.²⁰ Oft werden auf den Spiegeln des 4. und 3. Jhs. friedliche Begegnungen von Satyrn und – meist unbedeckten – Frauen dargestellt, die manchmal geflügelt sind²¹ – sicher kein irdischer *Thiasos*. Zu einem solchen könnten eher zwei völlig bekleidete Frauen gehören, von denen eine einen Doppelaulos spielt.²² Szenen mit betrunkenen *Thiasos*-Teilnehmern wurden nur ganz selten zum

Thema gemacht und dann in einen mythischen Kontext transferiert – mit einem trunkenen Herakles, Dionysos oder Papposilen.²³ Weniger zurückhaltend gestalteten praenestinische Spiegelgraveure Gelage- und *Thiasos*-Bilder:²⁴ So könnten sich die Befürworter des Bacchanalien-Verbotes das zügellose Treiben vorgestellt haben, das sie bekämpften. Daß die männlichen Teilnehmer immer als Satyrn oder Papposilene charakterisiert werden, hebt die Realitätsnähe der praenestinischen Spiegel-Bilder nicht auf, denn diese mythischen Wesen hatten ja das Vorbild und die Rechtfertigung für das Benehmen der menschlichen Bacchanten geliefert. Daneben gibt es aber auch in der praenestinischen Kunst Bilder ruhiger, anständig bekleideter Frauen, die sich nur durch einen *Thyrsos* als Dionysos-Anhängerinnen zu erkennen geben.²⁵ Ohne eine konkrete Aussage im Einzelfall zu ermöglichen, lassen die praenestinischen Darstellungen eher als die etruskischen eine reale Welt hinter den Bildern erahnen, eben die der dionysischen Vereinigungen. Dagegen geben einzelne etruskische Spiegel möglicherweise versteckte Hinweise darauf, daß sich in scheinbar mythischen Bildern Jenseitshoffnungen solcher Gruppen ausdrücken, etwa wenn hinter einem Satyr und einer Flügel Frau am Bildrand ein *Kantharos*-Krater und ein Delphin zu sehen sind (Abb. 2).²⁶ Die auf den ersten Blick unsinnig erscheinende Zusammenstellung enthält wohl dieselbe Aussage wie der oben erwähnte Sarkophag von La Cipollara der einen *Kantharos*-Krater über Wellen zeigt:

1. Steinsarkophag von La Cipollara. Viterbo, Museo Civico.



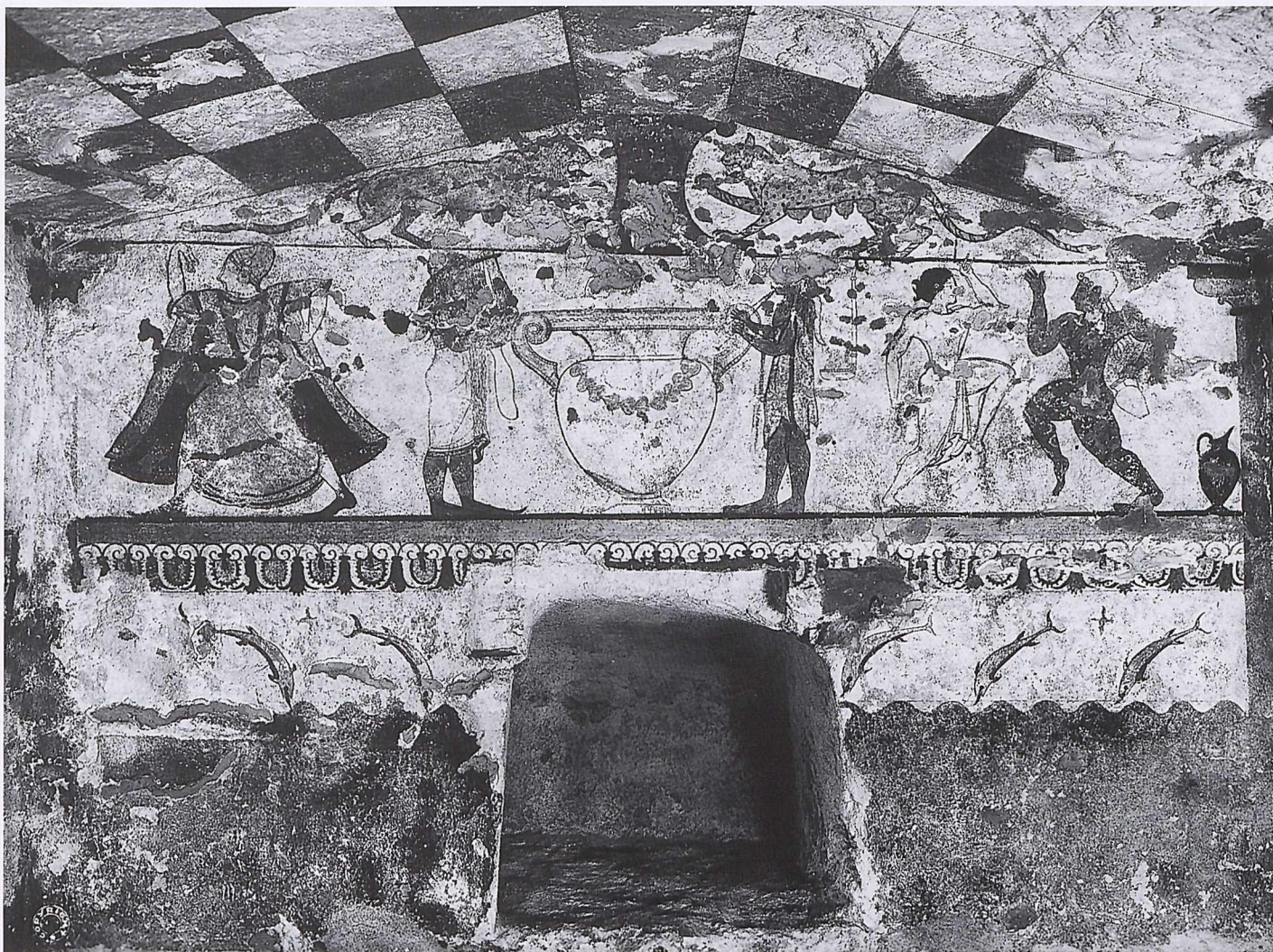


2. Satyr und Flügelfrau auf einem Spiegel. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, inv. 1337.

Der Krater wurde schon bei den Deckelfiguren der Sarkophage als Erkennungszeichen dionysischer Mysterien interpretiert; der Delphin weist als Kürzel für die Meereswellen auf ein Totenreich jenseits des Meeres hin.²⁷ Man kann sich fragen, ob die Flügel der Frau dann nicht einfach als Zeichen einer überhöhten Existenz im Jenseits zu verstehen sind; bei ihrem Partner könnte die Darstellung als Satyr dann eine ähnliche Verwandlung andeuten. Plausibel, aber nicht zwingend läßt sich eine kleine Gruppe von Skarabäen mit ekstatisch tanzenden Mänaden, typologisch eng von griechischen Vorlagen abhängig, als Besitz von Mitgliedern dionysischer Vereine erklären.²⁸

Trotz all dieser mehr oder weniger deutlichen Anspielungen bilden innerhalb der zahllosen dionysischen Bilder des 4. Jhs. diejenigen, aus denen sich Hinweise auf dionysische Vereinigungen und deren Jenseitshoffnungen herauslesen lassen, nur eine kleine Gruppe. Aus ihr lassen sich begrifflicherweise weder Erkenntnisse über die Zahl der Dionysos-Anhänger noch über das Zahlenverhältnis von Männern und Frauen ableiten. Hinweise auf konkrete Aktivitäten der Dionysos-Mysterien sind - anders als in der westgriechischen und der ihr nahestehenden praenestinischen Kunst - in Etrurien kaum zu finden. In der Magna Graecia hatte sich aus den in der attischen Vasenmalerei getrennten Motiven des Thiasos, des *Komos* und des *Symposion* eine

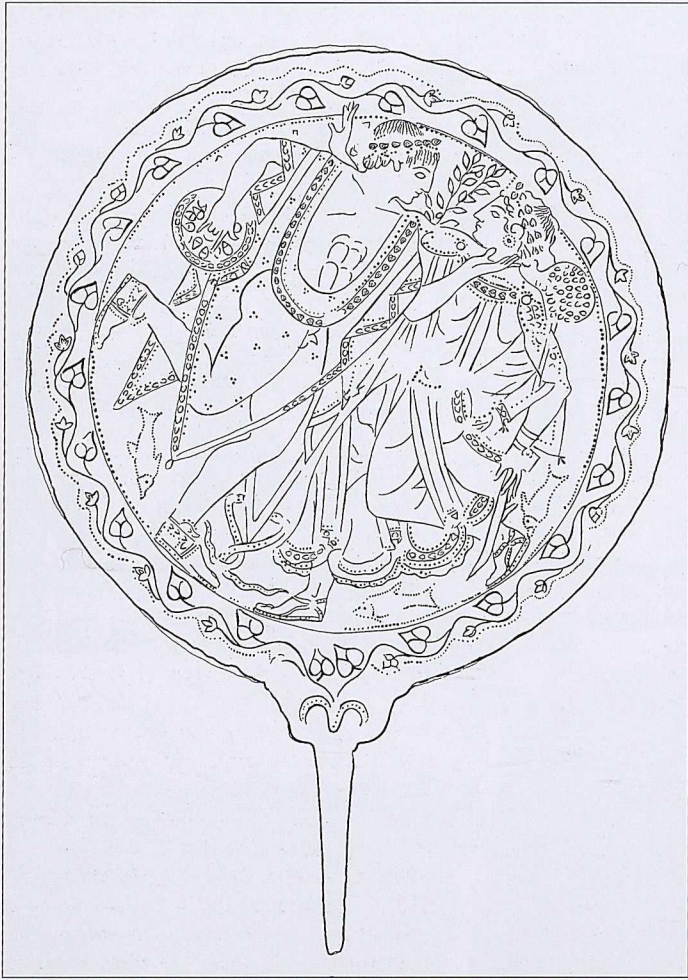
Mischform herausgebildet: Ein *Thiasos*, der aus Satyrn, mythischen oder menschlichen Mänaden und Männern bestehen kann, zieht - in Gegenwart des Gottes oder ohne ihn - mit Symposiongeräten wie *Kottaboi* oder Krateren beladen dahin, wohl auf dem Weg zu einem Gelage im Grünen, das man sich auf Erden oder im Jenseits vorstellen kann.²⁹ Charakteristisch für diese *Thiasoi* sind Situlen als Weintransportgefäße, die in Etrurien zwar real vorhanden, aber so gut wie nie in Vasenbildern zu sehen sind. Auch *Kottaboi* sind dort nur selten wiedergegeben,³⁰ ebenso wie das auf westgriechischen Vasen oft deutlich zu erkennende Trikot des Papposilen, das zeigt, daß sich Männer - wohl doch nicht nur im Satyrspiel - als Satyrn verkleideten.³¹ Die etruskischen Thiasosbilder verharren weit stärker in allgemein Mythischen, ein Bezug zu irgendeiner Realität - sei es der der dionysischen Vereine, der eines offiziellen Kultes oder auch der eines Theaterspiels - ist kaum je zu erkennen. Dies kann nur zum Teil auf die mangelnde Qualität der Bilder und ein Desinteresse der Vasenmaler zurückzuführen sein, sondern wird besser verständlich, wenn man zwei andere, komplementäre Charakteristika des etruskischen dionysischen Bildrepertoires zum Verständnis heranzieht. Zum einen fehlen dort Bilder der gewalttätigen Ekstase fast gänzlich; noch weniger als in der Kunst der Magna Graecia wird das Zerreißen von Tieren und sogar dessen Andeutung durch die Wiedergabe von Messern oder Schwertern gezeigt,³² auch Bilder des Pentheus - Mythos sind rar. Zum anderen wird die erotische Komponente - in einer meist sehr dezenten Form - stark in den Vordergrund gerückt: Bilder von Dionysos und Ariadne sind sehr häufig,³³ die Mänaden sind oft unbekleidet, Eroten mischen sich unter den *Thiasos*, nur ganz selten wehren sich die Mänaden gegen die sie verfolgenden Satyrn.³⁴ Es wäre sicherlich zu hoch gegriffen, wenn man alle diese meist recht bescheidenen, rasch hingemalten Produkte der etruskischen Vasenmaler des 4. Jhs. und die oft nicht weniger flüchtig gravierten Spiegel als Traumbilder eines glücklichen Weiterlebens in einem dionysisch geprägten Jenseits bezeichnen wollte, aber die ursprüngliche Intention, aus der heraus dieses Bildrepertoire geschaffen wurde und der es seine Beliebtheit verdankt, dürfte wohl in dieser Richtung zu suchen sein. Auf andere Weise spiegeln die großformatigen Fresken in den Gräbern des 4. Jhs., die Gelage in der Unterwelt zeigen, und die lagernden Deckelfiguren der hellenistischen Sarkophage und Urnen ähnliche Wunschbilder wider, wobei allerdings in den Fresken dionysische Konnotationen fast ganz vermieden werden, wenn man nicht den Weingenuß an sich und die dafür notwendigen Utensilien als ‚dionysisches Indiz‘ werten will.³⁵ Das Mahl im Jenseits zusammen mit den (Unterwelts-)Göttern ist orphisches und vor allem pythagoreisches Gedankengut,³⁶ zugleich aber auch eine alte, originär etruskische Konzeption, in der allerdings die Teilnahme von Göttern am Mahl nicht faßbar ist.³⁷



3. Tarquinia, Tomba delle Leonesse, Rückwand.

Bilder von Symposien in Gräbern, wie wir sie seit dem letzten Viertel des 6. Jhs. kennen, können also nicht automatisch als Beweis für das Eindringen dionysischer Mysterien in Etrurien gewertet werden. Da ja auch nach griechischer Vorstellung nicht jeder, der an einem *Symposion* teilnahm, damit den Anspruch oder die Hoffnung auf ein besseres Los im Jenseits erwarb, sondern nur derjenige, der in die dionysischen Mysterien eingeweiht war, brachte die Übernahme griechischer Symposionsitten zwar Dionysos als Gott des Weins und des Gelages nach Etrurien, aber nicht notwendigerweise auch als Garant eines glücklichen Lebens nach dem Tode. Nur wenn die Hinweise auf Dionysos über das bei einem *Symposion* Übliche hinausgehen, kann auch an den Mysteriengott gedacht werden, etwa wenn Satyrn in der Fresken auftauchen³⁸ oder der Krater, der den Wein enthält, als zentrales Objekt des gesamten Freskenzyklus in der Mitte der Rückwand zu sehen ist wie in der Tomba delle Leonesse (Abb. 3), der Tomba del Mor-to und der Tomba delle Bighe,³⁹ während er normalerweise

bei Gelageszenen seitlich, neben dem *Kylikeion* steht. Auch die üppigen Efeuranken, die den oberen Wandfries, die 'Giebelstütze' und den Mittelbalken der Tomba del Triclinio schmücken, könnten vielleicht eine engere Bindung des Grabinhabers an Dionysos andeuten. Auffällig ist allerdings, daß es immer bei solchen Andeutungen bleibt; das deutlichste Kennzeichen der Dionysos-Anhänger, der *Thyrsoi*, ist in den Gräbern nirgends zu finden. Auch wirklich ekstatische Tänze werden nirgends gezeigt,⁴⁰ obwohl die etruskischen Maler dafür genügend Vorbilder in der importierten attischen Keramik hätten finden können. Ganz allgemein werden *Thyrsoi* in der ersten Hälfte des 5. Jhs. noch relativ selten dargestellt. Ein früher Versuch auf einem Spiegel in München⁴¹ ist noch mißlungen: der Graveur hatte zwar die Krümmungen des Narthex-Stengels von attischen Vasen abgeschaut, aber daraus einen merkwürdigen Ast mit einem einzelnen Blatt statt eines Efeubüschels an der Spitze gemacht. Wenig später wird der *Thyrsoi* dann korrekt wiedergegeben,⁴² und fast zur selben Zeit ist er außerhalb der attisch beeinflussten Satyr-Mänaden-Bilder auch schon in einem typisch etruskischen Kontext zu finden: bei dem Tänzerpaar auf einem Spiegel in Berlin (Abb.



4. Tänzerpaar auf einem Spiegel aus Viterbo. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlungen, inv. Fr. 23.

4),⁴³ der stilistisch der Tomba del Triclinio sehr nahe steht. Die beiden Figuren könnten geradezu aus einem Grabfresko herauskopiert und aus kompositionellen Gründen im Spiegelrund enger aneinandergerückt worden sein. Von den Tänzern der Grabfresken unterscheidet sie außer dem *Thyrso* noch ein zweites Detail: die *Omphalos-Phiale* in der Hand des jungen Mannes, ein Libationsgefäß,⁴⁴ das wie der *Thyrso* darauf hinweist, daß ein kultischer Tanz zu Ehren des Dionysos/Fufluns gemeint ist. Die Fische, die sonst kaum zu erklären sind, können dann analog zu den Meereswellen interpretiert werden, die, wie bereits festgestellt,⁴⁵ immer wieder einmal mit dionysischen Szenen oder Symbolen kombiniert wurden.

Der Spiegel in Berlin ist bisher ohne Parallelen; sonst wurden entweder menschliche Tänzer ohne dionysische Attribute oder Satyrn und Mänaden dargestellt, wobei letztere Szenen meist von Vorlagen der attischen Keramik abhängig sind. Dadurch sind z.B. auch die die Satyrn heftig zurückstoßenden Mänaden erklärbar,⁴⁶ die in der etruskischen Kunst sonst kaum vorkommen. Die etruskischen Mänaden des späten 6. und 5. Jhs. sind offensichtlich vor allem die Partnerinnen der Satyrn und wie diese dämonische Wesen.

Als solche bewachen sie zusammen mit den Satyrn in zahlreichen Antefixserien etruskische Tempel. Zwar ist von ihnen meist nur Kopf oder Büste wiedergegeben, wo sie aber in ganzer Figur zusammen mit den Satyrn in selben Antefix erscheinen, entsteht unweigerlich der Eindruck eines Tanzes, der alle Formen von Werbung, Zustimmung und Abwehr schildert⁴⁷ Bedrohlich – wie die Satyr-Todesdämonen der Felsina-Stelen⁴⁸ – wirken die Satyrn der Antefixe, Spiegel und Vasen aber nur ganz selten;⁴⁹ eher fühlt man sich an die Tänze von Satyrn oder von als Satyrn verkleideten Männern auf den chiusinischen Urnen und *Cippi* erinnert,⁵⁰ deren Deutung auch bei der Interpretation der Satyr-Mänaden-Paare berücksichtigt werden sollte. Anhaltspunkte für eine eschatologische Interpretation in der Art der Bilder des 4. Jhs. sind bei den Satyr-Mänaden-Szenen des 5. Jhs. nicht vorhanden. Auch reine Mänadengruppen oder Mänaden mit Dionysos/Fufluns ohne Satyrn sind im 6. und 5. Jh. in Etrurien bis jetzt nicht bezeugt, dagegen ist einmal ein Mann mit einem *Thyrso* dargestellt⁵¹ was wiederum in Griechenland in dieser Zeit ganz ungewöhnlich wäre. Die ekstatischen Frauenkulte Griechenlands sind demnach in der etruskischen Kunst des 5. Jhs. kaum zu finden, so zahlreich auch die Importe entsprechender attischer Vasenbilder gewesen waren.⁵²

Als Gott der Frauen ist Dionysos also nicht nach Etrurien gekommen. War er wenigstens von Anfang an der Gott der Mysterien? Deren Blütezeit hatte zwar erst im 4. Jh. eingesetzt; sie waren aber schon im 5. und späten 6. Jh. geographisch weit verbreitet, wie nicht nur die berühmte Inschrift aus Cumae,⁵³ sondern auch die von Herodot (4,79-80) erzählte Geschichte des Skythen Skyles und die Inschrift eines Spiegels aus Olbia⁵⁴ bezeugen. Kulte, die an die Grenze des Skythenlandes gelangten, können natürlich ebenso gut von Etruskern übernommen worden sein und sind es wohl auch. Dennoch überrascht es, wie früh schon relativ zahlreiche Zeugnisse auf eine eschatologische Funktion des Dionysos in Etrurien hinweisen. Neben den bereits oben⁵⁵ erwähnten Gräbern, in denen ein Krater im Mittelpunkt des Freskenzyklus steht oder Satyrn in die Darstellung einbezogen werden, sind es vor allem die "fufluns pachies"-Inschriften, die Mauro Cristofani und Marina Martelli zusammengestellt und interpretiert haben.⁵⁶ Beide Zeugnisgruppen, Fresken und Inschriften, zeigen in gleicher Weise, wie weit Dionysos in spezifisch etruskische Jenseitsvorstellungen einbezogen worden war. Die Namensformel Fufluns Pachies entspricht zwar genau dem Dionysos Bakcheios aus Herodots Skyles-Erzählung, aber in Etrurien wurden in derselben Weise, durch Weihinschriften auf Gefäßen in den Gräbern, auch andere Gottheiten angerufen, die nichts mit Mysterienkulten zu tun hatten. Am bekanntesten ist die Weihung an die "Tinas cliuiaras", die Dioskuren, die, wie G. Colonna gezeigt hat, auch in anderer Weise in den Gräbern präsent sind.⁵⁷ So steht das "letto funebre" des nach ihm benannten Grabes,

das die Symbole der Dioskuren trägt,⁵⁸ an derselben zentralen Stelle wie der Krater in den Gräbern delle Leonesse, delle Bighe und del Morto. Es ist die Stelle, an der sonst oft eine Scheintür den Toten und seinen Weg ins Jenseits symbolisiert.⁵⁹ Wo statt ihrer ein Hinweis auf einen Gott erscheint, wird dieser Gott als Helfer auf dem Weg in die andere Welt und dort als Garant eines glücklichen Weiterlebens gesehen. Die Dioskuren, die eine solche Funktion in Griechenland nicht besitzen, waren in etruskischen Augen für diese Helferrolle wohl durch ihren Mythos prädestiniert, der sie ständig zwischen den beiden Welten hin und her wandern läßt. Der Gott des Symposions war in zweierlei Weise als Helfer geeignet: als Garant des Banketts, das die Verstorbenen nach etruskischer Vorstellung im Jenseits zu feiern hofften, und als Gott, der selbst in die Unterwelt hinabgestiegen war, um seine Mutter Semele heraufzuführen. Diesem Mythos galt z. B. das delphische Fest der Herois, das den Etruskern angesichts ihrer engen Kontakte zu Delphi nicht unbekannt geblieben sein kann; es ist sicher kein Zufall, daß gerade ein etruskisches Bild Apollon mit Dionysos und Semele verbindet.⁶⁰

Es ist also nicht notwendig, die Existenz zahlreicher 'orphisch-dionysischer' Gruppen in Etrurien schon im späten 6. Jh. anzunehmen, um die eschatologische Rolle des Dionysos zu verstehen, obwohl es einzelne Vereinigungen natürlich gegeben haben mag. Die Integration des Gottes des Weines und des Symposions in die etruskische Religion ging viel weiter, als es solche Gruppen je vermocht hätten. Für die Dioskuren, die in ähnlicher Weise in etruskische Jenseitsvorstellungen einbezogen worden sind, hatten sich keine entsprechen etruskischen Gottheiten finden lassen – ihr Name wurde einfach ins Etruskische übersetzt –, Dionysos dagegen konnte mit dem Vegetationsgott Fufluns identifiziert werden und übernahm damit wohl auch dessen Verbindung mit der Gottheit Ca(v)tha,⁶¹ die die Inschriften auf den hellenistischen Sarkophagen bezeugen. Daß ältere Belege nicht vorhanden sind, zwingt angesichts der Lückenhaftigkeit unserer Überlieferung nicht zu der Annahme, daß die Verbindung erst spät aufgrund gemeinsamer eschatologischer Funktionen zustandekam.⁶²

Fufluns Pachies war in Etrurien weit mehr als ein Gott von Mysterienvereinen; selbst seine Rolle als Helfer auf dem Weg ins Jenseits ist innerhalb der etruskischen Religion verständlich und nicht nur als importiertes 'orphisch-dionysisches' Gedankengut. Sagen wir es mit den Worten von Mauro Cristofani⁶³: ... "Il contatto con il mondo greco favorisce l'identificazione di Fufluns con Dionysos nel suo carattere di divinità legata al vino e all' ebrezza.... È probabile che questa identificazione prepari la successiva, ampia diffusione dei Baccanali...".

Grundlage dieses Aufsatzes sind drei Arbeiten von Mauro Cristofani: *FUFLUNS PACHIES. Sugli aspetti del culto di Bacco in Etruria*, 'StEtr' 46, 1978, 119-133 (zusammen mit M. Martelli) = Cristofani - Martelli 1978.

Dionysos/Fufluns, LIMC III (1986) 531-540.

Mystai kai bakchoi. Riti di passaggio nei crateri volterrani, 'Prospettiva' 80, 1995, 2-14 = Cristofani 1995.

Außerdem werden abgekürzt zitiert:

Colonna 1991 = G. Colonna, *Riflessioni sul dionisismo in Etruria*, in *Dionysos. Mito e mistero*, Atti del Convegno Internazionale, Comacchio 1989 (Comacchio 1991), 117-140.

Fischer-Graf = U. Fischer-Graf, *Spiegelwerkstätten in Vulci* (Berlin 1980).

Mayer-Prokop = I. Mayer-Prokop, *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils*, 13. Erg.H. 'RM' (Heidelberg 1967).

1) Hierzu Colonna 1991 bes. 121-125 mit früherer Lit.

2) *TLE* 131 (*Laris Puleas*). 137 (*..Crespe*). 190 (*Larth Statlane*); Cristofani-Martelli 1978, 128-130; Colonna 1991, 121.

3) Colonna 1991, 130-131 Anm. 70: 21 männliche, 6 weibliche, ein Ehepaar.

4) G. Proietti, 'StEtr' 45, 1977, 293 Taf. 43, 24; G. Colonna in: *Ricerche di pittura ellenistica* (Quaderni dei 'Dialoghi di Archeologia' 1, 1985) 161, Abb. 41; F.-H. Pairault, in *Studia Tarquiniensia* (Roma 1988) 82, Taf. 15, 2.

5) R. Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* (Berlin 1952) 62 Nr. 119, Taf. 27; Colonna 1991, 122, Abb. 10. 11. mit weiterer Lit. in Anm. 64.

6) Colonna 1991, 122, Abb. 12-14 mit Lit. in Anm. 66; das Exemplar in Norchia auch Herbig, a.O. (Anm. 5), 73, Nr. 188; Taf. 21 c-e.

7) Tomba delle Leonesse, Tomba delle Bighe, Tomba del Morto: B. d'Agostino, 'Prospettiva' 32, 1983, 8-9; I. Krauskopf, *Der Krater und die Wellen. Zwei Motive der etruskischen Sepulkralkunst*, in *Sphinx or The Mythology of Being*. Studies in Honour of Evgenyi Mavleev (in russ. Sprache, im Druck).

8) Exakter ausgewertet werden könnten die Zahlen nur auf dem Hintergrund des Verhältnisses von Frauen- und Männersarkophagen und -urnen insgesamt.

9) Der bekannte Sarkophag der 'Bacchantin' in London (Herbig a.O. (Anm. 5) 37, Nr. 64; Colonna 1991, 130, Anm. 64, Abb. 9 mit weiterer Lit.) und eine Urne aus Chiusi: G. Colonna, *I sarcofagi chiusini di età ellenistica* in: *La civiltà di Chiusi e del suo territorio*, Atti del XVII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Chianciano Terme 1989 (Firenze 1993), Taf. 4a.

10) Villa Giulia 1660: Beazley, *EVP* 152, Nr. 4, Taf. 35,6; I. Krauskopf, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien* (Firenze 1987) 53 mit weiterer Lit. In der dionysischen Ikonographie lassen sich keine wesentlichen Unterschiede zwischen faliskischen und etruskischen Werkstätten feststellen, deshalb wird Faliskisches hier gleichwertig einbezogen.

11) Berlin F2952, Beazley, *EVP* 142, Nr. 12; LIMC III (1986), s.v. *Charon/Charun* 5* mit weiterer Lit.

12) Krauskopf a.O. (Anm. 10) 65. 68, Taf. 11,2; LIMC III (1986), s.v. *Charon/Charun* 87; LIMC IV (1988), s.v. *Hades/Aita* 9*; LIMC VII (1994), s.v. *Persephone/Phersipnai* 10°. 11*. De Ruyt (*Charun. Démon étrusque de la mort*, Bruxelles 1934, 75f., Nr. 81. 82) und Beazley, *EVP* (170 Nr. 4. 5) halten den Stab, den der Gott trägt, für ein gewöhnliches Szepter. Es sind aber – schuppenartig – deutlich die einzelnen Efeublätter wiedergegeben.

13) Zu den Goldplättchen zuletzt: Ch. Riedweg und H. D. Betz, beide in F. Graf (ed.), *Ansichten griechischer Rituale*, Geburtstags-Symposium für Walter Burkert, Castelen 1996 (Stuttgart - Leipzig 1998), 359-398 und 399-419, jeweils mit früherer Lit.

14) 'AA' 1950/51, 171, Abb. 8. 9; der Fundbericht von E. Scamazzi,

- ‚StEtr‘ 16, 1942, 473 Taf. 26 sieht diesen Zusammenhang noch nicht. Weitere Lit. zum Gefäß (Florenz, Mus. Arch. 94687): M. Montagna Pasquinnucci, *Le kelebai volterrane* (Firenze 1968) 91, Nr. 87, Abb. 115; M. Harari, *Il "Gruppo Clusium" nella ceramografia etrusca* (Roma 1980) 93, Nr. 1, Taf. 71; Cristofani 1995, 3, Abb. 6-7.
- 15) Cristofani 1995.
- 16) ‚GettyMusJ‘ 6-7, 1978-79, 147 ff., Abb. 1. 2; *LIMC* III (1986), s.v. *Charon/Charun* 46*; M. Martelli (ed.), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare* (Novara 1987) 324, Nr. 169, Taf. 221
- 17) Eine eschatologische Interpretation liegt z. B. auch nahe auf dem faliskischen Skyphos in Heidelberg, der auf Seite A einen Satyr, Pluton mit dem Füllhorn und Hermes, auf B einen Satyr und eine Mänade zeigt, s. K. Schauenburg, ‚Jdl‘ 68, 1953, 38 ff. Abb. 1.2 mit Hinweisen auf weitere Szenen auf S. 68f.
- 18) In ähnlicher Weise verhüllte Frauen auf attischen Vasen wurden ebenfalls als Einzuweihende interpretiert: Ch. Bron, *Porteurs de thyrsos ou bacchants, in Images et société en Grèce ancienne, Actes du Colloque internationale, Lausanne 1984* (Lausanne 1987) 145-153.
- 19) Eine der wenigen mit relativer Sicherheit als ‚orphisch‘ zu interpretierenden Szenen findet sich auf der verschollenen Amphora der Sammlung Torlonia M. Harari, in *Ancient Greek and Related Pottery*, Proceedings of the 3rd Symposium, Copenhagen 1987 (Copenhagen 1988) 233f., Abb. 3.
- 20) Nicht alle müssen notwendigerweise Mitglieder dionysischer Vereinigungen gewesen sein – Dionysos und Ariadne als göttlicher Liebespaar sind auf einem der Toilette der Frauen dienenden Gerät auf jeden Fall passend.
- 21) Mit Flügeln: *ES* V Taf. 40,1 (= *CSE* Italia 3, Volterra 1, Nr. 9); *ES* I Taf. 105 (= *CSE* BRD 1 Nr. 37); II Taf. 144 (= *CSE* BRD 2 Nr. 25); *ES* IV Taf. 316. Ohne Flügel: *ES* I Taf. 94,2 (= Fischer-Graf, 47 f. V 29 Taf. 12); *ES* I 100,2.3; 103. 104; IV Taf. 315. 315A (= *CSE* Italia 3, Volterra 1, Nr. 11); V Taf. 40,2 (= *CSE* Italia 4, Orvieto, Mus. Faina, Nr. 15). Fischer-Graf, 79 f. V 49 Taf. 22,1; *CSE* BRD 1 Nr. 19G. Pfister-Roesgen, *Die etruskischen Spiegel des 5. Jhs.v.Chr.* (Bern-Frankfurt 1975) 68 S 48 Taf. 52. Satyr überrascht Frau am Brunnen: *ES* I Taf. 106. 108. 22) *ES* I Taf. 97; vgl. auch V Taf. 47 (junger Mann zwischen zwei Frauen, von denen eine einen Thyrsos hält).
- 23) *ES* II Taf.149. 150 = *LIMC* V (1990), s.v. *Herakles/Hercle* 349.° 373*. Klapppiegelreliefs: *LIMC* III (1986), s.v. *Dionysos/Fufluns* 80.
- 24) *ES* V Taf. 42 (= *LIMC* VIII (1997), s.v. *Mainades* 131*). 43 (im Exzerpt ‚*Kantharos-Krater*‘, flankiert von zwei Eroten); cf. auch *ES* IV Taf. 304 und die Spiegel, die ein nacktes Paar (Dionysos-Ariadne?) mit Begleitern zeigen (*ES* IV Taf. 301.302. 303. 307, letztere = R. Lambrechts, *Les miroirs étrusques et pré-néstins des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*, Bruxelles 1978, Nr. 12.11).
- 25) *ES* IV Taf. 310.311; cf. auch *ES* V Taf. 41 = D. Rebuffat-Emmanuel, *Le miroir étrusque d'après la collection du Cabinet des Médailles* (Paris-Roma 1973) 280-284 Nr. 1339 Taf. 57: ein menschliches Paar mit Thyrsos.
- 26) *ES* IV Taf. 316 = Rebuffat-Emmanuel a.O. (Anm. 25) 272-276 (Nr. 1337). 538-540 Taf. 55.
- 27) Zu den Sarkophagen s. Anm. 3.4; cf. auch Anm.7. Zu Wellen-Delphin-Friesen s. Anm. 45.
- 28) P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen* (Mainz 1968) Nr. 212 1044; I. Krauskopf u. a., *Heroen, Götter und Dämonen auf etruskischen Skarabäen*, Peleus 1 (Mannheim 1995) 46; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Mainades* 111.
- 29) Zu unteritalischen *Thiasos*- und Gelageszenen: R. Hurschmann, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen* (Würzburg 1985) 89ff.; M.-C. Tzannes, *Kraters, Libations and Dionysiac Imagery in Early South Italian Red-Figure* in: O.Palagia (ed.), *Greek Offerings. Essays on Greek Art in Honour of John Boardman* (Oxford 1997) 145-158.
- 30) z. B. auf der Schale der Clusium-Gruppe Florenz 74824: (Harari a.O. (Anm. 14), 32 Nr.16 Taf. 10) oder einem Glockenkrater: (C. Albizati, ‚MEFR‘ 37, 1918-19. 162 Abb. 21).
- 31) Eine der seltenen Ausnahmen: Schale der Clusium-Gruppe Berlin F 2945 (Harari a.O. (Anm. 14) 30 Nr. 10 Taf. 7). Ein Papposilen auf dem Hals einer Caeretaner Kanne in Louvre wird von V. Jolivet auf das Theater bezogen (‚RA‘ 1983, 28 Abb. 15. 16). Eine ähnliche Gruppe auf dem Stamnoi Fould ist in einen *Thiasos* eingefügt, der – Mänaden, Satyrn und Männer ohne Satyrzüge in lebhaftem Tanz vereint; dort ist ein Bezug zum Theater nur schwer herzustellen (F. Gaultier - F. Villard, ‚MonPiot 67, 1985, 15-19 Abb. 13-14).
- 32) Ausnahme: eine Mänade mit Messer und dem Kopf eines Hirsches (F. de Ruyt, ‚RendPontAcc‘ 39,1966-67, 12 Abb. 10; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Mainades* 110. Pentheus: *LIMC* VII (1994), s.v. *Pentheus* 48.49. Zum Diasparagmos in Etrurien s. auch Y. Bomati, *Les légendes dionysiaques en Etrurie*, ‚REL‘ 61, 1983, 97-99.
- 33) S. hierzu die Artikel *Dionysos/Fufluns* (M. Cristofani) und *Ariadne/Ariatha* (F. Jurgait) in *LIMC* III (1986) 531-540 und 1071-1076. S. auch Bomati a.O. (Anm. 32) 90-95, wobei allerdings die These einer Hierogamie Fufluns - Semla (92) überrascht.
- 34) z. B. auf dem Caeretaner Kelchkrater Louvre CP 1149: Martelli a.O. (Anm. 14) 318 Nr. 150 Taf. 203; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Mainades* 120*.
- 35) Allenfalls der Weinrebenfries in der Tomba dell'Orco I könnte, da außergewöhnlich, als versteckte Hinweis auf dionysisch geprägte Jenseitshoffnungen sein.
- 36) Hierzu F. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit* (Berlin-New York 1974) 98-103.
- 37) Die ältesten Zeugnisse hierfür sind die Urne von Montescudaio (G. Camporeale, in *Rasenna*, Milano 1986, 282 Abb. 218) und die chiusinischen Kanopen. Zum etruskischen Bankett, das dem griechisch geprägten Symposienszenen vorausgeht: A. Rathje, in O. Murray - M. Tecusan (edd.), *In Vino Veritas*, Proceedings of the Conference, Rome 1991 (London 1995) 167-175.
- 38) Tomba con Dioniso e Sileni, Tomba 1999, Tomba delle Iscrizioni, tomba della Caccia e Pesca, s. dazu C. Weber-Lehmann, ‚RM‘ 92, 1985, 27. 37f. Abb.1 Taf.11,3; 20, 1; 21,1.
- 39) S. Anm.7.
- 40) In Ekstase tanzt jeder für sich allein, sodaß weder eine allgemeine Choreographie noch eine Koordinierung mit einem Tanzpartner möglich ist. Gerade dies ist aber auch bei lebhaft bewegten, ekstase-ähnlichen Tanzfiguren in etruskischen Fresken zu beobachten (etwa in der Tomba del Triclinio und der Tomba del Citaredo: St. Steingraber (ed.), *Etruskische Wandmalerei*, (Zürich-Stuttgart 1985) 301 Abb. 136, Taf. 171; H. Blanck - C. Weber-Lehmann, *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jhs.* (Mainz 1987) Abb. 107. 108. 113. 123; F. Weege, *Etruskische Malerei* (Halle 1921) 101 Abb. 85; Taf. 31. 38).
- 41) *ES* V Taf. 39,1; Mayer-Prokop S 25 Taf.23; *LIMC* VIII (1997), s.v. *Mainades* 123.
- 42) Spiegel Berlin Misc. 3355; *ES* I Taf. 102; Mayer-Prokop S27 Taf. 24; Fischer-Graf V6 Taf. 2,2; *CSE* BRD 4 (Berlin 2) Nr. 10.
- 43) Fr. 23: *ES* I Taf. 89; Mayer-Prokop S7 Taf. 7; *CSE* BRD 4 (Berlin 2) Nr. 8. Entgegen der in *LIMC* II (1984), 356 (s.v. *Apollon/Aplu* 35) vertretenen Meinung glaube ich heute, die Deutung auf Aplu ausschließen zu können. Die Lorbeerzweige im Hintergrund sind eine Andeutung der Haine in den Grabfresken, die Figur tanzt wie dort die jungen Männer; für eine Deutung auf Aplu fehlt jeder Hinweis.
- 44) Die Tänzer der Gräber halten oft riesige *Kylikes*, z.B.: Tomba del Barone, Cardarelli, Citaredo, Fustigazione, Leopardi, Morto, Vasi dipinti, 5591, wobei das Spektrum der Tänzer von Komasten (Iscrizioni) bis zum feierlich Ausschreitenden der Tomba del Barone reicht. Dem steht ein einziger Tänzer mit einer *Phiale* gegenüber: in der schon an den Anfang des 4. Jhs. gehörenden Tomba 3713. Eine *Phiale* ist auch unter den Gelage-Utensilien, die an der linken Wand der Tomba dei Leopardi herangetragen werden. Zwar halten auch manche Symposiasten *Phialen*, aber nur an der Rückwand der Tomba delle Bighe wird auch daraus getrunken. In allen anderen Fällen (Tomba Bartoccini, Cac-

cia e Pesca, Leopardi Nave, Pulcella) ist nicht sicher, ob die Phialen zum Spenden oder zum Trinken benutzt werden sollen. Als Spendschalen werden sie wahrscheinlich in der Tomba del Letto Funebre verwendet, da dort am ehesten an einen kultischen Teil des Gelages gedacht werden kann.

45) S. oben (Anm. 27). Wellen sind auch in den Tombe delle Leonesse und del Triclinio unterhalb der Gelagefriese gemalt. Im unteren Abschnitt von Spiegeln mit Tänzern sind mehrmals Wellen und Fische zu finden: *ES I* Taf. 98. 99; *IV* Taf. 415,1 = Mayer-Prokop S 34. 35. 36 Taf. 30-32 = *CSE BRD 4* (Berlin 2) Nr. 5. 6; *CSE DDR 1* Nr. 2, die Kombination entspricht also der der Grabfresken. Auf dem in Anm. 42 genannten Spiegel erscheinen Wellen und Delphine unterhalb von Satyrn und Mänaden. Da das Motiv auch sonst beliebt ist (Sinnvoll: Mayer-Prokop S 9, Peleus-Thetis, S 12, Eos-Kephalos; S 47 geflügelte Göttin ferner S 43. 51) sollte die eschatologische Deutung nur mit Vorsicht erwo-gen werden. Sie ist möglich; es ist aber auch denkbar, daß sich das Exerque-Motiv ohne konkrete Simbeziehung zum Hauptbild verselbst-ändig hat.

46) z.B. Spiegel: London, Victoria and Albert Mus. (Mayer-Prokop S 30 Taf. 22,1), wohl auch Spiegel New York, Metr. Mus. 20. 211 (Fischer-Graf V 24 Taf. 9. *CSE USA 3* Nr.16); *CSE BRD 2* Nr.21.

47) So schon J. Heurgon, *Le satyre et la ménade étrusque*, 'MEFR' 46, 1929, 98-114; zu den Antefixen und ihrer Deutung O. de Cazanove, *Le thiase sur les sanctuaires in L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Actes de la table ronde, Rome 1984 (Paris-Roma 1986) 179-190. Generell zu den Antefix-Serien in Etrurien und Latium: M. Cristofani in *Etruria e Lazio arcaico (Quadaei 15)*, 1987, 99-120. Zu Satyrn im archaischen Etrurien: C. Mascione, 'Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università di Siena' 8, 1987, 13-40, zu den Satyr-Nymphen-Paaren vor allem. 21f.

48) Krauskopf a.O. (Anm.10) 37 f.; A. Mastrocinque in *Dionysos. Mito e mistero*, Atti del Convegno Internazionale, Comacchio 1989 (Comacchio 1991) 277-291.

49) Am ehesten noch auf dem Spiegel *ES V* Taf. 39, 2, da dort die Frau, die zwei *Thyrsoi* hält, wesentlich kleiner ist als der Satyr. Spiegel mit Mänaden und Satyrn: Paare: *ES I* Taf. 92, 2; 101 = Mayer-Prokop S24. 32 Taf. 21. 28; *ES IV* Taf. 314 = Mayer-Prokop S31 Taf. 27 = Fischer-Graf V 8 Taf. 2, 4 = Lambrechts a.O. (Anm. 24) Nr. 20. Dreiergruppen: *ES V* Taf. 37. 38 = Mayer-Prokop S20. 28 Taf. 18. 25; Mayer-Prokop S25 Taf. 22,2. S auch Anm. 41. 42. Satyrn und Mänaden im Dienste des Dionysos: Opfer: *ES V* Taf. 36 = Mayer-Prokop S19 Taf. 17. Weinlese: *ES IV* Taf. 313 = *CSE USA 2* (Boston-Cambridge) Nr.13.

50) Zu diesen: J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi* (Paris-Roma 1984) 324-332; zu den Satyrn und Silenen in römischen *Pompae* auch J. Szilagy, 'Prospettiva' 24, 1981, 2-23; de Cazanove a.O. (Anm. 47) 190-197.

51) Kolonettenkrater Florenz 73697: C. Laviosa, 'BdA' 43, 1958 307 Abb. 18. 19; S. Bruni, *Ceramiche sovradipinte del territorio chiusino: il Gruppo Vagnonville*, in *La civiltà di Chiusi...a.O.* (Anm. 9) 273 dis. 1 (der *Thyrso*s des Minotauros ibidem 279 dis. 4 ist dagegen eine falsch wiedergegebene Keule).

52) Ein einziges Mal ist bis jetzt eine erschöpft schlafende Mänade belegt, offensichtlich angeregt von griechischen Vorlagen (cf. etwa die ähnlich sitzenden Figuren auf dem Krater von Derveni): Bronzestauette Florenz 2292: S. Haynes, *Etruscan Bronzes* (London-New York 1985) 296 f. Nr. 140 Taf. 205; *LIMC IV* (1988), s.v. *Gorgones (in Etruria)* 93. Ein Frauenfest ist auf den "Lenäen-Stamnoi" dargestellt, die J. de la Genière als attische Spezialanfertigung für den etrusko-campanischen Markt interpretiert hat ('MEFRA' 99, 1987, 43-61). Daß die attischen Maler in der Kultszene *Stamnoi* und nicht Kratere darstellten, spricht in der Tat dafür, daß diese Gefäße für den italischen Markt bestimmt waren und daß dort eine Nachfrage nach solchen dionysischen Szenen bestand; es ist sogar denkbar, daß diese *Stamnoi* gerne Frauen mit ins Grab gegeben wurden. Da es aber sonst keinerlei Hinweise auf spezielle,

dionysische Frauenkulte im Etrurien des 5. Jhs. gibt, läßt sich damit kaum deren Existenz belegen. Das Thema, das die Maler für ihre itali-sche Kundschaft variierten, ist im Kern wohl doch attisch und nicht von der älteren Gruppe der Lenäen-Vasen zu trennen (zuletzt zum Thema: F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes* (Paris - Roma 1991).

53) Zur Diskussion um diese Inschrift zuletzt: J.-M. Paillet, *Bacchus. Figures et pouvoirs* (Paris 1995) 111-124.

54) Zu dem Spiegel: A.S. Rusajeva, *Orfizmi i kult Dionisa b Olbii*, 'Ves-Drevistor' 143, 1978, 96-98, kurz auch W. Burkert, *Antike Mysterien* (München 1990) 27, dort auch generell zum Alter der Dionysosmysterien.

55) Anm. 7 und 38.

56) Cristofani - Martelli 1978.

57) *Il dokanon, il culto dei Dioscuri e gli aspetti ellenizzanti della religione dei morti nell' Etruria arcaica*, in *Studi Miscellanei* (in memoria di S. Stucchi) 29,2, 1996, 165-184; zu der Inschrift speziell 174-177 Abb. 15.

58) Colonna a.O. (Anm. 57) 177-179 Abb. 16-17 mit früherer Lit.

59) Zur Scheintür: R.A. Staccioli, 'QuadChieti' 1, 1980, 1-17; M. Torelli, 'Ostraka' 6, 1997, 69-71.

60) S. dazu E. Simon, 'JdI' 88, 1973, 34-36 Abb. 4-5; der Spiegel mit Aplu, Fufluns und Semla jetzt *CSE DDR 1* (Berlin) Nr. 5. Zum Fest Herois: Plu., *Moralia, Quaest. Graec.*, p. 293 C-D; M.P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung* (1905, Nachdruck Darmstadt 1957) 286-288.

61) Cristofani - Martelli 1978, 129; zu Ca(v)tha M. Cristofani, 'StEtr' 43, 1975, 212-213 und M. Cristofani Martelli, *ibidem* 213-215 (Weih-inschrift auf einem Eulenskyphos aus Populonia).

62) Daß Cavtha solche Funktionen besaß, zeigt die oben (Anm. 61) genannte Weihung aus einer Nekropole. Zu Fufluns und Catha ausführlich, mit Diskussion der vorhergehenden Literatur, J.-M. Paillet, *Bacchanalia* (Paris-Roma 1988) 467-499, der allerdings eher zur Annahme einer späten Verbindung tendiert, s. auch idem, *Bacchus. Figures et pouvoirs* (Paris 1995) 79-90.

63) Aus der Einleitung zum Artikel *Fufluns, LIMC III* (1986) 531.