

# **Gesellschaft und Familie bei Etruskern und Italikern**



**Akten des 18. Treffens der Arbeitsgemeinschaft Etrusker & Italiker**

**(Wien, Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde,  
Papyrologie und Epigraphik, 6.–7. März 2020)**

herausgegeben von

**Petra Amann, Raffaella Da Vela, Robinson Peter Krämer**

**Wiener Beiträge zur Alten Geschichte online (WBAGon) 4  
([wbagon.univie.ac.at](http://wbagon.univie.ac.at))**

## Impressum

Wiener Beiträge zur Alten Geschichte online (WBAGon) 4

[wbagon.univie.ac.at](http://wbagon.univie.ac.at)

### Herausgegeben von

TYCHE – Verein zur Förderung der Alten Geschichte in Österreich  
c/o Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik  
Universität Wien  
Universitätsring 1, 1010 Wien, Österreich

### Vertreten durch

Petra Amann, Raffaella Da Vela, Robinson Peter Krämer

### Redaktion

Robinson Peter Krämer

Peer-reviewed durch die Herausgeberinnen und den Herausgeber

Zuschriften und Manuskripte erbeten an

[franziska.beutler@univie.ac.at](mailto:franziska.beutler@univie.ac.at)

Richtlinien unter [wbagon.univie.ac.at](http://wbagon.univie.ac.at)

**Coverbild:** Sogenannte 'Urna del Bottarone', Florenz, Museo Archeologico Nazionale. Inv. 73577  
(Foto: Archivio Fotografico del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, mit Genehmigung des  
Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Direzione regionale Musei della Toscana)

Der komplette Band wird wie folgt zitiert:

P. Amann, R. Da Vela, R. P. Krämer (edd.), *Gesellschaft und Familie bei Etruskern und Italikern. Akten des 18. Treffens der Arbeitsgemeinschaft Etrusker & Italiker* (Wien, Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik, 6.–7. März 2020), Wiener Beiträge zur Alten Geschichte online (WBAGon) 4, Wien 2022 (DOI: 10.25365/wbagon-2022-4-0).

Für die Zitierweise der einzelnen Beiträge siehe jeweils dort.

ISSN 2664-1100

Wien 2022

This article should be cited as:

Laura Nazim, *Familie und Individuum. Zur Sichtbarkeit von Familienstrukturen im funerären Kontext auf etruskisch-hellenistischen Steinsarkophagen*, in: P. Amann, R. Da Vela, R. P. Krämer (edd.), *Gesellschaft und Familie bei Etruskern und Italikern. Akten des 18. Treffens der Arbeitsgemeinschaft Etrusker & Italiker (Wien, Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik, 6.–7. März 2020)*, Wiener Beiträge zur Alten Geschichte online (WBAGon) 4, Wien 2022 (DOI: 10.25365/wbagon-2022-4-8).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.  
© authors 2022

# INHALT

Vorwort der Herausgeber*innen .....	5
-------------------------------------	---

## **Einführung**

Petra A m a n n, <i>Etruskische Sozialgeschichte – von alten Vorurteilen zu neuen Ufern</i> .....	9
---	---

## **Nekropolen und Sozialstrukturen im eisenzeitlichen Italien (ca. 1000-500 v. Chr.)**

Claudio N e g r i n i, <i>Für immer zusammen! Doppel- und Mehrfachgräber in den vorrömischen Nekropolen der Po-Ebene von der Villanovazeit bis zur orientalisierenden Phase</i> .....	57
---	----

Olaf D ö r r e r, <i>Früh- und ältereisenzeitliche Verwandtschaftsgruppen in den kampano-etruskischen Nekropolen Pontecagnanos</i> .....	69
--	----

Giacomo B a r d e l l i, <i>Wie viel Macht hinter der Pracht? Erste Überlegungen zu reichen Frauenbestattungen in Numana</i> .....	89
--	----

## **Soziale Beziehungen und Geschlechterverhältnis in Etrurien**

Gertraud B r e y e r, <i>Grabinschriften als Spiegel des Stellenwertes der Frau in der etruskischen Gesellschaft</i> .....	107
--	-----

Marie-Laurence H a a c k, <i>La coppia: un'invenzione etrusca?</i> .....	123
--	-----

Patrick Z e i d l e r, <i>Starke asymmetrische Abhängigkeitsverhältnisse und soziale Ungleichheiten in Etrurien. Ein ikonographischer Ansatz</i> .....	149
--	-----

## **Repräsentationsstrategien etruskischer Familien im Hellenismus**

Laura N a z i m, <i>Familie und Individuum. Zur Sichtbarkeit von Familienstrukturen im funerären Kontext auf etruskisch-hellenistischen Steinsarkophagen</i> .....	169
--	-----

Robinson P. K r ä m e r, <i>Demographische Verhältnisse oder commemorative Praktiken? Überlegungen zur sozialen Aussagekraft etruskischer Grabinschriften des 4.–1. Jhs. v. Chr.</i> .....	189
--	-----

Paul P. P a s i e k a, <i>Von realen und konstruierten Familien: Die Wiederbelegung etruskischer Gräber als Resilienzstrategie</i> .....	239
--	-----

## **Sozialstrukturen lokaler Gemeinschaften Süditaliens und Siziliens**

Raffaella D a V e l a, <i>Die Familie als soziale Ressource in Hirpinien (8.–2. Jh. v. Chr.)</i> .....	263
--	-----

Maria Carmen D'O n z a, <i>Feste feiern im Haus, auf dem Land und in der Stadt: Ritualplätze und soziale Strategien im archaischen Sizilien</i> .....	307
---	-----

## Vorwort

Dieser Band enthält die Beiträge des 18. Treffens der Arbeitsgemeinschaft ‚Etrusker & Italiker‘ des Deutschen Archäologenverbands (DarV), das am 6. und 7. März 2020 am Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik der Universität Wien stattgefunden hat. Die Arbeitsgemeinschaft versteht sich als Gruppe von Wissenschaftler\*innen der deutschsprachigen Länder, die sich in regelmäßigen Workshops und Tagungen austauschen, miteinander diskutieren und aktuelle Projekte vorstellen (<https://www.darv.de/arbeitsgemeinschaften/etrusker-und-italiker/>). Unter den mittlerweile mehr als 100 Mitgliedern ist die gesamte akademische Bandbreite von Studierenden bis zu Professor\*innen mit den unterschiedlichsten Erfahrungen, Perspektiven und Forschungen vertreten.

Anlässlich des zehnjährigen Jubiläums war es ein besonders glücklicher Umstand, das Treffen der Arbeitsgemeinschaft am Gründungsort Wien durchführen zu können. Erst im Nachhinein wurde schließlich deutlich, dass diese Jubiläumstagung zu Beginn der Pandemie für zwei Jahre das letzte Treffen der Arbeitsgemeinschaft in Präsenz sein würde.

Das Thema lautete ‚Gesellschaft und Familie bei Etruskern und Italikern‘, der Fokus lag dabei auf den familiären Strukturen und ihrer engen Verflechtung mit der sie umgebenden Gesellschaft im gesamten italischen Raum des 1. Jahrtausends v. Chr., und zwar in den unterschiedlichsten Kontexten (etwa im Grabbereich, im religiösen Feld oder in Wohn- und Siedlungskontexten). Sozialstrukturen und -dynamiken sind generell immer noch ein stark unterrepräsentiertes Themenfeld der etruskisch-italischen Forschung. Es ist deshalb umso erfreulicher, dass soziale Fragestellungen im ‚vorrömischen‘ Italien in letzter Zeit deutlich mehr Aufmerksamkeit erlangen und verstärkt diskutiert werden<sup>1</sup>.

Der vorliegende Band wird mit einem Beitrag von **Petra Amann** eröffnet, der als ‚Einführung‘ die bisherige Geschichte zur Erforschung der etruskischen Gesellschaft kritisch vorstellt, aber auch Desiderate und neue Entwicklungen aufzeigt.

Die folgenden elf Aufsätze decken das gesamte erste vorchristliche Jahrtausend ab und behandeln den Raum von der Po-Ebene bis nach Sizilien (siehe Abb.). Sie sind hier in vier thematische Blöcke gegliedert.

Der erste Themenkomplex lautet ‚*Nekropolen und Sozialstrukturen im eisenzeitlichen Italien (ca. 1000-500 v. Chr.)*‘. Hier werden die Lage von Gräbern, Grabbeigaben und Bestattungsriten für den Versuch der Rekonstruktion von Familienstrukturen, (engeren und weiteren) Verwandtschaftsverhältnissen und Gesellschaftsgruppen verwendet. **Claudio Negrini** untersucht in seinem Beitrag das Phänomen der Doppel- und Mehrfachbestattungen in der Po-Ebene des 9.–7. Jhs. v. Chr. **Olaf Dörrer** analysiert die Nekropolen des 8.–7. Jhs. v. Chr. in Pontecagnano im Hinblick auf potentielle Verwandtschaftsgruppen. Schließlich diskutiert **Giacomo Bardelli** anhand reicher Bestattungen im Numana des 7.–5. Jhs. v. Chr. mögliche religiöse und sozio-politische Rollen elitärer Frauen in der picenischen Gesellschaft.

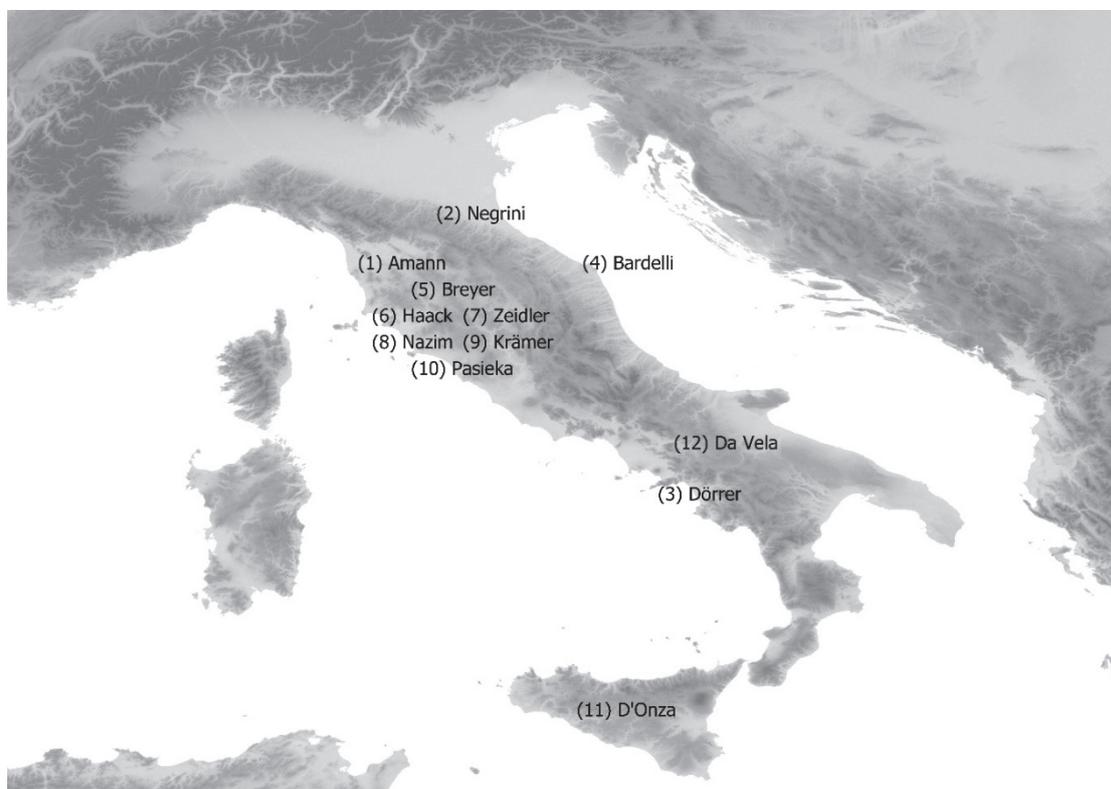
---

<sup>1</sup> Siehe z. B.: P. Amann (Hrsg.), *Kulte – Riten – religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*. Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici (Wien, 4.–6.12.2008) (Wien 2012); E. Perego – R. Scopacasa (Hrsg.), *Burial and Social Change in First Millennium BC Italy: Approaching Social Agents. Gender, Personhood and Marginality* (Oxford 2016); L. Aigner-Foresti – P. Amann (Hrsg.), *Beiträge zur Sozialgeschichte der Etrusker*. Akten der internationalen Tagung Wien, 8.–10.6.2016, Phersu. Etrusko-italische Studien 1 (Wien 2018); E. Govi (Hrsg.), *BIRTH. Archeologia dell’infanzia nell’Italia preromana* (Bologna 2021). In Bonn fand außerdem vom 16.–18. Juni 2022 die von Martin Bentz und Patrick Zeidler organisierte Konferenz ‚Dependency and Social Inequality in Pre-Roman Italy‘ statt, deren Publikation in Vorbereitung ist.

Im zweiten Block geht es um ‚*Soziale Beziehungen und Geschlechterverhältnisse in Etrurien*‘, die anhand von Grabinschriften und bildlichen Darstellungen untersucht werden. **Gertraud Breyer** vergleicht etruskische und lateinische Inschriften und Namenformulare, um den Stellenwert der Frau in der etruskischen Gesellschaft zu rekonstruieren. Im nächsten Beitrag stellt **Marie-Laurence Haack** Paardarstellungen auf Deckeln von Urnen und Sarkophagen zusammen und diskutiert deren Bedeutung für das etruskische Konzept der Ehe(paare). Zuletzt analysiert **Patrick Zeidler** eine Vielzahl an bildlichen Darstellungen, um Abhängigkeitsverhältnisse und soziale Ungleichheiten sowie deren Repräsentation in Etrurien besser erfassen zu können.

Die dritte Sektion widmet sich ‚*Repräsentationsstrategien etruskischer Familien im Hellenismus*‘, die mithilfe von Grabkontexten, Darstellungen auf Sarkophagen und funerären Inschriften rekonstruiert werden. **Laura Nazim** interpretiert in ihrem Beitrag Motive auf Steinsarkophagen, die bisher als Jenseitsreisen aufgefasst wurden, als eheliche und familiäre Szenen. Im Folgenden analysiert **Robinson Peter Krämer** Grabinschriften aus Tarquinia und dem *ager Tarquiniensis* auf ihre soziale Aussagekraft hin und sieht diese als Ausdruck von gezielten kommensorativen Strategien. **Paul Pasiaka** diskutiert schließlich hellenistische Wiederbelegungen älterer prominenter Familiengräber in Cortona, Chiusi und Vetulonia und sieht darin Resilienzstrategien und Identitätskonstruktionen in Krisenzeiten.

Im letzten thematischen Abschnitt geht es um ‚*Hausgemeinschaften, Siedlungsstrukturen und Landschaften*‘. Hierbei wurden anhand von landschaftlichen und makroregionalen Analysen Familien- und Sozialstrukturen in Süditalien und auf Sizilien untersucht. **Raffaella Da Vela** rekonstruiert anhand von Daten aus Gräbern, Sakralorten und Haushaltskontexten die Rolle und den Aufbau der Familie im eisenzeitlichen Hirpinien und deutet diese als soziale Ressource. Schließlich analysiert **Maria Carmen D’Onza** Ritualplätze des 9.–6. Jhs. v. Chr. im Rahmen indigener Siedlungen auf Sizilien als Orte sozialer Prozesse und Kommunikationsstrategien.



Geographische Verteilung der Beiträge in diesem Band (Raffaella Da Vela mit QGIS 3.24, <<http://www.qgis.org>>; Geodaten: EPSG:4326; SRTM Data: A. Jarvis, H. I. Reuter, A. Nelson, E. Guevara, 2008, Hole-filled seamless SRTM data V4, International Centre for Tropical Agriculture (CIAT), available on <<http://srtm.csi.cgiar.org>>)

Für sehr hilfreiche und tatkräftige Unterstützung während des Treffens in Wien danken wir Univ.-Prof. Luciana Aigner-Foresti sowie David Hack. Ebenfalls zu Dank verpflichtet sind wir Franziska Beutler, die als Verantwortliche für die Reihe ‚Wiener Beiträge zur Alten Geschichte online‘ (WBAGon) unsere Tagungsakten gerne angenommen hat und mit Rat und Tat zur Seite stand.

Wien – Tübingen – Rostock, im September 2022

*Die Herausgeber\*innen Petra Amann – Raffaella Da Vela – Robinson Peter Krämer*

LAURA NAZIM

## **Familie und Individuum. Zur Sichtbarkeit von Familienstrukturen im funerären Kontext auf etruskisch-hellenistischen Steinsarkophagen**

**Abstract: Family and the Individual. The Visibility of Family Structures in the Funerary Context on Etruscan Hellenistic Stone Sarcophagi**

*The representation of family as well as the worship of the ancestors are among those topics that were particularly strongly emphasized within Etruscan art. Thus, the common burials of family members from several generations in large tombs are documented ever since the orientalizing period and culminate in the great family chambers of the Hellenistic period, wherein the members of the respective family can spend the eternal afterlife together. This idea is especially perceivable within funerary wall paintings. The sense of belonging and communion of the individuals gets stressed by the depiction of certain topics, outlining the importance of family and marriage. Although the Hellenistic stone sarcophagi are considered a type of sepulchral art rich in illustrations, depictions of marriage and bonding within the family are perceived to be found here rarely or not at all. Within the limits of my article, I will, based on a few selected examples, attempt to point out that there certainly are sarcophagi whose figurative decorations focus on the bond between husband and wife. Therefore, the depictions of the often discussed sarcophagus of Ramtha Vishnai and the Lasa sarcophagus from the necropolis of Ponte Rotto in Vulci as well as those of the so called 'sarcofago del magistrato ceretano' from the Tomba dei Sarcofagi in Caere will be examined in regard to relevant motifs, which allow for a (re-)interpretation of the scenes in a marital context and to check if in fact every procession of a magistrate can be interpreted in the sense of a journey to the underworld.*

**Keywords:** Sarkophage, Hochzeit, Ehe, Jenseitsreise, Magistrat, Prozession – Sarcophagi, Marriage, Family, Journey to the Afterlife, Magistrate, Procession.

Bei der Erforschung der etruskischen Grabsitten, Jenseitsvorstellungen und gesellschaftlichen Strukturen müssen die materiellen Hinterlassenschaften nach wie vor als die Hauptquellen gelten. Da ausführliche Niederschriften über etruskische Kulte oder religiöse Vorstellungen ebenso wie Texte profanen Charakters heute weitestgehend verloren sind, beschränkt sich das Studium dieser Aspekte der etruskischen Kultur vorwiegend auf die Bauten, Objekte und Bilder, die im funerären Bereich verortet sind. Neben beispielsweise den großformatigen Kammergräbern und Grabbauten sowie den kleinformatigen Aschekisten, Cippi, Stelen und der polychromen Grabmalerei heben sich insbesondere die überwiegend aus lokalem Tuff- und Kalkstein gearbeiteten Sarkophagen der hellenistischen Epoche hervor. Diese fungieren als Bildträger und repräsentieren mit ihren Deckelfiguren die Verstorbenen in familiärer Verbundenheit im Grab\*.

Obwohl die mit Reliefs und/oder Malerei verzierten Steinsarkophagen als eine überschaubare Gattung bezeichnet werden können, stagniert ihre Erforschung in den letzten Jahren und ist durch eine

---

\* Das Thema des Beitrags steht im Zusammenhang mit meinem laufenden Promotionsprojekt zu den etruskischen Steinsarkophagen des Hellenismus am Institut für Archäologische Wissenschaften der Ruhr-Universität Bochum unter der Betreuung von Prof. Dr. Cornelia Weber-Lehmann. Ich möchte an dieser Stelle für all die hilfreichen Anregungen, Hinweise und die Erlaubnis, die Zeichnungen der Tomba degli Scudi verwenden zu dürfen, danken. Mein Dank gilt ebenfalls der Gerda Henkel Stiftung, die mein Promotionsvorhaben fördert, sowie der Ny Carlsberg Glyptotek für die Fotos des Lasa-Sarkophags und die Reproduktionserlaubnis.

primär kunsthistorische Betrachtungsweise geprägt. Ausschlaggebend dafür sind an erster Stelle die unklaren Fundumstände vieler Sarkophage im frühen 19. Jh. In dieser Zeit wurden umfassende Grabungsdokumentationen noch nicht als zwingend notwendig angesehen und von den Ausgräbern, zumeist Laien, die auf ihrem eigenen Grund und Boden noch mehr oder weniger unwissenschaftliche Ausgrabungen durchführten, nur selten angefertigt. Das Hauptinteresse galt weniger den Kontexten oder weiterreichenden Fragestellungen als den reich verzierten Objekten selbst, die sich schnell und profitabel veräußern ließen. Um für einzelne Stücke höhere Preise zu erzielen, wurden gelegentlich sogar Kontexte und Beigaben bewusst verfälscht, was zu einer flächendenkenden Dekontextualisierung führte, welche die Erforschung der Sarkophage bis heute erschwert und einer der Gründe für die vorwiegend auf Ikonographie und Stil gestützten Arbeiten zu dieser Gattung ist<sup>1</sup>.

In diesem Zusammenhang ist besonders die Familie Campanari zu nennen, die in den Jahren von 1820–1840 zahlreiche Grabungen im Gebiet von Tuscania durchgeführt und dabei eine große Menge an Sarkophagen zu Tage gefördert hat<sup>2</sup>. Neben mehreren fragwürdigen Angaben in ihren spärlichen Grabungsdokumentationen und Korrespondenzen<sup>3</sup>, führte insbesondere die von ihnen konzipierte Etruskerausstellung in London im Jahr 1837 zu folgereichen Verwirrungen und Missverständnissen, die sich auch auf die Sarkophage und ihre Kontexte auswirkten<sup>4</sup>.

Auch ich möchte mich in diesem Beitrag (im Rahmen des 19. Treffens der Arbeitsgemeinschaft Etrusker & Italiker 2020 in Wien) zunächst auf die Ikonographie einiger Sarkophage fokussieren. Denn im Gegensatz zu etwa den attischen Grabstelen, die häufig durch die Wahl ihrer Motive und in ihren Epigrammen Familienverbindungen und die Zusammengehörigkeit einzelner Individuen widerspiegeln, scheint die etruskische Grabkunst familiäre Beziehungen auf den Sarkophagen eher selten thematisiert zu haben. Die Darstellungen auf den Sarkophagwänden setzen sich, abgesehen von Begrüßungs- und Abschiedsszenen, nicht sehr oft mit den Themen Familie und Ehe auseinander. Stattdessen finden sich häufig standardisierte Motive wie Meeresmischwesen, Gorgonen oder Eroten; ihnen schließen sich Tierkampf-, sowie Schlacht- und Mythenszenen an. Ein weiteres, größeres Themengebiet bilden die sogenannten Magistratszüge. Sie legen den Schwerpunkt auf die politische und gesellschaftliche Stellung des Verstorbenen und werden in der neueren Literatur zumeist in einer dionysisch-sepulkralen Sphäre verortet, in der jede Prozession mit musikalischer Begleitung in Richtung Jenseits marschiert – also die Reise in die Unterwelt meint<sup>5</sup>.

Ob einzelne Sarkophage mit derartigen Darstellungen eines Magistraten vielleicht doch daneben auch die familiäre Verbundenheit und die Zusammengehörigkeit zweier Individuen thematisieren, soll im Folgenden anhand von drei Beispielen diskutiert werden.

Die wohl bekannteste Wiedergabe einer intimen, familiären Bindung zwischen Mann und Frau stellen, außerhalb der Grabmalerei, sicherlich die sogenannten Ehepaarsarkophage und Urnen dar, deren Deckelfiguren das Paar auf dem gemeinsamen Ehebett oder beim Gelage auf einer gemeinsamen Kline

<sup>1</sup> Herbig 1952; Goethert 1974; van der Meer 2004.

<sup>2</sup> Colonna 1987, 81-117 mit Lit.; Sgubini-Moretti 1991, 71.

<sup>3</sup> Weber-Lehmann 1997a, 191-246.

<sup>4</sup> Swaddling 2018. In der älteren Literatur sind allenfalls Anmerkungen zu finden, die Zweifel an der Korrektheit der Campanari-Kontexte aufkommen lassen. Einen deutlichen Hinweis darauf, dass hier mit handfesten Fehlern gerechnet werden muss, gibt nur C. Weber-Lehmann (Weber-Lehmann 1997a, 194 Anm. 16). Dennoch ist auch in späteren Publikationen zu lesen, dass die Sarkophage aus besagten Gräbern in Tarquinia stammen sollen (Barbanera 2013, 168-169). Ein entsprechend fehlerhafter Vermerk ist zu dem Zeitpunkt, an dem ich den Vortrag im Rahmen der Etrusker & Italiker Tagung in Wien im Jahr 2020 gehalten habe, ebenfalls in der Datenbank des British Museum zu finden gewesen. Im Zuge der Aktualisierung der Online-Datenbank des BM ist diese Fehlinformation korrigiert worden. Der Fundort des Sarkophags wird nun als unbekannt angegeben.

<sup>5</sup> Zu Magistratsdarstellungen in der etruskischen Kunst allgemein siehe: Lambrechts 1959; Holliday 1990; Naso – Menzel 2007.

wiedergeben<sup>6</sup>. Zu den beeindruckendsten Beispielen gehören die Sarkophage der Ramtha Vishnai und ihres Sohnes Larth Tetnie, die beide aus demselben Grab in der Ponte-Rotto-Nekropole in Vulci stammen und sich heute in Boston befinden<sup>7</sup>. Die beiden Deckel, auf denen jeweils ein Paar in inniger Umarmung unter einer Decke zu sehen ist, sind schon häufig diskutiert worden<sup>8</sup>. In meinem Beitrag soll nun der Reliefschmuck des Sarkophags der Ramtha Vishnai noch einmal vor diesem Hintergrund betrachtet werden<sup>9</sup>, da er trotz zahlreicher Arbeiten und Beiträge noch immer Fragen aufwirft.

Der auf drei Seiten reliefierte Kasten gibt auf der einzig verzierten Langseite zwei Aufzüge wieder, die sich von außen in Richtung Bildmitte aufeinander zu bewegen (**Abb. 1**). Der Zug der linken Seite wird nach außen von einer Kitharaspielderin abgeschlossen, die das Instrument, ohne darauf zu spielen, in der rechten Hand hält. Vor ihr befindet sich eine weitere Frau, die eine Situla<sup>10</sup> und einen großen Fächer trägt. Ihr wiederum geht eine dritte Frau voraus, die sich zu ihr umwendet, eine Oinochoe<sup>11</sup> in der Rechten. Auf dem Kopf transportiert sie eine Ciste, die sie an einem der Cistenfüße festhält. Es folgt nun eine männliche Figur, die nur mit einem Lendenschurz bekleidet ist und über den Kopf der ihm vorangehenden Frau einen aufgespannten Sonnenschirm hält, an dem ein kleines Henkelgefäß mit abgerundetem Boden hängt<sup>12</sup>. Die Frau ist reich in Chiton und Himation gekleidet und trägt ein Diadem und eine üppige Kette mit großen Anhängern. Mit ihrer Linken umarmt sie den ihr gegenüberstehenden Mann, der sie anblickt und mit seiner Rechten ihre Hand gefasst hält. In seiner linken hält er einen Stab, ein *baculum*<sup>13</sup>. Das Paar bildet das kompositorische Zentrum des Reliefs. Dem Mann, bei dem es sich um den inschriftlich genannten Ehemann der Ramtha Vishnai, Arnth Tetnie, handeln muss, folgen drei Männer, von denen der erste eine *sella curulis* geschultert hat, während es sich bei den anderen beiden um einen Lituus- und einen Cornubläser handelt. Den Abschluss nach rechts bildet wieder eine Frau, die einen Doppelaulos in der einen und eine *phorbeia* in der anderen Hand hält. Auch im Gefolge des Mannes wird auf keinem der Instrumente gespielt.

Die beiden Schmalseiten des Kastens führen die kompositorische Aufteilung in männlich und weiblich fort. Auf der linken Seite sind zwei Frauen unter einem Sonnenschirm in einem Wagen mit Lenker zu sehen, der von zwei Maultieren gezogen wird. In der Bildmitte erscheint eine geflügelte Frau mit Schlangen in den Händen, die zweifelsohne als Vanth bezeichnet werden kann. Sie bewegt sich nicht wie das Gespann nach rechts, sondern kommt ihm entgegen. Ihr Unterkörper wird von dem Pferdengespann verdeckt, was die räumliche Tiefe der Szene andeutet.

Die rechte Schmalseite zeigt einen bärtigen Mann, der gerade eine Biga besteigt. Im Hintergrund steht ein Jüngling mit nacktem Oberkörper. Sicher trägt auch er einen Lendenschurz, wie der Schirmträger auf der Vorderseite. Neben einem Stab hält er zusätzlich einen Lituus in der Hand.

Anhand zahlreicher Beispiele auf anderen Sarkophagen<sup>14</sup> und in der Grabmalerei<sup>15</sup> können der Mann auf der Frontseite des Sarkophagkastens und seine Begleiter eindeutig als Magistrat mit seinem Gefolge aus Insignienträgern charakterisiert werden. Gleiches gilt, in komprimierter Darstellungsweise, für die rechte Schmalseite. Hier verweisen die Biga und der Lituusträger auf die Magistratur.

<sup>6</sup> Dazu mit Lit. siehe Nielsen 2009; Amann 2018, 113-115.

<sup>7</sup> Herbig 1952, 13-14 Nr. 5; van der Meer 2004, 71-74.

<sup>8</sup> Zu den Vulcenter Ehepaarsarkophagen allgemein, der Problematik der Datierung und dem Grabkontext siehe: Herbig 1952, 13-14; Matz 1973; Nielsen 1990; Nielsen 1999; Nielsen 2009.

<sup>9</sup> Die Breite des Sarkophags wie auch die Inschrift auf dem Deckel (ET<sup>2</sup> Vc 1.91) bezeugen, dass nur Ramtha in ihm bestattet wurde.

<sup>10</sup> van der Meer 2004, 72 will hier stattdessen ein Schmuckkästchen („jewel case“) sehen.

<sup>11</sup> Nach van der Meer 2004, 72 ist es ein Parfümflakon. Der bauchige Körper und die kleeblattförmige Mündung deuten jedoch auf eine Oinochoe hin.

<sup>12</sup> Krauskopf 2006, 622.

<sup>13</sup> van der Meer beschreibt den Stab hier irrtümlich als Knotenstock (van der Meer 2004, 72).

<sup>14</sup> Herbig 1952, Nr. 66. 81. 112. 113.

<sup>15</sup> Steingräber 1985, 300 Nr. 48; 309 Nr. 58.

Umstritten ist jedoch die Stellung der Frau(en) auf der Vorderseite und die allgemeine Aussage der Szenen. Während die ersten Beiträge vom Transport der Mitgift einer Braut und einer Hochzeitsfahrt ausgingen<sup>16</sup>, will die jüngere Forschung hier die Darstellung des gehobenen Status von Ramtha Vishnai erkennen, der wiederum durch ihre Attribute, wie Sonnenschirm, Fächer und Situla, angedeutet wird<sup>17</sup>.

I. Krauskopf hat beobachtet, dass die weiblichen Attribute nicht nur in ihrer kompositorischen Anordnung ein Pendant zu den männlichen Amtsinsignien bilden, sondern auch in ihrem symbolischen Gehalt den Rang der Frau in derselben Weise verdeutlichen wie die Magistrats-Insignien für Arnth Tetnie<sup>18</sup>. Sie sieht diese jedoch nicht zwingend als die Amtsinsignien einer Priesterin<sup>19</sup> an, sondern allgemein als Gegenstände der Bequemlichkeit und des Wohlbefindens, die eine Frau aus wohlhabendem Hause kennzeichnen<sup>20</sup>. Dem widerspricht nicht, dass der imposante Fächer und die Situla auch ‚Werkzeuge‘ zur Kultausübung gewesen sein mögen. Denn auch eine Frau, die kein offizielles Priesterinnenamt bekleidete, konnte natürlich im privaten Bereich eine kultische Handlung ausüben<sup>21</sup>. Die Idee einer Hochzeit schließt Krauskopf u.a. auf Grund fehlender Quellen und fehlender Darstellungen entsprechender Zeremonien innerhalb des etruskischen Bildmaterials aus<sup>22</sup>. Auch das fortgeschrittene Alter des Mannes, das auf der Frontseite des Kastens durch einen Bauchansatz und auf der Schmalseite durch einen Vollbart angegeben wird, spricht für sie gegen eine Eheschließung oder, in Bezug auf die Seitenreliefs, die Fahrt dorthin<sup>23</sup>.

Nach Krauskopf soll die gesamte Szene vielmehr das Wiedersehen der verstorbenen Ramtha mit ihrem Mann im Jenseits darstellen. Die linke Schmalseite wird dabei als Fahrt dorthin verstanden, auf der sie von einer Verwandten begleitet wird, die ihr in einer liebevoll tröstenden Geste den Arm um die Schulter legt<sup>24</sup>. Diese Interpretation wird durch die Anwesenheit der Vanth untermauert, die die Szene im Jenseits lokalisiert und die Verbindung zur Hauptseite herstellen würde.

Demnach müsste der Magistrat auf der rechten Schmalseite noch einmal Arnth wiedergeben, der sich, wie seine Frau, auf den Weg zu ihrem Wiedersehen begibt. Dies würde aber bedeuten, dass er

<sup>16</sup> Comstock – Vermeule 1988, 192 Abb. 185a-c.

<sup>17</sup> Krauskopf 2012, 191.

<sup>18</sup> Krauskopf 2006, 259.

<sup>19</sup> Die Idee, in Ramtha Vishnai eine Priesterin zu sehen, wurde zunehmend durch den Begriff *hatrencu* bestärkt. Es handelt sich um ein Wort, das inschriftlich mehrmals in der Tomba delle Iscrizioni in Vulci (ET<sup>2</sup> Vc 1.47; 1.49; 1.50; 1.53; 1.55; 1.58) vorkommt und dessen Bedeutung noch immer nicht ganz klar ist. Vielleicht ist ein Priesterinnenamt oder eine Kultgemeinschaft gemeint. Sicher ist, dass die Bezeichnung *hatrencu* ausnahmslos Frauen vorbehalten war (siehe Nielsen 1990). Zu dem Phänomen und der Problematik von reinen Frauengräbern/weiblichen Gemeinschaften siehe Nielsen 1999; Nielsen 2009.

<sup>20</sup> Krauskopf 2006, 263.

<sup>21</sup> Nielsen 1990, 52. Zur Problematik und zum Forschungsstand der etruskischen Priesterinnen siehe: Nielsen 1990; Krauskopf 2006; Krauskopf 2012. Der Versuch, Priesterinnen anhand einer besonderen Tracht identifizieren zu können, wie es z.T. für männliche Priester möglich ist (Maggiani 1989; Roncalli 1981), blieb bis jetzt erfolglos. Die geflochtenen und in Fransen auslaufenden Bänder, welche auf den Schultern am Chiton befestigt wurden und nach vorne bis zur Taille herabhängen, wurden als mögliches Kennzeichen diskutiert. Allerdings erscheint dieses Detail zu häufig, als dass es dafür in Frage kommt. Vielmehr scheint es eine Mode zu sein, die wohlhabende Frauen und Göttinnen auszeichnen kann. (Bonfante 1975, 39 Abb. 83. 85. 86. 87. 159; Weis 2014, 289 Anm. 9). Auf dem Sarkophag in Boston trägt es Ramtha nur auf der Langseite. Innerhalb der Bronzekunst ist das Band häufiger dokumentiert, vor allem bei sogenannten opfernden oder betenden Frauen (Cristofani 1985, 161. 269 Nr. 50; 162. 270 Nr. 51; 161. 270 Nr. 52).

<sup>22</sup> Krauskopf 2006, 263; Krauskopf 2012, 190-92; van der Meer 2004, 72-73. Zur Problematik der Hochzeitsdarstellungen in Etrurien und dem Vergleich mit den Terrakottaplatten von Murlo und Metapont siehe Krauskopf 2006 und *eadem* 2012 mit Literatur; Die Wiedergabe einer *pompa nuptialis* erscheint bei den Reliefs aus Murlo jedoch sehr wahrscheinlich und würde in diesem Fall eine ikonographische Quelle zu dieser Thematik bilden (Amann 2000, 135-137).

<sup>23</sup> Krauskopf 2006, 263 Anm. 30. 265. Larth wird auf dem Deckel des Sarkophags noch ohne Bart, also jünger, wiedergegeben.

<sup>24</sup> Krauskopf 2006, 263; Krauskopf 2012, 191; Rowland 2008, 155. Für I. Rowland und L. B. van der Meer (2004, 73 Anm. 33) ist eine Hochzeit zusätzlich auf Grund des nicht vorhandenen Baldachins auszuschließen, unter dem Hochzeitsriten für gewöhnlich abgehalten wurden.

vor ihr verstorben sein muss, da er weder von einem Familienmitglied noch von einem Dämon begleitet wird<sup>25</sup>. Da der Magistrat auf der Langseite aber bartlos erscheint<sup>26</sup>, wird es sich eher nicht um eine doppelte Wiedergabe Arnths handeln, was eine zusammenhängende Lesung aller Reliefs im Grunde ausschließt<sup>27</sup>.

Eine erneute Betrachtung der linken Schmalseite könnte jedoch die bereits verworfene Deutung als Hochzeitsfahrt doch noch bestätigen. Die äußere der beiden Frauen im Wagen, die im Profil dargestellt ist, wird allgemein als Ramtha bezeichnet. Ausschlaggebend dafür ist die als tröstend und mitfühlend verstandene Geste ihrer Begleiterin: Sie soll ihr auf der Fahrt ins Jenseits beistehen und ist vermutlich ein zuvor verstorbenes Familienmitglied<sup>28</sup>.

M. Nielsen hat die These, dass es sich stattdessen um eine Bedienstete handeln könne, bereits überzeugend widerlegt, indem sie darauf aufmerksam gemacht hat, dass die Frisuren, die Kleidung und der Schmuck der beiden Frauen identisch seien. Es handelt sich folglich um zwei Frauen desselben Standes<sup>29</sup>. Zudem sei die Geste der Umarmung viel zu vertraut für zwei Personen, die in einem sozial ungleichen Verhältnis zueinander stehen<sup>30</sup>.

Ein Detail, das bis heute jedoch weitestgehend ignoriert wurde und der Beobachtung von Nielsen in Teilen widerspricht, obgleich es in einer von H. Brunn schon 1865<sup>31</sup> publizierten Zeichnung zu sehen ist, ist das Himation, welches die Begleiterin, deren Gesicht in Frontalansicht erscheint, wie einen Schleier über ihren Hinterkopf gezogen hat<sup>32</sup>. Zusätzlich ist ihr Diadem breiter als das von Ramtha und besitzt eine auffällige Oberflächenstruktur, die auch an Diademen auf anderen Denkmälern dokumentiert wurde und wahrscheinlich ein geflochtenes oder gewebtes Material meint. Parallelen dazu in natürlicher Größe lassen sich bei Votivköpfen aus Heiligtümern Etruriens und einer Gruppe von Statuen aus Lavinium finden<sup>33</sup>. Bei Letzteren handelt es sich um Mädchen, die vermutlich als Bräute wiedergegeben werden. Eine solche wäre auf dem Sarkophag die im Profil gezeigte Frau. Sie ist, wie die meisten der Mädchen aus Lavinium – ohne Schleier dargestellt. Ein über den Hinterkopf gezogenes Himation<sup>34</sup> und ein breites Diadem, das geflochten oder gewebt ist, kann aber ebenfalls von bereits verheirateten Frauen als Zeichen ihres gehobenen gesellschaftlichen Standes getragen werden<sup>35</sup>. Wenn Diadem und Himation eine Differenzierung oder gar eine Hierarchie zwischen den beiden Frauen zulassen, könnte es sich bei der Begleiterin um die Mutter von Ramtha oder eine andere weibliche

---

<sup>25</sup> Krauskopf 2006, 263.

<sup>26</sup> Zumindest nach den Fotos zu urteilen; man könnte sich vorstellen, dass er einen gemalten Stoppelbart trug, wie man es etwa auch aus der Tomba degli Scudi kennt.

<sup>27</sup> Alternativ denkt van der Meer an eine Antizipation des Todes von Larth (van der Meer 2004, 74).

<sup>28</sup> Krauskopf 2006, 263; Rowland 2008, 155. Van der Meer schlägt aufgrund eines Kraters vor, Ramtha als Priesterin oder Trabantin des Fuluns zu deuten, die von ihrer Assistentin begleitet wird (van der Meer 2004, 73). Das genannte Gefäß ist jedoch nicht vorhanden. Zudem erscheint die vertrauliche Umarmung zwischen Herrin und Dienerin eher ungewöhnlich.

<sup>29</sup> Nielsen 1990, 52.

<sup>30</sup> Krauskopf 2006, 262.

<sup>31</sup> Monumenti 1865, Taf. 19c.

<sup>32</sup> Brunn 1865, 244-252; Brunn 1898, 215 Abb. 52c.

<sup>33</sup> Für die Votivköpfe vgl. Hafner 1965, Taf. 15,1 Inv. 13806; 15,2 Inv. 13790; 16,2; 16,4. Für die Mädchen und Frauen aus Lavinium vgl. Torelli 1984; Weis 2014.

<sup>34</sup> Das über den Hinterkopf gezogene Himation kommt auch bei zahlreichen weiblichen Deckelfiguren etruskischer Sarkophage vor: Herbig 1952, 60 Nr. 113 (Deckel und Kasten gehören nicht zusammen); Moretti – Moretti-Sgubini 1983, 93 Nr. 7; Sgubini-Moretti 1991, 76 Abb. 84.

<sup>35</sup> Weis 2014, 290 Anm. 12. Das gewebte Diadem kommt innerhalb der etruskischen Kunst recht häufig und in unterschiedlichen Gattungen vor. Es wird von verheirateten Frauen getragen vgl. Velia Seithiti in der Tomba degli Scudi (Steingräber 1985, Nr. 109) oder von Bräuten vgl. Bronzespiegel mit Ankleidungsszene (der Braut) (Rebuffat-Emmanuel 1976, 61 Abb. 17; van der Meer 1985, 94-98; 1995, 201-203; Weis 2014, 290 Abb. 2). Bei den Deckelfiguren der hellenistischen Steinsarkophage kann es u.a. eindeutig bei einem Beispiel in Tarquinia beobachtet werden (Herbig 1952, 54 Nr. 99 Taf. 14c).

Verwandte handeln, die die Rolle einer *nymphेत्रια* (= Brautführerin) einnimmt und Ramtha auf der Fahrt zu ihrer Hochzeit begleitet.

Eine vergleichbare Szene findet sich in der Tomba degli Scudi in Tarquinia. Das im Jahr 1870 entdeckte Grab der Familie Velcha liegt in der Monterozzi-Nekropole und zeigt auf den Wänden der Hauptkammer die Mitglieder der Gens Velcha in unterschiedlichen Lebensphasen<sup>36</sup>. Auf der rechten Seite der Eingangswand erscheint ein Beamtenaufzug, der mit dem auf dem Bostoner Sarkophag vergleichbar ist: Von rechts nach links bewegen sich sechs männliche Figuren. Voran gehen zwei in ihre Mäntel gehüllte Lictoren mit geschulterten Ruten. Ihnen folgt ein bärtiger, bekränzter und deutlich größerer Mann, der durch die Inschrift neben seinem Kopf als Larth Velcha benannt werden kann<sup>37</sup>. Hinter ihm geht ein kleiner Knabe, der eine *sella curulis* geschultert hat. Den Schluss des Zuges bilden zwei Paare aus je einem musizierenden Cornu- und einem Lituusspieler<sup>38</sup> (**Abb. 2**).

Auf dem angrenzenden Teil der rechten Wand der Kammer schreiten ein Mann und zwei Frauen Larth und seinem Gefolge entgegen.<sup>39</sup> Wie auch auf dem Sarkophag der Ramtha ist hier also die Begegnung eines Magistraten wiedergegeben. Auch ein wichtiges Detail taucht in der Szene auf der rechten Wand wieder auf: Die zweite Frau, aus der Familie der Velcha, legt der ersten, Velia Seithiti<sup>40</sup>, in einer liebevollen Geste die Hand auf die Schulter (**Abb. 3**). Die Ähnlichkeit der Szene mit jener auf der Schmalseite des Sarkophags legt nahe, dass es sich bei beiden Darstellungen um dasselbe Thema handelt, nämlich die Begleitung zur Hochzeit einer vornehmen Frau mit einem Magistraten.

Doch auch bei dieser Ausdeutung bedarf die Präsenz der Vanth auf dem Sarkophag einer weiteren Erklärung. Sie bringt das Thema der Unterwelt ins Spiel und untermauert daher die These, dass die beiden Frauen sich schon dort befinden bzw. dass sie auf dem Weg dorthin sind. Eine solche Erklärung für das Erscheinen der Todesdämonen Vanth und Charun wird in der Literatur häufig auch bei anderen Beispielen als Indiz für die Lokalisierung eines Geschehens im Jenseits verwendet. Ebenso akzeptiert wie diese These sind die unterschiedlichen Funktionen, die den Dämonen zugesprochen werden. Sie können u.a. als Geleiter agieren, was immer dann besonders deutlich wird, wenn sie sich auf ein Ziel, etwa eine Tür oder ein Tor, zubewegen. Dies gilt aber auch, wenn sie einen Wagen ziehen, die dort angespannten Pferde führen, eine Person am Handgelenk festhalten oder diese anderweitig in eine bestimmte Richtung leiten<sup>41</sup>. Über diese Aufgaben hinaus kann Vanth jedoch auch als Hinweis auf den nahen Tod eines Menschen stehen, wobei sie eher passiv erscheint. Während des Trojaneropfers in der Tomba François erscheint sie z.B., ohne in die Handlung einzugreifen<sup>42</sup>. Trotz ihrer Anwesenheit ist die Szene, völlig zu Recht, nicht im Jenseits verortet worden, da Vanth und Charun eben auch einen symbolhaften Charakter besitzen und den nahen Tod anzeigen bzw. verkörpern können<sup>43</sup>.

Eine ähnliche, den Tod anzeigende Rolle, würde ich der Vanth auf dem Bostoner Sarkophag zuschreiben. Dann wäre sie hier keine Begleiterin einer Jenseitsreise, sondern würde den zukünftigen Tod der Ramtha anzeigen bzw. dem Betrachter andeuten, dass Ramtha diejenige ist, die zuerst verstorben ist und nun in dem Sarkophag bestattet wurde. Die Tatsache, dass Vanth den Wagen der Frauen weder anschiebt noch führt, sondern ihnen vielmehr aus anderen Sphären entgegenfliegt, unterstreicht

<sup>36</sup> Steingraber 1985, 349-351 Nr. 109 mit Literatur; Blanck 1987, 183-188 Nr. 13; Moltesen – Weber-Lehmann 1995, 46-50.

<sup>37</sup> ET<sup>2</sup> Ta 1.54

<sup>38</sup> Blanck 1987, 188.

<sup>39</sup> Blanck 1987, 185. 188.

<sup>40</sup> ET<sup>2</sup> Ta 1.56.

<sup>41</sup> Weber-Lehmann 1997b, 181. Siehe auch Steiner 2004, 41.

<sup>42</sup> Steingraber 1985, 385-388 Nr. 178; Buranelli 1987, 94 Abb. 7; Weber-Lehmann 1997b, 181.

<sup>43</sup> So ist z.B. auch die Szene auf einem Bronzespiegel in London zu verstehen, in der Vanth den nahenden Tod des Achill verkörpert, der diesem Schicksal aufgrund seiner Taten nicht entkommen kann (Weber-Lehmann 1997b, 182). Zum symbolhaften Charakter der Dämonen siehe auch: Naso – Menzel 2007, 39.

ihren symbolhaften Charakter. Die Darstellung der Hochzeitsfahrt würde dann auf den wichtigen Tag im Leben der Ramtha Bezug nehmen, an dem sie durch die eheliche Verbindung mit dem Beamten Arnth Tetnie ihren hohen gesellschaftlichen Rang besiegelt hat. Möglicherweise hat sie dadurch als Ehefrau eines Beamten gleichfalls ein priesterliches Amt übernommen, auf das das Gefolge mit den entsprechenden Attributen auf der Hauptseite des Sarkophages ein Hinweis sein könnte.

Die Überlegung, auf der linken Schmalseite Ramthas Fahrt zu ihrer Vermählung mit Arnth Tetnie zu sehen, mag dazu verleiten, ihn noch einmal auf der rechten Schmalseite erkennen zu wollen, wie er seiner zukünftigen Frau entgegenfährt. Dem steht jedoch das unterschiedliche Aussehen der beiden Männer entgegen. Werden nun aber die drei Reliefs der Kiste nicht, wie bisher üblich, inhaltlich zusammenhängend als Darstellung eines einzigen Geschehens angesehen<sup>44</sup>, sondern thematisch voneinander isoliert, kann man die Darstellungen als die Wiedergabe wichtiger Ereignisse aus dem Leben der im Sarkophag bestatteten Frau deuten. Mit dem Magistrat der Nebenseite könnte ggf. auch ihr Vater oder Schwiegervater gemeint sein, der offenbar – wie ihr Ehemann – ebenfalls ein Magistrat ist. Die Inschrift auf dem Sarkophag ist ja nur für Ramtha gedacht – vielleicht haben ihre Eltern den Sarkophag in Auftrag gegeben und der Status als Ehefrau des Arnth Tetnie war offenbar dem Auftraggeber wichtig.

Die linke Schmalseite würde demnach die Fahrt zu ihrer Hochzeit darstellen, während die Langseite gar nicht das Ziel dieser Fahrt, also die Hochzeitszeremonie selbst meint, sondern allgemein für den gehobenen Status als Mitglied einer elitären Oberschicht steht. Der Fokus liegt hier zudem auf der innigen Verbundenheit der Eheleute, die durch ihre Umarmung und den Handschlag hervorgehoben wird. Folglich kann auch die rechte Schmalseite problemlos als ein eigenständiges Thema verstanden werden und muss nicht notwendigerweise mit den anderen beiden reliefierten Seiten in Verbindung gebracht werden<sup>45</sup>.

Einen Vergleich für die nicht zwingend zusammenhängende Lesung eines Bildprogramms bieten noch einmal die Malereien der Tomba degli Scudi. Auf der rechten Wand der Hauptkammer werden Velthur Velcha und seine Frau Ravnthu Aprthnai, die Eltern des bereits erwähnten Magistraten Larth Velcha, beim gemeinsamen Gelage und schließlich noch einmal, auf der linken Wand thronend wiedergegeben<sup>46</sup>. Der auffällige Bauchansatz des Velthur Velcha erscheint an dieser Stelle als ein Altersmerkmal, ähnlich wie bei Arnth Tetnie auf der Langseite des Sarkophags in Boston. Dies ist ein Beispiel dafür, dass Personen auf ein und demselben Monument zwei Mal erscheinen konnten und die Szenen, sei es nun in einer Grabkammer oder auf einem Sarkophag, nicht immer demselben temporären oder inhaltlichen Geschehen folgen mussten.

Kompositorisch unterstützt wird die Abgrenzung der drei Reliefs durch die Musikantinnen auf der Hauptseite. Wie schon Krauskopf angemerkt hat, rahmen sie die gesamte Szene der Vorderseite und sind nicht dem jeweiligen Gefolge der Ramtha oder des Larth zuzuordnen<sup>47</sup>. Dies betont zugleich die

<sup>44</sup> R. Herbig deutet an, dass die Schmalseiten womöglich nicht im direkten Zusammenhang mit der Frontszene gesehen werden sollten, da die jeweiligen Szenen sich von der Langseite entfernen. Dabei handelt es sich um einen Irrtum, denn die beiden Wagen fahren auf die Hauptszene zu (Herbig 1952, 13). Da davon auszugehen ist, dass R. Herbig Ende der 1940er-/Anfang der 1950er-Jahre den Sarkophag in Boston nie selbst sehen konnte, liegt die Vermutung nahe, dass er sich von einer von Brunn publizierten Zeichnung hat fehlleiten lassen (Brunn 1898, 215). Brunn bildet die Schmalseiten neben der Langseite vertauscht ab, so dass der Eindruck entsteht, als würden die Wagen in Richtung der nicht reliefierten Langseite fahren. Ein Fehler, dem zuletzt ebenfalls G. Ostermann erlegen ist (Ostermann 2006, 76).

<sup>45</sup> Auch Nielsen erkennt mehrere Themen, sieht diese jedoch alle in der Szene auf der Langseite vereint: Hochzeit, Abschied und Begrüßung im Jenseits (Nielsen 2009, 90).

<sup>46</sup> Steingraber 1985, 349.

<sup>47</sup> Krauskopf 2006, 259 Anm. 3. Die Kombination von Aulet und Kitharist, die ein Gelage flankieren oder einen Zug dorthin anführen, kommt gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. zunächst in der Grabmalerei auf. Eine besondere Stellung ist den Musikanten zuzusprechen, die die Eingangs- oder Scheintüren flankieren. Neben dieser

kompositorische und inhaltliche Unabhängigkeit der Schmalseiten, die andererseits durch ihre Richtung zur Hauptseite hin auf die enge Verbundenheit der hier dargestellten Familienmitglieder – seien es nun die Eltern oder die Schwiegereltern der Ramtha Vishnai – hinweisen.

Ein weiterer Sarkophag aus der Ponte Rotto Nekropole in Vulci, der in die Diskussion um den Sarkophag der Ramtha gerne mit einbezogen wird, ist der so genannte Magistratensarkophag, der sich heute in Kopenhagen befindet. Er weist eine für die hellenistischen Steinsarkophage eher unübliche Form und Ikonographie des Deckels auf<sup>48</sup>. Dass sich auf einem dachförmigen Deckel eine liegende oder lagernde Figur befindet, ist auf den Steinsarkophagen durchaus üblich, allerdings handelt es sich dabei jedoch immer um den Verstorbenen selbst. Zudem sind diese Figuren fast ausschließlich rundplastisch ausgearbeitet<sup>49</sup>. Im Falle des Kopenhagener Sarkophags handelt es sich jedoch um das Flachrelief einer lagernden geflügelten Frau mit nacktem Oberkörper, die die gesamte vordere Dachschräge einnimmt. (**Abb. 4**). Ein Mantel, den sie mit der rechten Hand rafft, bedeckt ihre Beine bis zur Hüfte sowie den linken Arm, auf den sie sich stützt. An den Füßen trägt sie Schuhe. Sollte sie Schmuck wie eine Kette oder einen Armreif getragen haben, so muss dieser aufgemalt gewesen sein, im Relief ist nichts angegeben. Ihre Haare sind zu einem Knoten am Hinterkopf zusammengebunden. Neben ihrem aufgestützten Arm hängt ein Kranz, während sich zu ihren Füßen ein nicht weiter identifizierbares zylindrisches Objekt befindet; auf ihrem rechten Bein sitzt ein Vogel<sup>50</sup>. In der rechten Ecke der gegenüberliegenden Dachschräge erscheint das nicht vollendete flache Relief einer geflügelten Schlange<sup>51</sup>. Ikonographische Vergleiche gestatten es, die Frau als Lasa zu identifizieren, eine Figur, die vorwiegend in der weiblichen Sphäre um Aphrodite zu finden ist und die immer wieder in Verbindung mit der Hochzeitsthematik zu sehen ist<sup>52</sup>. Lases finden sich deswegen vorwiegend auf Bronzespiegeln und Salbölgefäßen<sup>53</sup>.

Auch dieser Sarkophagkasten ist auf drei Seiten reliefsiert. Die Langseite gibt ein weiteres Mal zwei sich aufeinander zu bewegende Züge wieder (**Abb. 5**). Links folgen zwei Reiter einem Mann auf einer Biga. Von rechts kommen in einem von Maultieren gezogenen Wagen ein Wagenlenker und drei Frauen. Diese sitzen nebeneinander auf dem Gefährt, während eine vierte Frau mit einer Oinochoe in der Linken sie zu Fuß begleitet. Ein Charun mit Hammer bildet die Nachhut (**Abb. 6**). Eine vom Boden ausgehende merkwürdig unregelmäßige Struktur im Zentrum des Bildfeldes, die als Felsstein interpretiert wurde, und ein Baum am äußersten linken Rand verlagern die Szene ins Freie.

Auf der linken Schmalseite reitet ein weiterer Mann in Richtung der Langseite, dem eine Vanth mit einer brennenden Fackel in der Linken und einer kleinen Schlange in der Rechten folgt. Sie bildet

---

repräsentativen Position zeichnen sie sich zusätzlich durch eine spezielle Tracht aus, die aus Chiton und Ependytes oder Chiton und Himation besteht (Weber-Lehmann 2012, 276-280 mit Anm. 21). Beispiele für Musikanten beim Gelage: Gräber 4780, 5513, della Scrofa Nera, della Nave; Beispiele für Musikanten, die einen Aufzug zum Gelage führen: Gräber dei Leopardi, dei Demoni (Jannot 1979; Jannot 2004; Weber-Lehmann 2012).

<sup>48</sup> Moltzen – Nielsen 1996, 43-47 (H.I.N. 57). Geflügelte Frauen auf Sarkophagen/Urnen sind sonst nur aus dem 5.-4. Jh. v. Chr. belegt, wo sie gemeinsam mit einem Mann auf einer Kline sitzen (Nielsen 1990, 83).

<sup>49</sup> Als Ausnahmen können einzelne Sarkophagdeckel im Museum von Tarquinia gelten, auf denen die Figuren auf dem Rücken liegen und nur sehr flach, fast reliefartig, ausgearbeitet sind siehe Herbig 1952, 66 Nr. 138 Taf. 10 a. c; Nr. 139 Taf. 9a.

<sup>50</sup> van der Meer möchte in dem zylindrischen Gegenstand einen Krater erkennen, der halb in der Erde versunken ist (van der Meer 2004, 81). Jedoch sprechen die strukturierte Oberfläche, der breite Rand und das Fehlen von Henkeln nicht für einen Krater oder eine andere Gefäßform. Vielmehr kann man einen Korb oder eine Ciste darin sehen. In solchen wurden Toilettenartikel verwahrt, was wiederum zu der Lasa-Ikonographie passt.

<sup>51</sup> Herbig 1952, 31 Nr. 49 mit Literaturangabe zum Fundkontext. Für die geflügelte Schlange vgl. Herbig 1952, 22 Nr. 23.

<sup>52</sup> Enking 1946, 13; Rallo 1974; Krauskopf 1987, 80; Haynes 2000, 315; Prayon 2006, 80.

<sup>53</sup> Enking 1946, 1. Zur Problematik der Identifizierung und Benennung von weiblichen Dämonen mit Flügeln siehe: C. Weber-Lehmann 1997b.

zugleich den Abschluss der gesamten Szene (**Abb. 7**). Die gegenüberliegende Seite zeigt einen Greifen und eine Schlange. Die Hauptszene wird, obwohl sie singulär und im Grunde in ihrer Aussage unklar ist, in der Regel als Reise in die Unterwelt verstanden, in der Mann und Frau wieder vereint sind<sup>54</sup>.

Wie auch bei dem Bostoner Sarkophag wird die Anwesenheit der Dämonen Charun und Vanth, aber auch die beiden Mischwesen auf der rechten Schmalseite als Argument für diese These angeführt. Ein weiterer Dämon bzw. ein Unterweltsmonster wurde fälschlicherweise in der Struktur in der Bildmitte gesehen. Dieses sei im Begriff, die Biga zu verschlingen, und würde somit eine weitere Anspielung auf den Tod darstellen<sup>55</sup>. Es handelt sich aber allenfalls um einen Felsenstein, wie er auch ähnlich aus vielen weiteren Darstellungen bekannt ist und der die Grenze zwischen der Welt der Lebenden und der Toten anzeigen soll<sup>56</sup>.

Widerspruchslos wird der Mann in der Biga, durch den Wagen als Magistrat gekennzeichnet, als Reisender in die Unterwelt, also als der im Sarkophag Bestattete angesehen. Er werde von seiner vor ihm verstorbenen Frau an der Schwelle zum Jenseits erwartet. Man hat sie als die vorne an prominenter Stelle im Wagen sitzende Frau erkennen wollen, weil sie ein Diadem trägt<sup>57</sup>. Die Begleiter des Ehepaares seien die Söhne oder weitere Familienmitglieder, welche den Verstorbenen zu Pferde begleiten, während die beiden weiteren Frauen im Wagen ebenfalls schon verstorben wären<sup>58</sup>. Für diese Interpretation eines Wiedersehens im Jenseits werden folgende Argumente angeführt:

- I. Reisen in die Unterwelt finden von links nach rechts statt.
- II. Felsblöcke markieren die Grenze zwischen Dies- und Jenseits<sup>59</sup>.
- III. Der Baum ist kahl, womit die Vorstellung vom erstarrten und dunklen Jenseits angedeutet wird.
- IV. Der Wagen der Frauen steht still, was darauf hinweist, dass sie warten.
- V. Die Begleiterin mit der Oinochoe verweist mit ihrem Gefäß auf den ewigen Weingenuss im Jenseits.
- VI. Der Greif und die Schlange auf der rechten Schmalseite sollen das Jenseits und die dortigen Gefahren symbolisieren<sup>60</sup>.

Das Problem dieser Argumente für die Interpretation des Bildprogramms als Reise in die Unterwelt besteht darin, dass man dabei von der Prämisse ausgeht, bei der hier verstorbenen Person handle es sich um den Bigafahrer. Allerdings ist seine Fahrt von links nach rechts kein Hinweis auf eine Reise ins Jenseits – viele Darstellungen von Bigafahrern auf Sarkophagen führen in die entgegengesetzte<sup>61</sup>.

Dass der Baum ursprünglich tatsächlich so kahl aussehen sollte, wie er heute erscheint, kann mit Sicherheit nicht entschieden werden, denn der Sarkophag sollte gewiss stuckiert und/oder bemalt werden und so könnte der Baum auch Blätter gehabt haben. Die Parallele des Alexandermosaiks zeigt zudem, dass auch ein kahler Baum kein Hinweis auf ein düsteres Jenseits sein muss.

<sup>54</sup> Van der Meer 2004, 81.

<sup>55</sup> Herbig 1952, 31; M. Nielsen, in: Moltesen – Nielsen 1996, 46 f.; van der Meer 2004, 81-83.

<sup>56</sup> Roncalli 1996, 48-50; M. Nielsen, in: Moltesen – Nielsen 1996, 46; Ahlén 2019, 100.

<sup>57</sup> Van der Meer 2004, 81. Sollten die anderen beiden Frauen tatsächlich kein Diadem tragen, wäre dies das einzige Element, das die drei Frauen voneinander unterscheidet.

<sup>58</sup> M. Nielsen, in: Moltesen – Nielsen 1996, 46; Nielsen 1990, 54; van der Meer 2004, 81. F. H. Massa-Pairault will in dieser Szene einen verstorbenen Magistraten (Bigafahrer) mit seinen Söhnen erkennen, der von Hekate/ Trivia im Wagen begrüßt wird (Massa-Pairault 1997, 338-340). Die Frau(en) sind jedoch nicht durch Attribute als Göttinnen ausgezeichnet. Van der Meer schließt sich der These über die Reise in die Unterwelt an und sieht in der Frau mit der Oinochoe die Personifikation des Ziels im Jenseits, in dem das ewige Gelage wartet (van der Meer 2004, 83).

<sup>59</sup> M. Nielsen, in: Moltesen – Nielsen 1996, 46; Roncalli 1996, 48-50.

<sup>60</sup> Van der Meer 2004, 83.

<sup>61</sup> Herbig 1952, 60 Nr. 116; van der Meer 2004, 90 Abb. 51; 91 Abb. 52.

Ich würde generell bezweifeln, dass die als Monster oder Fels gedeutete Struktur zwischen den jeweils erhobenen Beinen der Gespannpferde des Mannes und den geradestehenden Beinen der Maultiere des entgegenkommenden Wagens überhaupt beabsichtigt war, sondern sie erscheint vielmehr als stehengelassener Reliegrund, so wie ja auch an anderen Stellen des Sarkophages das Relief unvollendet geblieben ist. Dieses Detail würde ich daher nicht als Argument für einen Grenzstein zur Unterwelt berücksichtigen wollen.

Dass der Mann auf der Biga gerade ankommt und die Frauen im Wagen angehalten haben, wird durch die Haltung der Pferde- bzw. Maultierbeine deutlich. Dass der Wagen mit den Frauen schon angehalten hat, zeigt in der Tat, dass er vor dem des Mannes am Ort war. Allerdings ist dies kein Argument dafür, dass die Gespanne sich nun an der Grenze zur Unterwelt befinden müssten. In den gesicherten etruskischen Darstellungen der Unterwelt sind Gespanne – wie etwa das der Frauen – nicht präsent. Auch die Bigafahrer – z.B. in der Grabmalerei – sind allenfalls auf dem Weg dorthin<sup>62</sup>. Die Begleiterin mit dem Kännchen erinnert stattdessen an die zahlreichen Szenen der Heimkehr eines Kriegers auf den Grabmalereien in Kampanien und Lukanien, wo der zu Pferd ankommende Mann mit einem Trunk von seiner Frau begrüßt wird. Die große Patera, die mit der Flüssigkeit in dem Kännchen gefüllt werden soll bzw. hier möglicherweise schon gefüllt wurde, hält die zuvorderst auf dem Wagen sitzende Frau dazu in ihrer Hand<sup>63</sup>. Die rechte Schmalseite des Sarkophages enthält mit Schlange und Greif nun tatsächlich Hinweise auf den Tod – der Greif als Grabwächter, der die Schlange, die aus den Felsen der Unterwelt auftaucht, gleichsam unter sich im Zaum hält. Allerdings ist dies hier nicht so zu verstehen, als wären die Frauen gerade von diesem Ort aus angereist.

Es verbleiben die beiden gesicherten Todesdämonen, auf der linken Schmalseite eine Vanth mit Fackel und Schlange und der Charun mit geschultertem Hammer, der die Hauptseite nach rechts abschließt. Auch diese beiden Figuren sind meines Erachtens symbolhaft eingesetzt – sie rahmen das Geschehen und deuten an, dass die dargestellten Personen gestorben sind. Immerhin sind diese Darstellungen auf einem Monument für Verstorbene angebracht.

Wenn es also keine wirklichen Argumente gibt, die Fahrt in der Biga als Unterweltsreise zu deuten, wie lassen sich diese Szenen dann erklären? Ein Schlüssel zur Interpretation scheint die Darstellung auf dem Deckel zu sein. Während alle übrigen Sarkophagdeckel – soweit sie als zugehörig gesichert werden können – durch die Wiedergabe der jeweils Verstorbenen eine Verbindung zum Kasten haben<sup>64</sup>, hat man bislang nie einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem Deckel und den Kastenreliefs des Kopenhagener Sarkophags herzustellen versucht. Jedoch verweist die gelagerte Lasa, die in etruskischen Darstellungen – wie ein weiblicher Eros – als Trabantin der Aphrodite fungiert und hier durch eine Turteltaube als solche ausgezeichnet ist, auf den ehelichen und hochzeitlichen Kontext<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Steingräber 1985, 286 Nr. 32; 287 Nr. 33; 347f. Nr. 107. Nur in der Tomba Golini I ist es eindeutig, dass der Bigafahrer tatsächlich zu dem Gelage der Vorfahren in die durch Hades und Persephone markierte Unterwelt fährt.

<sup>63</sup> Die große Rippenschale ruht auf dem Schoß der Frau. Bisher scheint diese Identifizierung unentdeckt geblieben zu sein, da die Form des Gefäßes als Armlehne des Wagens interpretiert wurde. Diese Beobachtung, wie auch die Verbindung zu den Darstellungen heimkehrender Krieger aus Kampanien und Lukanien, verdanke ich C. Weber-Lehmann.

<sup>64</sup> Zahlreiche Beispiele zeigen die Verstorbenen auch auf den Kästen ein zweites Mal, wie z.B. bei Abschieds- und Begrüßungsszenen.

<sup>65</sup> Vögel/Tauben kommen auf wenigen hellenistischen Steinsarkophagen vor. Es ist nicht immer ersichtlich, in welchen Kontext sie einzuordnen sind. Sie können ein Spielzeug sein und die Deckelfigur als (noch) Kind auszeichnen (Herbig 1952, 54 Nr. 99 (?); 63 Nr. 122) oder vielleicht auf eine rituelle/priesterliche Funktion der Verstorbenen hinweisen (Herbig 1952, 22 f. Nr. 23; Nielsen 1990, 58 Abb. 11; Vincenti 2009, 78-80 Taf. 38a).

So scheint die große und unübersehbare Lasa ein deutlicher Hinweis darauf zu sein, dass es hier um die Zusammengehörigkeit und eheliche Verbundenheit der sich begegnenden Protagonisten geht. Ob damit auch eine Hochzeitszene – wie auf dem Bostoner Sarkophag – gemeint ist oder eine andere offizielle Situation aus dem Leben des Magistraten und seiner vornehmen Ehefrau, kann letztlich nicht eindeutig entschieden werden, aber die Parallelen zu den zuvor besprochenen Beispielen aus Boston und der Tomba degli Scudi liegen auf der Hand<sup>66</sup>. Ob eine solche Interpretation dann automatisch auch bedeutet, dass der Sarkophag zunächst nicht für den Mann, sondern für die Frau gedacht war, muss aufgrund der fehlenden Inschrift offenbleiben. Möglicherweise waren beide in dem Sarkophag bestattet. Zwar gehört Lasa vorwiegend in den weiblichen Lebensbereich, doch eine solche, die familiäre Verbundenheit einer Elite repräsentierende Szene, kann durchaus auch ein Motiv für einen Mann gewesen sein<sup>67</sup>.

Zuletzt möchte ich den gleichfalls sogenannten Magistratensarkophag in den Vatikanischen Museen in die Diskussion einbeziehen<sup>68</sup>. Mitte des 19. Jhs. wurde er mit drei weiteren Sarkophagen in der Tomba dei Sarcophagi in Caere gefunden. Während der archaisierende Stil der Deckelfigur und der Reliefs auf dem Kasten bis heute zu Kontroversen bezüglich einer für alle akzeptablen Datierung geführt hat, erschien die Deutung der dargestellten Szenen auf der Lang- und der rechten Schmalseite schon früh klar: Es sollte sich um die *pompa funebris* eines Magistraten handeln, der von seiner zuvor verstorbenen Frau im Jenseits erwartet und abgeholt wird<sup>69</sup> (**Abb. 8**).

Anders als bei den zuvor besprochenen Sarkophagen und der Malerei in der Tomba degli Scudi geht hier der Zug nur in eine Richtung. Auf der Langseite bewegen sich von links nach rechts insgesamt neun Figuren, die von einem Lituus- und einem Cornuspieler angeführt werden. Diesen folgt ein Mann mit einem Schlaufenstab<sup>70</sup>, der sich zu den ihm folgenden Figuren umwendet: Dies sind zwei weitere Musiker, ein Kithara- und ein Aulospiele. Letztere spielen auf ihren Instrumenten, während Lituus und Cornu nur mitgetragen werden. Den Musikanten folgt ein Paar aus Mann und Frau, das sich in enger Verbundenheit zeigt. Die Frau wendet sich zurück und schaut dem Mann in die Augen; ihre rechte Hand liegt auf seiner Schulter, während sie mit ihrer Linken ihren Mantel hochzieht. Der bärtige Mann hält einen Stab in seiner rechten Hand. Dem Paar folgen ein Knabe, der eine *sella curulis* geschultert hat und eine Biga mit Wagenlenker.

Die rechte Schmalseite, die immer als zu diesem Zug gehörig angesehen wurde, wird von zwei Männern im Himation eingerahmt<sup>71</sup>. Der rechte spielt auf einer Kithara. Der Gegenstand, den der linke Mann in den Händen gehalten hat, ist aufgrund einer Beschädigung durch Grabräuber, die den Kasten an der linken oberen Ecke der Schmalseite aufgebrochen haben, nicht mehr zu erkennen. Eine frühere Rekonstruktion der Schmalseite ergänzte die linke Figur als Lituuspieler, vermutlich in Anlehnung an

<sup>66</sup> M. Nielsen, in: Moltesen – Nielsen 1996, 47.

<sup>67</sup> Lasen auf Deckeln männlicher Verstorbener sind bis jetzt nur für die Sarkophage mit sitzenden Figuren des 5.-4. Jhs.v.Chr. dokumentiert, siehe Anm. 43.

<sup>68</sup> Museo Gregoriano Etrusco Inv. 14949; Canina 1846–1851, 191-193; Herbig 1952, 83, 46f.; Roncalli 1978–1980; Buranelli – Sannibale 1998, 321-327.

<sup>69</sup> Thiermann – Arnold 2013, 118.

<sup>70</sup> E. Thiermann bezeichnet den Schlaufenstab als „Heroldsstab“. Dieser Begriff könnte jedoch die Anwesenheit eines Hermes/Turms bzw. einer mythischen Figur implizieren und die gesamte Szene in einen nichtirdischen Kontext heben (so z.B. Ahlén 2019, 128), weshalb ich mich an dieser Stelle für den neutralen Begriff Schlaufenstab aussprechen möchte. Vergleiche dafür finden sich u. a. bei Magistratsprozessionen in den Gräbern degli Hescanas in Orvieto, del Convegno und del Tifone in Tarquinia (Steingraber 1985, 288, Nr. 34, 309-310, Nr. 58, 355-356, Nr. 118.) sowie auf einem Sarkophag aus der Tomba Giglioli (Steingraber 1985, 317, Nr. 69, Abb. 79) und auf dem Relief eines der Felsgräber in Norchia (Naso – Menzel 2007, 36-37, Abb. 13-15).

<sup>71</sup> Thiermann – Arnold 2013, 118 Abb. 9b.

das Musikantenpaar auf der Vorderseite<sup>72</sup>. Die als freie Rekonstruktion zu bezeichnende Ergänzung wurde in den 1990er-Jahren wieder rückgängig gemacht. Auch wenn bis jetzt offen ist, wie diese Figur ausgesehen haben mag, erscheint ein weiterer Musikant auf Grund der beiden nackten Jünglinge, die sich im Gleichschritt zur Musik bewegen und tanzen<sup>73</sup>, in dieser Szene logisch<sup>74</sup>.

Bezeichnender Weise wird die Darstellung auf dem Kasten, trotz der völligen Abwesenheit von Dämonen oder Mischwesen, als Reise eines Magistraten in die Unterwelt gedeutet<sup>75</sup>. Aber auch hier lässt sich wieder ein Hinweis auf einen hochzeitlichen Kontext finden. Die Frau des durch die Musikanten, die Insignienträger und die Biga als Magistrat charakterisierten Mannes lüftet ihren Schleier in einem typischen Hochzeitsgestus (*anakalypsis*), wobei dies durch die Umarmung und die Zuwendung des Blicks bestätigt wird.

Ein starkes Gegenargument, das eine *pompa funebris* bei der gemeinsamen Lesung beider Seiten tatsächlich ausschließt, ist die Schmalseite, die stets narrativ als Kopf der Prozession angesehen wird<sup>76</sup>. Beamtenzüge, welcher Art auch immer, die von nackten, tanzenden Kindern oder Jünglingen angeführt werden, sind weder auf Sarkophagen noch aus anderen Kunstgattungen bekannt<sup>77</sup>. Zwar finden sich im Bereich der Grabmalerei häufiger Beispiele für Kinder, wo sie bei Banketten, Aufzügen und Sportwettkämpfen zugegen sind, jedoch ist keine für die Schmalseite vergleichbare Darstellung dokumentiert worden<sup>78</sup>.

Neben der Problematik, eine inhaltliche Verbindung zwischen der Lang- und der Schmalseite zu finden, erscheint eine gemeinsame Lesung der beiden Reliefs auch kompositorisch schwierig, da die beiden äußeren, größeren Figuren einen Rahmen für die ‚Tanzszene‘ bilden und diese von der Prozession abgrenzen. Besonders durch den nach links ausgerichteten Kitharaspieler am rechten Rand der Schmalseite wird deutlich, dass diese für sich zu sehen ist.

Während das Gefolge um das Ehepaar auf der Langseite in Bewegung ist, stehen die beiden äußeren Figuren hier ruhig da und beziehen sich ausschließlich auf die beiden Tänzer. Diese Form der Abgrenzung, die bereits in Zusammenhang mit dem Sarkophag in Boston ein Thema war<sup>79</sup>, bringt auch auf dem Sarkophag aus der Tomba dei Sarcophagi eine Trennung der Inhalte auf Lang- und Schmalseite mit sich<sup>80</sup>. Unabhängig davon bleibt aber die Betonung der Hochzeit und der Ehe in der Hauptszene mit dem Beamtenaufzug bestehen. Dabei spielt es keine Rolle, ob hier ein tatsächlicher Hochzeitszug gemeint ist oder ob im Rahmen des Beamtenaufzugs die enge Verbundenheit und die Zusammengehörigkeit des Ehepaares zum zentralen Thema gemacht werden.

<sup>72</sup> Buranelli – Sannibale 1998, 321-327.

<sup>73</sup> Die Interpretation der Schmalseite kann für die Fragestellung in diesem Beitrag ausgeklammert werden. Zur Problematik der Schmalseite siehe Nazim 2022, 279–296.

<sup>74</sup> Buranelli – Sannibale 1998, 325. Die veraltete Ergänzung wird dennoch photographisch und inhaltlich weiterhin tradiert (u. a.: van der Meer 2004; Ahlén 2019, 105-134). Zu einer neuen Rekonstruktion und Interpretation der Schmalseite siehe Nazim 2022, 288, Abb. 7.

<sup>75</sup> Einzig D. Steiner spricht sich im Falle des Magistratensarkophags, auf Grund der Abwesenheit von Dämonen, gegen einen Bezug zur Jenseitsreise aus (Steiner 2004, 203).

<sup>76</sup> Thiermann – Arnold, 118.

<sup>77</sup> van der Meer 2004, 70.

<sup>78</sup> Vgl. Lambrechts 1959. Auch in der Grabmalerei kommen bei Magistrateaufzügen nie Tänzer vor, s. die Gräber Bruschi, del Tifone, del Convegno und degli Scudi (Steingräber 1985, 300, Nr. 48, 355, Nr. 118, 309, Nr. 58, 349-351, Nr. 109). Zur Darstellung von Kindern siehe auch: Weber-Lehmann 2018, 267-77; Ahlén 2019, 108.

<sup>79</sup> S. o. Anm. 45.

<sup>80</sup> Interessanterweise lassen sich die beiden Musikanten der Schmalseite auch durch ihre Kleidung von denen der Langseite differenzieren. So wie die Musiker, die in den Gräbern an den Eingangs- und Scheintüren vorkommen, tragen sie die festlichere Robe bestehend aus Chiton mit Himation. Auf der Frontseite sind alle Musiker nur mit einem einfachen Himation bekleidet.

Die erneute Untersuchung der drei Sarkophage aus Vulci und Caere hat verdeutlicht, dass auf den etruskischen Steinsarkophagen Darstellungen, die Themen der Familie (über Begrüßungs- und Abschiedsszenen hinaus) und der Ehe zum Inhalt haben, zwar selten, aber durchaus vertreten sind. Dies sollte nicht übersehen bzw. durch die Vorstellung von einer Jenseitsreise überlagert werden.

Alle drei Sarkophage wurden bisher in einen solchen Kontext gestellt und als Reise in die Unterwelt mit dem dortigen Wiedersehen des Paares verstanden. Die Analyse der Reliefs hat jedoch gezeigt, dass eine zusammenhängende Lesung aller Seiten der Sarkophagkästen nicht von vornherein gegeben sein muss; im Gegenteil, sie verhindert oft neue oder sinnvolle Interpretationsansätze. Obgleich bei allen dreien der besprochenen Darstellungen nicht klar ist, ob in der Realität eine Hochzeit tatsächlich in einer solchen Art stattgefunden hat, so weisen die Details, wie die Begleiterin von Ramtha Vishnai auf dem Wagen, die Lasa auf dem Deckel oder das Lüften des Schleiers auf einen entsprechenden Kontext hin. Besonders auf den Langseiten der Sarkophage der Ramtha Vishnai und des Magistraten aus Caere wird eine liebevolle und enge Verbindung zwischen den Eheleuten deutlich. Es fällt auf, dass dies nach dem bisherigen Denkmälerbestand zu urteilen allem Anschein nach auf Magistrate und ihre Frauen beschränkt ist.

Die drei besprochenen Sarkophage gehören alle noch in das 4. Jh. v. Chr. Bei Beamtenaufzügen auf späteren Sarkophagen – zu Fuß oder mit Biga – kommen Frauen nicht mehr vor. Offenbar war es gerade zu Beginn der Sarkophagproduktion in der 2. Hälfte des 4. Jhs. wichtig, durch eine standesgerechte Heirat den jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Status zu betonen.

### Bibliographie

- Ahlén 2019 = S. A. Ahlén, *Children in Etruscan Funeral Iconography*, ActHyp 15 (2019) 105–134.
- Amann 2000 = P. Amann, *Die Etruskerin. Geschlechterverhältnis und Stellung der Frau im frühen Etrurien (9.–5. Jh. v. Chr.)* (Archäologische Forschungen 5), Wien 2000.
- Amann 2018 = P. Amann, *Bankettbilder und ihr ideologischer Gehalt – in Etrurien und darüber hinaus*, in: L. Aigner-Foresti – P. Amann (Hrsg.), *Beiträge zur Sozialgeschichte der Etrusker. Phersu. Etrusko-italische Studien 1*, Wien 2018, 109–128.
- Barbanera 2013 = M. Barbanera, *Il museo impossibile. Storia di archeologia. Istituzioni, uomini, idee*, Rom 2013.
- Blanck 1987 = H. Blanck, *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts: Dokumentation vor der Photographie aus dem Archiv des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom*, Mainz am Rhein 1987.
- Bonfante 1975 = L. Bonfante, *Etruscan Dress*, Baltimore/London 1975.
- Buranelli 1987 = F. Buranelli, *La Tomba François di Vulci*, Vatikan 1987.
- Buranelli – Sannibale 1998 = F. Buranelli, M. Sannibale, *Reperto antichità etrusco-italiche (1984–1996)* Nr. 176, *Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie* 18 (1998) 321–327.
- Brunn 1865 = H. Brunn, *Die Sarkophage vulcenti*, *Annali dell'Istituto* 37, 1865, 244–252.
- Brunn 1898 = H. Brunn, *Die Sarkophage vulcenti*, in: H. Brunn – H. Bulle (Hrsg.), *Heinrich Brunn's Kleine Schriften, 1. Römische Denkmäler, Altitalische und Etruskische Denkmäler*, Leipzig 1898, 212–218.
- Canina 1846–1851 = L. Canina, *L'Antica Etruria marittima, Compresa nella dizione pontificia*, Rom 1846–1851.
- Cristofani 1985 = M. Cristofani, *I Bronzi degli Etruschi*, Novara 1985.
- Colonna 1987 = G. Colonna, *Archeologia nell'età romantica in Etruria. I Campanari di Toscanella e la tomba dei Vipinana*, *StEtr* 46 (1987) 81–117.

- Comstock – Vermeule 1988 = B. M. Comstock, C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone and Bronze: Additions to the Collections of Greek, Etruscan, and Roman Art, 1971–1988, in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1988.
- Enking 1946 = R. Enking, *Lasa*, RM 57 (1946) 1–15.
- ET<sup>2</sup> = G. Meiser, *Etruskische Texte*, Hamburg 2014<sup>2</sup>.
- Goethert 1974 = K.-P. Goethert, *Typologie und Chronologie der jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Bonn 1974.
- Hafner 1965 = G. Hafner, *Frauen- und Mädchenbilder aus Terrakotta im Museo Gregoriano Etrusco*, RM 72 (1965) 41–61.
- Haynes 2000 = S. Haynes, *Kulturgeschichte der Etrusker*, Mainz am Rhein 2000.
- Herbig 1952 = R. Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage (Die antiken Sarkophagreliefs 7)*, Berlin 1952.
- Holliday 1990 = P. J. Holliday, *Processional Imagery in Late Etruscan Funerary Art*, AJA 94 (1990) 73–93.
- Jannot 1979 = J.-R. Jannot, *La Lyre et la Cithare. Les Instruments à Cordes de la Musique Étrusque*, AntCl 48, fasc. 2 (1979) 469–507.
- Jannot 2004 = J. R. Jannot, *Musique et Religion en Etrurie*, ThCRA II, Los Angeles 2004, 391–394.
- Krauskopf 1987 = I. Krauskopf, *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien*, Florenz 1987.
- Krauskopf 2006 = I. Krauskopf, *Was war in der Situla?*, in: P. Amann, M. Pedrazzi, H. Taeuber (Hrsg.), *Italo-Tusco-Romana: Festschrift für Luciana Aigner-Foresti zum 70. Geburtstag am 30. Juli 2006*, Wien 2006, 259–269.
- Krauskopf 2012 = I. Krauskopf, *Die Rolle der Frau im etruskischen Kult*, in: P. Amann (Hrsg.), *Kulte, Riten, religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*, Akten der 1. Internationalen Tagung der Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici (Wien, 2008), Wien 2012, 186–197.
- Lambrechts 1959 = R. Lambrechts, *Essai sur les Magistratures des Républiques Étrusques (Etudes de Philologie, d'Archéologie et d'Histoire Anciennes 7)*, Rom 1959.
- Maggiani 1989 = A. Maggiani, *Immagini di aruspici*, in: *Secondo Congresso Internazionale Etrusco* (Firenze, 26 Maggio–2 Giugno 1985), Rom 1989, 1557–1563.
- Massa-Pairault 1997 = F.-H. Massa-Pairault, *Religion étrusque et culture grecque. Quelques problèmes*, in: D. Briquel, F. Gaultier (Hrsg.), *Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque*, Actes Colloque International (Paris, 17–19 novembre 1992), Paris 1997, 325–353.
- Matz 1973 = F. Matz, *Chronologische Bemerkungen zu einigen Deckelfiguren etruskischer Sarkophage*, MarbWPr 1973, 13–36.
- van der Meer 1985 = L. B. van der Meer, *Malavisch : speculum spectans*, BABesch 60, 1985, 94–98.
- van der Meer 1995 = L. B. van der Meer, *Interpretatio Etrusca. Greek myths on etruscan mirrors*, Amsterdam 1995.
- van der Meer 2004 = L. B. van der Meer, *Myths and More on Etruscan Stone Sarcophagi (350–200 B.C.)*, Leuven 2004.
- Moltesen – Nielsen 1996 = M. Moltesen, M. Nielsen, *Etruria and Central Italy 450–30 B.C.*, Kopenhagen 1996.
- Moltesen – Weber-Lehmann 1995 = M. Moltesen, C. Weber-Lehmann, *Etruskische Grabmalerei. Faksimiles und Aquarelle. Dokumentationen aus der NY Carlsberg Glyptotek und dem Schwedischen Institut in Rom*, Mainz am Rhein 1995<sup>2</sup>.
- Monumenti 1865 = Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto Archeologico 8, 1865.

- Moretti – Moretti-Sgubini 1983 = M. Moretti, A. M. Moretti-Sgubini, *I Curunas di Tuscania*, Rom 1983.
- Naso – Menzel 2007 = A. Naso, M. Menzel, *Raffigurazioni di cortei magistratuali in Etruria. Viaggi nell'aldilà o processioni reali?*, *Ostraka* 17 (2007) 23–43.
- Nazim 2022 = L. Nazim, Leichenspiele auf dem Magistratensarkophag aus der Tomba dei Sarcofagi in Cerveteri?, *ActHyp* 2022, 279–296.
- Nielsen 1990 = M. Nielsen, *Sacerdotesse e associazioni culturali femminili in Etruria. Testimonianze epigrafiche ed iconografiche*, *AnalRom* 19 (1990) 45–67.
- Nielsen 1999 = M. Nielsen, *Common Tombs for Women in Etruria: Buried Matriarchies?*, in: L. Savunen, P. Setälä (Hrsg.), *Female Networks and the Public Sphere in roman Society*, Rom 1999, 65–136.
- Nielsen 2009 = M. Nielsen, *United in death: the changing image of Etruscan couples*, in: E. Herring, K. Lomas (Hrsg.), *Gender identities in Italy in the first millennium B.C.*, Oxford 2009, 79–95.
- Ostermann 2006 = G. Ostermann, *Etruskische Todesdämonen: Beobachtungen zu den griechischen Ursprüngen und der ikonographischen Entwicklung am Beispiel von Charun und Vanth*, Innsbruck 2006.
- Pittura Etrusca a Orvieto* 1982 = *Pittura Etrusca a Orvieto: Le tombe di Settecamini e degli Hescanas a un secolo dalla scoperta. Documenti e materiali*, Rom 1982.
- Prayon 2006 = F. Prayon, *Die Etrusker. Jenseitsvorstellungen und Ahnenkult*, Mainz am Rhein 2006.
- Rallo 1974 = A. Rallo, *Lasa. Iconografia e esegesi*, Florenz 1974.
- Rebuffat-Emmanuel 1976 = D. Rebuffat-Emmanuel, *Les miroirs étrusques de la Collection Dutuit au Petit Palais*, *Mon Piot* 60 (1976) 29–78.
- Roncalli 1978–1980 = F. Roncalli, *Osservazioni sui libri lintei etruschi*, *RendPontAc Arch.* 51–2 (1978–1980) 3–21.
- Roncalli 1981 = F. Roncalli, *Die Tracht des Haruspex als frühgeschichtliches Relikt in historischer Zeit*, in: *Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst*, Symposium des Deutschen Archäologen-Verbandes (8.–10.2.1980), Mannheim 1981, 124–132.
- Roncalli 1996 = F. Roncalli, *Laris Puleas and Sisyphus. Mortals, Heroes and Demons in the Etruscan Underworld*, *Etruscan Studies* 3 (1996) 45–64.
- Rowland 2008 = I. Rowland, *Marriage and Mortality in the Tetnies Sarcophagi*, *Etruscan Studies* 11 (2008) 151–164.
- Sgubini-Moretti 1991 = A. M. Sgubini-Moretti, *Tuscania. Il Museo Archeologico*, Rom 1991.
- Steiner 2004 = D. Steiner, *Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etruskern. Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung*, München 2004.
- Steingräber 1985 = S. Steingräber (Hrsg.), *Etruskische Grabmalerei*, Stuttgart 1985.
- Swaddling 2018 = J. Swaddling, *Exhibiting the Etruscans in Bloomsbury and Pall Mall*, in: J. Swaddling (Hrsg.), *An Etruscan affair: the impact of early Etruscan discoveries on European culture*, London 2018.
- Thiermann – Arnold 2013 = E. Thiermann, S. Arnold, *Die Tomba dei Sarcofagi in Cerveteri. Ein spätklassischer Kontext etruskischer Architektur. Malerei und Sarkophage*, *RM* 119 (2013) 99–138.
- Torelli 1984 = M. Torelli, *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Rom 1984.
- Vincenti 2009 = V. Vincenti, *La tomba Bruschi di Tarquinia*, Rom 2009.
- Weber-Lehmann 1997a = C. Weber-Lehmann, *Die sogenannte Vanth von Tuscania: Seirene Anasyromene*, *JdI* 112 (1997) 191–246.
- Weber-Lehmann 1997b = C. Weber-Lehmann, *LIMC VIII* (1997) 173–183, s.v. *Vanth*.
- Weber-Lehmann 2012 = C. Weber-Lehmann, *Kultus und Ritus. Taugliche Topoi zur Interpretation der etruskischen Grabmalerei?*, in: P. Amann (Hrsg.), *Kulte – Riten – religiöse Vorstellungen bei den Etruskern und ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft*, Akten der 1. Internationalen Tagung der

Sektion Wien/Österreich des Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici (Wien, 2008), Wien 2012, 273–286.

Weber-Lehmann 2018 = C. Weber-Lehmann, *Kinder oder Sklaven? Zur Darstellung kleiner Menschen in der etruskischen Kunst*, in: L. Aigner-Foresti – P. Amann (Hrsg.), *Beiträge zur Sozialgeschichte der Etrusker*. Phersu. Etrusko-italische Studien 1, Wien 2018, 267–277.

Weis 2014 = A. H. Weis, *The Public Face of Girlhood at Latin Lavinium in the 4<sup>th</sup>–3<sup>rd</sup> Centuries BCE*, in: S. Moraw, A. Kieburg (Hrsg.), *Mädchen im Altertum. Girls in Antiquity*, Münster 2014.



Abb. 1: Ehepaarsarkophag aus Vulci, Langseite, heute im Museum of Fine Arts Boston, Inv. 1975.799 (Foto © [2021] Museum of Fine Arts, Boston).

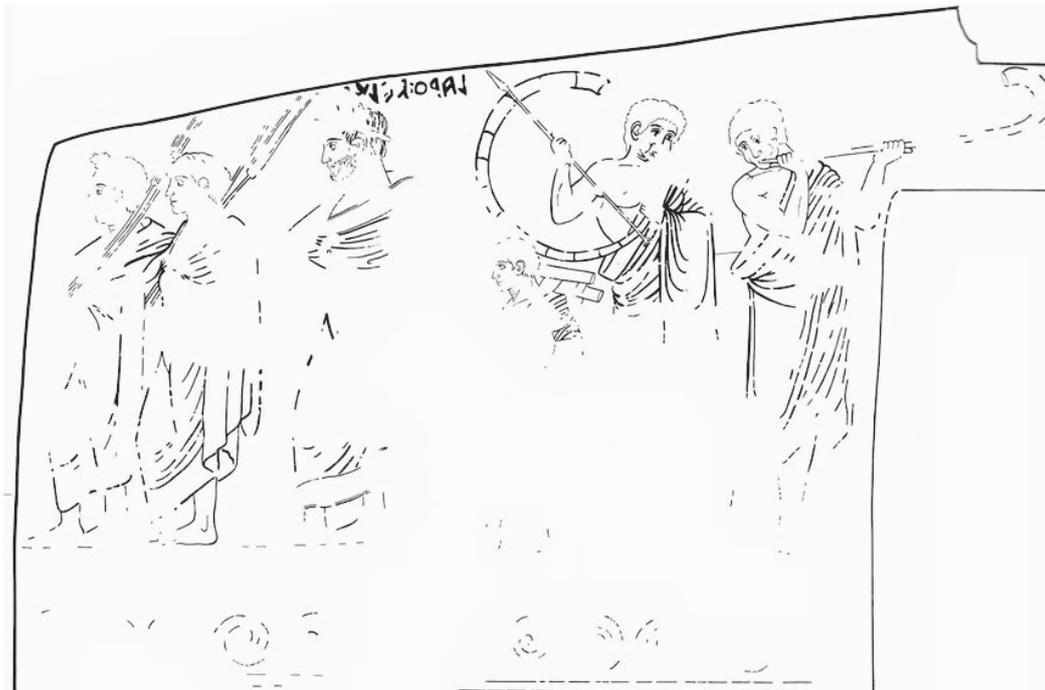


Abb. 2: Tomba degli Scudi, Tarquinia, Durchzeichnung der Eingangswand rechts (© Cornelia Weber-Lehmann; Zeichnung: Jutta Weber 1993, unpubliziert).



Abb. 3: Tomba degli Scudi, Tarquinia, Durchzeichnung des linken Teils der rechten Seitenwand  
(© Cornelia Weber-Lehmann; Zeichnung: Jutta Weber 1993, unpubliziert).



Abb. 4: Sarkophag aus Vulci, Deckel,  
heute in der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, HIN 57  
(Foto © Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen).



Abb. 5: Sarkophag aus Vulci, Langseite,  
heute in der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, HIN 57  
(Foto © Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen).



Abb. 6: Sarkophag aus Vulci, Detail der Langseite,  
heute in der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, HIN 57  
(Foto © Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen).



Abb. 7: Sarkophag aus Vulci, rechte Schmalseite, heute in der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, HIN 57 (Foto © Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen).



Abb. 8: Sogenannter Magistratensarkophag aus der Tomba dei Sarcophagi, Caere, Langseite, heute im Museo Gregoriano Etrusco, Vatikanische Museen, Inv. 14949 (Foto © Governatorato SCV – Direzione dei Musei).