

Til banket med forfædrene

Af Anna Sofie Schjødt Ahlén

Indledning: *Banketten er et yndet motiv på de etruskiske gravmalerier. Banketscenens betydning er omdiskuteret, den kan både ses som et gravritual og som et billede på det evige liv i det hinsides. Bankettens placering på bag- eller sidevæggene i gravkammeret har stor betydning for fortolkningen af banketten. Ligeledes har elementer såsom figurer eller personernes klædedragt betydning for, om den afbildede banket foregår i de levendes verden eller i det hinsides, samt for identifikation af den afdøde selv blandt banketdeltagerne.*

Banketten på gravmalerier:

Inden for det etruskiske gravmaleri er banketten det hyppigst forekommende motiv, idet banketscener ses i 55 grave ud af de ca. 200 grave med gravmaleri, som man kender til i dag. Banketscener er afbilledet i 47 grave på Monterozzi nekropolen i Tarquinia, hvor de tidligste dateres til 520 f.Kr.¹ Herudover ses banketscener i 4 grave i Chiusi, i 2 (muligvis 3) grave i Orvieto, samt i en enkelt i hhv. Cerveteri og Sarteano.² Ud over banketscenerne fremstiller gravmalerierne fra den arkaiske periode og til det 4. årh. f.Kr. jagt-, danse-, væddeløbs- og atletiske scener. De tre sidstnævnte scener udspiller sig i flere af gravene omkring en lukket dør, afbilledet på gravkammerets bagvæg. Den lukkede dør kan fortolkes som en fremstilling af indgangsdøren til selve graven, samt symbolsk som døren til underverdenen.³ Som indgangsdør til graven får den lukkede dør en rituel betydning. Scener, der udspiller sig omkring døren og på gravens øvrige vægge, kan ses som fremstillinger af forskellige ritualer, udført i forbindelse med begravelsen eller vedrørende gravkulten.⁴ Samtidig kommer døren til at stå som et symbol på overgangen fra denne verden og til den næste, da de scener, der foregår omkring døren, finder sted i vores verden dvs. i de levendes verden. Fremstil-

1. Tombe Bartoccini, delle Iscrizioni, delle Leonesse, Tarantola, del Topolino.

2. Størstedelen af gravmalerierne (80 %) er fra Tarquinia. Hermed er der procentvis ikke flere fremstillinger af banketten i Tarquinia end på de øvrige nekropoler, og man kan derfor ikke sige, at banketmotivet er mere fremherskende i Tarquinia end i gravene på de øvrige nekropoler.

3. Steiner (2004) 104.

4. Jannot (1984) 280-81.

lingen af døren, den lukkede såvel som den åbne eller halvt åbne, anvendes også i grav/begravelsesikonografien hos henholdsvis egypterne og romerne. I Mastabaerne, grave fra det Gamle Rige i Egypten med en kasseformet overbygning, der kunne rumme flere kamre, var der på væggene i de øvre kamre udhugget en lukket dør i relief og fra den førte en skakt ned til det egentlige gravkammer. Den falske dør symboliserede den afdødes *Ka*, livskraft, som man ofrede til i dødekulten. Samtidig repræsenterede døren også muligheden for, at *Ka* kunne bevæge sig fra graven og de dødes rige til gravkammeret og dermed til de levendes rige. På samme måde kan døren i de etruskiske grave ses som en tærskel mellem de levende og dødes verden, der, som Krauskopf foreslår,⁵ kan overskrides under visse omstændigheder, så den afdøde kan vende tilbage til gravkammeret for at tage del i de rituelle måltider, der indgik i forfædre kulten. Ligesom på de etruskiske afbildning kan døren, fremstillet på romerske sarkofager, opfattes som døren til graven – en tærskel til dødsriget – og dermed også indgangen til underverdenen.⁶ Fremstillingen af døren med paneler med forskellige figurer og rosetter adskiller sig fra de etruskiske fremstillinger af en *Porta Dorica*, og har rødder i fremstillingerne på de frygiske steler.⁷ På de romerske sarkofager med strigil paneler er døren overvejende fremstillet halvåben. Der lægges hermed mere vægt på passagen end på grænsedragning. I Kejsertiden syntes dørmotivet at symbolisere overgangen fra død til liv, altså en genfødsel med andre ord, da døren åbner udad og ikke indad mod graven eller underverdenen. Således kommer dørmotivet, måske påvirket af mysteriereligioner og filosofiske strømninger fra øst, som var fremherskende i denne periode, til at symbolisere håbet om genfødsel,⁸ hvilket også ses udtrykt på de etruskiske malerier i banketscenen.

Betegnelsen banketscene – en betegnelse der i vid udstrækning benyttes i faglitteraturen – er på sin vis misvisende, da en banket betegner et måltid. I de fleste scener er det et drikkegilde eller symposion, der er tale om (**Fig. 1**), og kun i meget få grave er der afbilledet borde med mad som indikation af, at et måltid bliver indtaget. I flere scener er der lagt vægt på indtagelsen af vin, som i *Tomba delle Leonesse*, hvor der er afbildet en kæmpe krater centralt på bagvæggen lige over den indhuggede gravniche. I

5. Krauskopf (2006) 75.

6. Haarløv (1977) 55-56.

7. Haarløv (1977) 31.

8. Haarløv (1977) 99-100.

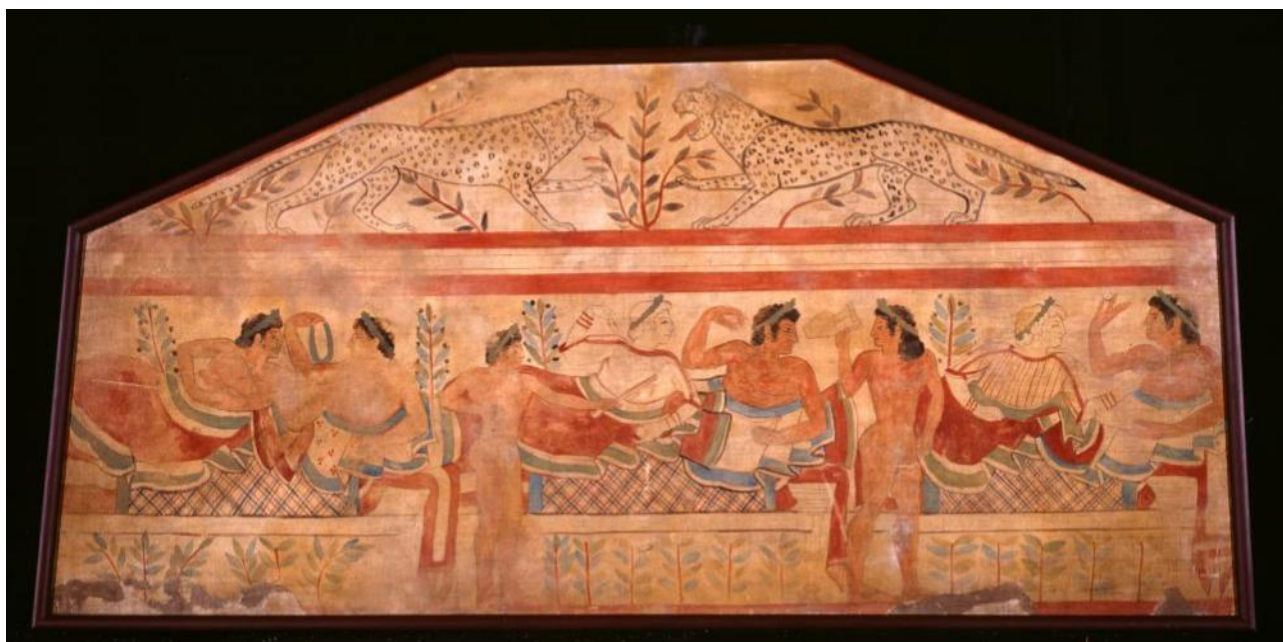


Fig. 1 – Tomba del Leopardi, Tarquinia ca. 480/70 f. Kr. Faksimile, bagvæg H.I.N. 133 (I.N. 1638).
Foto Ny Carlsberg Glyptotek.

flere scener er forskellige former for banketudstyr afbilledet. De kan være placeret yderst på jorden i gavlfelterne (**Fig. 2**) eller som redskaber hængende på væggen.

Banketscenerne kan inddeles i tre hovedtyper. Den første hovedtype indeholder de tidligste fremstillinger af banketten og udgøres af fremstillinger, hvor banketdeltagerne ligger eller sidder på madrasser på jorden (**Fig. 2**). Disse ses primært i den arkaiske periode og er sædvanligvis placeret i gravenes gavlfelter.⁹ Til den anden type hører de mere talrige scener, hvor gæsterne ligger på kliner (**Fig. 1**). Denne type scene ses hyppigst i perioden fra 510 f.Kr. og helt op til begyndelsen af hellenistisk tid, hvor banketscener ophører med at blive afbilledet på gravmalerierne.¹⁰ Det har tidligere været diskuteret, om der er tale om to selvstændige grupper med egne karakteristika og

9. Steingraber (1985) nr. 17, s.269; nr.18, s.269-270; nr.22, s.271-72; nr.50, s. 293; nr.66, 306; nr.70, s.316-317; nr.77, s.316-317; nr.82, s.319-320; nr.86, s.323; nr.134, s.357; nr.152, s.366; nr.157, s.367; nr.160, s.368; nr.167, s.371.

10. Steingraber (1985) nr.11, s.262; nr.15, s.266-68; nr.24, s.272-73; nr.32, s.278-279; nr.33, s.279; nr.34, s.280; nr.35, s.281; nr.45, s.286-287; nr.46, s.288; nr.47, s.289-291; nr.49, s.292; nr.64, s.304; nr.68, s.308; nr.73, s.313; nr.81, s.319; nr.83, s.319; nr.84, s.322; nr.91, s.327; nr.97, s.333; nr.103, s.336; nr.106, s.338-339; nr.108, s.340-341; nr.109, s.341-43; nr.119, s.349; nr. 121, s.352-353; nr.123, s.353; nr.124, s.355; nr.130, s.356; nr.137, s.368; nr.141, s.360; nr.146, s.362; nr.152, s.366; nr.158, s.367; nr.162, s.369-370; nr.168, s.369-370. Cataldi (1987) s.37-42, Tav.III-VII.



Fig. 2 – Tomba della Caccia e Pesca, Tarquinia ca. 510 f.Kr. Faksimile, bagvæg, bagkammer H.I.N. 91 (I.N. 1431). Foto Ny Carlsberg Glyptotek.

betydning, eller om madrasbanketten blot skal opfattes som et supplement til klinebanketterne eller som reducerede klinebanketter.¹¹ Med andre ord om man fremstiller banketten som en madras- banket i gavlfeltet på grund af manglende plads. Der ses dog fremstillinger af madrasbanketten på væggene i tre grave,¹² og der er i flere grave eksempler på afbildninger af egentlige klinebanketter i gavlfeltet, f.eks. i *Tomba Bartocchini*, så det er altså ikke af tekniske årsager eller pladshensyn, at man har to typer banketscener. I banketscenen på bagvæggen i *Tomba del Letto Funebre* er madrasserne placeret på et lag af blade. Det peger i retning af, at madrassen er placeret direkte på jorden og ikke på en kline. Det synes hermed usandsynligt at maleren ville antyde blade, hvis der her skulle være tale om en klinebanket.¹³ Denne banketscene er altså en

11. Weber-Lehmann (1985a) 20-21; de Marinis (1961) 43. De Marinis opfattede madrasbanketten som en reduceret fremstilling af banketten på grund af pladsmangel, da denne type netop oftest forekommer i gavlfeltet, men Weber- Lehmann anså de to fremstillinger som selvstændige typer.

12. F.eks. Tombe delle Leonesse og del Letto Funebre. Steingræbder (1985) nr.17, s.269; nr.18, s.269-270; nr.77, s.316-317; nr.82, s.319-20.

reel fremstilling af en banket, hvor deltagerne lå på jorden på madrasser, og samme betydning må ligge bag fremstillinger af madrasbanketten generelt.¹⁴ Det skyldes således ikke pladsmangel i gavlfeltet, at banketten i nogle grave fremstilles som en madrasbanket, og madrasbanketten bør derfor opfattes som en selvstændig type. Der synes ikke indholdsmæssigt og dermed betydningsmæssigt at være forskel på de to former for banketscener. Både mænd og kvinder deltager i begge typer scener,¹⁵ og kvinden er ofte afbilledet siddende, vendt mod en mand (Fig. 2) – sandsynligvis hendes ægte mand – som hun ser hengivent på. Det kan diskuteres, om ægteparret i disse scener indtager en særlig rolle, og om en tolkning af dem som familiens overhoveder/forfædre eller gravens indehavere er sandsynlig. At vi ser to forskellige bankettyper skyldes, at disse fremstillinger havde forskellige forlæg. Frem til år 500 f.Kr. kan man finde forbilleder til madrasbanketten i fremstillingerne fra Lilleasien, hvor banketten blev brugt som et statussymbol for den herskende klasse. Siden syntes banketscenerne at være inspireret af attiske vasemaleriers symposionfremstillinger, der viser aristokratiets drikkegilder. De græske symposier var løsslupne fester, hvor kun mænd deltog, fester, der hyldede erotik og var knyttet til dyrkelsen af Dionysos.¹⁶

En tredje banketype udgøres af fremstillinger af individuelle banketdeltagere i gavlfelterne med en arkitektonisk midterstøtte afbilledet. Banketdeltagerne i disse scener ligger på jorden og støtter sig evt. op af midterstøtten eller mod en pude, og i nogle tilfælde holder de et drikkekar i hånden.¹⁷ Det er således ikke en egentlig banketscene, der er afbilledet, men kun bankettens deltagere. Ikke alene er klinerne eller madrasserne udeladt, men også banketudstyret, der ses afbildet i andre banketscener, samt de tjenere, vi ser stående ved klinerne, mangler. Denne type fremstilling kan opfattes som en reduceret version af banketscenen. Den ses ofte i grave, hvor der i forvejen er afbilledet en banket på en af væggene.¹⁸ Gavlfeltet kan opfattes som

13. Steingräber (1985) nr.82, s.319-20; Weber-Lehmann (1985a) 29.

14. Weber-Lehmann (1985a) 29.

15. Steingräber (2006) 66, fremhæver, at det fortrinsvis er mænd, der deltager i madrasbanketten – dette er dog ikke tilfældet.

16. Weber-Lehmann (1985a) 29-30; Åkerström (1981) 13-23; han påpeger, at fremstillingen af banketdeltagerne i *Tomba della Leonessa* svarer til fremstillingen af højtstående embedsmænd i orienten og ydermere, at den græske klinebanket har rødder i banketfremstillingerne i orienten.

17. Steingräber (1985) nr.47, s.289-91; nr.50, s.293; nr.66, s.306; nr. 74, s.314; nr.91, s.327; nr.92, s.328-29; nr.119, s.349; nr. 121, s.352-53; nr.153, s.366; nr.156, s.367; nr.167, s.371.

18. Steingräber (1985) nr.47, s.289-91; nr.50, s.293; nr.91, s.327; nr. 121, s.352-53; nr.156, s.367.

havende en overjordisk karakter (uddybes senere), og den reducerede banket skal snarere opfattes som en hentydning til en banket i det hinsides, som den afdøde deltager i end som en afbildning af en reel banket, der finder sted i forbindelse med begravelsen.¹⁹

Egentlige banketscener:

Et af de få eksempler, vi har på en egentlig banket, findes i den tarquinske grav *Tomba degli Scudi*.²⁰ Scenen, der strækker sig fra højre side af bagvæggen over på den bagerste del af højre væg, forestiller to par *Larth Velcha* og *Velia Seitith*, *Larths* fader *Velthur Velcha* og hans hustru *Ravnthu Aprthnei* ved en banket. *Larth* og *Velthur* ligger på kliner, mens hustruerne sidder ved deres side. Foran parrene ses borde dækket med fade med mad i form af bl.a. æg og brød. *Velia* rækker et æg til *Larth* (Fig. 3). Ud over fremstillingen i denne grav, forekommer der i flere af banketscenerne eksempler på, at en af banketdeltagerne holder et æg i hånden og evt. rækker det frem mod en af de øvrige deltagere i banketten.²¹ Det er blevet påpeget, at ægget ofte bliver holdt op i luften som for at vise det frem,²² og at fremvisningen af ægget skal ses mere som et symbol frem for en indikation af, at der bliver spist æg i disse banketscener. Ægget bliver ofte opfattet som symbol på livet.²³

Æg kendes fra gravkontekster i Etrurien, idet de blev serveret ved måltider afholdt til ære for de døde, og der er fundet imitationer af æg, udført i sten eller terrakotta, placeret i flere grave. Sandsynligvis skulle brugen af ægget i forbindelse med begravelsen sikre den afdødes udødelighed og genfødsel. Ægget, som et symbol med religiøs

19. Torelli (1999) 154.

20. Andre eksempler på egentlige banketscener forekommer i *Tomba Golini I*, Oviato og *Tomba del Triclinio* i Cerveteri, Steingräber (1985) nr.11, s.265. nr. 32, s.278-279; på væggene i den venstre del af gravkammeret ses flere fremstillinger af tjenere, der tilbereder forskellige former for mad, mens der i højre del af graven er en fremstilling af en "traditionel banketscene". Også *Tomba del Triclinio* har muligvis haft "ægte" banketscener afbilledet på både bag- og sidevæggene. Malerierne kendes dog hovedsageligt fra Caninas tegninger fra 1847, da der i dag kun er rester af bemaling bevaret på selve gravkammerets vægge, og der kan derfor stilles spørgsmål ved, hvor korrekte detaljerne på Caninas tegninger er.

21. Steingräber (1985) nr.49, s.292; nr.50, s.293; nr.66, 306; nr.77, s.316-17; nr.81, s.319 ; nr.103, s.336; nr.109, s.341-43.

22. Pieraccini (2014) 271.

23. Allerede D.H. Lawrence anså ægget afbilledet på gravmalerierne som et symbol på "genopstandelse", Lawrence (1932) 778-79.

eskatologisk betydning, ses også i den græske kunst fra Syditalien, hvor det var knyttet til Orfeus-kulten og underverdenen.²⁴ Tilsvarende havde strudseæg en afgørende betydning i fönikernes begravelsesritualer, idet det beskyttede den afdøde ved overgangen til det hinsides, og det etruskiske æg kan have haft samme betydning.²⁵ At ægget i den etruskiske gravikonografi kan have haft samme funktion – altså en beskyt-



Fig. 3 – Tomba degli Scudi, Tarquinia 350-325 f.Kr. Faksimile, bagvæg, højre side H.I.N.174 (I.N. 1785). Foto Ny Carlsberg Glyptotek.

tende funktion – underbygges af, at det i de fleste af banketscenerne kun er en enkelt person, der holder et æg, og at det med en enkelt undtagelse²⁶ er en af banketdeltagerne, sandsynligvis den afdøde selv, der holder ægget.²⁷ Pieraccini foreslår, at ægget ikke alene blev spist ved begravelsesbanketterne i Etrurien, men også fremvist til ære for den afdøde; på gravmalerierne fremvises ægget måske af afdøde selv som et symbol på genfødsel og regeneration i form af et evigt liv med forfædrene i det hinsides, men

24. Grummond (1996) 126-28.

25. Pieraccini (2010) 279.

26. I *Tomba della Caccia e Pesca* er det en tjener, der holder et æg frem. Steingraber (1985) nr.50, s.293. Det er muligt at denne fremstilling af en tjener med et æg, frem for en af banketdeltagerne, kan tolkes som en henvisning til tilberedelsen af det rituelle gravmåltid,

27. Pieraccini (2010) 274-275.

også som en lykkeamulet til at beskytte vedkommende på overgangen til dødsriget.²⁸ Når ægget ses afbilledet på banketscenerne, skal det ikke bare ses som en reference til, at æg var en del af gravmåltidet hos etruskerne, men, som det vil fremgå nedenfor, kan mange af banketscenerne tolkes som, at de finder sted i det hinsides. I disse scener er det afdøde selv, der ved en banket i det hinsides fremviser ægget som et symbol på, at vedkommende har opnået udødelighed.

Banketscenen som et udtryk for dyrkelsen af Dionysos:

Flere forskere har set banketten som en henvisning til Dionysosdyrkelse. Weber-Lehmanns tolker udelukkende scener med madrasbanketten sådan, mens klinebanketterne forekommer hende af mere ceremoniel karakter i sin udformning. Denne tolkning styrkes af, at det i *Tomba delle Iscrizioni* i stedet for to menneskelige banketdeltagere er to silener, der flankerer midtstøtten. I *Tomba 1999* er der på højre væg afbilledet to dansende skæggede silener, hvoraf den ene bærer et vinskind, og de optræder som deltagere i *komos*.²⁹ Også Torelli knytter banketten og *komos*-scenerne til dyrkelsen af Dionysos og anser dem begge for ritualer, der ikke er traditionelt etruskiske, men importeret fra Grækenland. Dog mener han, at den første antydning af dionysiske ideer ses netop i *Tomba 1999*, som er den første grav, hvor banketscenen er placeret på bagvæggen og ikke i et af gavlfelterne.³⁰

Som indviet i Dionysoskulten var man sikret udødelighed, og de dionysiske ritualer blev ikke alene fejret i forbindelse med begravelsen, men også ved afdødes ankomst til dødsriget. Hermed synes *komoi*-scenerne både at kunne finde sted i denne verden og i det hinsides. Således kan optøget af komaster, der fra den bagerste del af den højre væg bevæger sig mod den lukkede dør på bagvæggen i *Tomba delle Iscrizioni*, tolkes som afdøde indviede, der er på vej for at byde den nyligt afdøde velkommen, mens rytterne, der bevæger sig fra den bagerste del af venstre væg mod samme dør, kan tolkes som en fremstilling af rejsen til dødsriget.³¹

28. Pieraccini (2010) 289.

29. Weber-Lehmann (1985a) 37.

30. Torelli (1999) 154. Hermed ser han bort fra placeringen af banketscenerne på sidevæggene i *Tomba della Leonessa*.

31. Torelli (1999) 150, 154-55. At dømme efter indskrifterne over figurerne i *Tomba delle Iscrizioni* er deltagerne i optøget af komaster ikke nødvendigvis familiemedlemmer.

Selve banketten, mener Torelli, skal tolkes som havende tilknytning til dødsriget, idet han påpeger, at banketten i de tidligste fremstillinger fra den arkaiske periode er malet i gavlfeltet. Gavlfeltet i kammergravene kan ligesom gavlfeltet på templer være blevet opfattet som et overnaturligt og helligt område, en betydning man senere ser hos romerne.³² Det kan hermed tolkes, at banketten udspiller sig på et overjordisk sted. I gravene fra 510 f.Kr. til midt. 5. årh. f.Kr. er de levendes verden i form af gravlege afbilledet på sidevæggene og indgangsvæggen. Scener med komos og dansere, afbilledet på sidevæggene, udspiller sig et sted mellem de levende og dødes verden,³³ mens det evige symposium i de elysiske marker er afbilledet på bagvæggen og i nogle tilfælde strækker sig ind på sidevæggene, og hele rummet kan her opfattes som et overgangssted mellem de levende og dødes rige.

Indenfor den etruskiske religion var vinguden Fufluns forbundet med underverdenen³⁴, og det er således ikke mærkeligt, at man i de etruskiske grave finder en ikonografi, der er tilknyttet vinguden. Gravmalerierne viser dog ikke den egentlige dyrkelse af Dionysos i de levendes verden,³⁵ da banketten kan tolkes som en banket i det hinsides, som det skal argumenteres for nedenfor. Yderligere skal komasterne snarere opfattes som de efterladte, der gennem vin og dans forsøger at overvinde tabet af afdøde,³⁶ eller som en fremstilling af gravritualer, hvor dansere opførte rituelle danse,

32. Torelli (1999) 155.

33. Ligesom Komos scener kan også danserne tolkes forskelligt afhængigt af hvilke andre scener, der er afbildet på de øvrige vægge, og hvilken vej figurerne bevæger sig. Dansere kan således i forbindelse med en afbildning af gravlege tolkes som dansere, der udfører rituelle danse i forbindelsen med begravelsen. Er danserne derimod afbilledet sammen med en banket scene kan de fortolkes som afdøde frænder, der hilser den nyligt afdøde velkommen til dødsriget, særligt hvis figurerne overordnet set er orienteret mod bagvæggen og banketscenen.

34. På *Piacenza*-leveren er Fufluns nævnt i regionen for natur og Ktoniske guder, Jannot (2005) 160. Der findes en række fremstillinger af Fufluns, som er relateret døden eller genfødsel, Bonfante (1993) 231-33.

35. Måske på nær scenen til højre for indgangen i *Tomba delle Iscrizioni*, hvor en rituel handling bliver udført foran en ityphallisk figur, Steiner (2003) 275. Også den svævende fallos med vinger på den venstre væg i *Tomba del Topolino* er et symbol, der er knyttet til Dionysos og antyder, at scenen i gavlfeltet med banketdeltagerne og de dansende komaster skal tolkes som om, den finder sted i den dionysiske sfære, Weber-Lehmann (1985a) 37.

36. Rouveret (1986) 208, 211; Rouveret tolker *komos*-scenerne som de levendes modreaktion på den sorgkrise, der er forårsaget af døden.

end som de indviede i dionysiske mysterier. Derved fortæller gravmalerierne intet om, hvorvidt den afdøde var tilhænger af Dionysoskulten.³⁷

Banketscenens placering i forhold til de øvrige scener:

Som nævnt er banketscenerne oftest placeret enten i gavlfeltet eller på bagvæggen. Overordnet set er der en tendens til, at bevægelsen i scenerne på sidevæggene er rettet imod bagvæggen. I flere af gravene med madrasbanketter er væggene udelukkende dekoreret med små træer, hvorpå der er ophængt bånd eller krans. Disse scener kan tolkes som afbildning af en hellig lund, mens der i de resterende grave ses dansere på bag- og sidevæggene. I *Tomba della Caccia e Pesca* er banketscenen malet på gavlfeltet i det bagerste kammer (Fig. 2); i dette kammer blev den afdøde gravlagt, og det kan derfor tænkes, at malerierne her er knyttet til de afdødes sfære. I modsætning hertil kan fremstillingerne i forammeret af dansende komaster i en hellig lund tildeles en rituel betydning og finder sted i de levendes verden.³⁸ Scenerne har i flere tilfælde karakter af en procession eller et optog, der bevæger sig i retning mod bagvæggen og banketten. I nogle af gravene er der antydning af en tæt sammenhørighed mellem banketten og danserne, idet en af de yderste banketdeltagere på bagvæggen er vendt mod og ser hen imod sidevæggen.³⁹ Alternativt forlænges selve banketscenen ved at tilføje en kline eller et anretterbord på sidevæggen op mod bagvæggen, hvilket peger i retning af, at de to scener udspiller sig det samme sted.

Derimod ses fremstillinger af banketten kun undtagelsesvist sammen med fremstillinger af lukkede døre, der tolkes som indgangen til graven eller dødsriget. Kun i fire ud af de seksten tarquinske grave med fremstillinger af den lukkede dør ses banketscener. I tre af dem er banketten placeret i gavlfelterne⁴⁰ og synes hermed at foregå et andet sted i forhold til de scener, der udspiller sig på væggene foran dørene, altså før overgangen til dødsriget. Ydermere er det i *Tombe delle Iscrizioni* og *delle Olimpiadi*, den reduce-

37. Det er ikke muligt udelukkende på baggrund af en analyse af gravmalerierne at afgøre, om den etruskiske Fufunskult var en mysteriekult på samme måde som de græske dionysiske mysterier, i gennem hvilken den indviede opnåede et "saligt" liv efter døden, og hvor udbredt en sådan kult var. Dog var Pacha/Dionysos-kulten udbredt i den hellenistiske periode. Om Pacha-kulten se Jannot (2005) 160.

38. Rouveret (1986) 209.

39. Steingräber (1985) nr.84, s.322; nr.91, s.327; nr.162, s.369-370.

40. Steingräber (1985) nr. 74, s.314; nr.92, s.328-29; nr.119, s.349.

rede bankettype, der er afbilledet. Kun i *Tomba del Biclinio* ses den lukkede dør på bagvæggen omgivet af banketscener på både den højre og venstre sidevæg. Ligeledes i de grave, hvor banketten er afbilledet sammen med forskellige sportsscener, er banketten at finde i gavlfeltet⁴¹ eller på bagvæggen,⁴² hvorimod de forskellige sportsgrene ses på sidevæggene og indgangsvæggen. Herudover er atleterne, i modsætning til danserne, i flere af gravene orienteret i retning mod indgangen, væk fra banketscenen.⁴³ Banketten kan dermed udspille sig et andet sted end de scener, der ses på sidevæggene i gravene med den lukkede dør, og syntes derfor ikke at være en del af de ritualer, der bliver udført før overgangen til dødsriget.

Sammenholdt med antagelsen om, at banketscenen i *Tomba della Caccia e Pesca* er knyttet til forestillingen om det hinsides pga. dens placering i det bagerste kammer, mener jeg, at banketscenerne generelt hører til i den hinsidiges sfære. Denne tolkning underbygges af, at banketten i de fleste tilfælde⁴⁴ er placeret på bagvæggen længst væk fra indgangen og dermed længst væk fra de levendes verden. Bevægelsen i scener med gravlege er derimod i flere tilfælde rettet mod indgangen. Dansescenerne, der hyppigt ses på sidevæggene, kan både udspille sig i de levendes verden og i det hinsides afhængigt af, om man tolker de dansende som indviede i Dionysoskulten, eller som deltagere i begravelsesritualer. I de tilfælde, hvor danserne bevæger sig i retning mod banketten, og enkelte dansere måske kommunikerer med en banketdeltagerne, må danserne opfattes som deltagere i banketten som tidligere afdøde, der hilser den nyligt døde velkommen. I de tilfælde, hvor rigt klædte dansere ses i en hellig lund eller ses dansende omkring de lukkede døre, må danserne opfattes som efterladte, der udfører rituelle danse som en del af begravelsesritualerne. Dansere og musikanter ses afbilledet på alle væggene i gravkammeret – dog hyppigst på sidevæggene – og i højere grad end selve dansernes placering på væggene er det sammenhængen med de øvrige motiver og dansernes orientering, der ligger til grund for de enkelte sceners fortolkning. Generelt skaber malerierne et rum, hvor scenerne på væggene i den forreste del af gravkammeret fremstiller de begravelsesritualer, der finder sted i de levendes verden, mens

41. Steingräber (1985) nr.22, s.271-72; nr.47, s.289-91; nr.77, s.316-17; nr.92, s.328-29; nr.137, s.368.

42. Ibid nr.47, s.289-91; nr.73, s.313; nr.82, s.319-20; nr.83, s.319.

43. Steingräber (1985) nr.73, s.313; nr.77, s.316-17; nr.137, s.368.

44. I 40 ud 55 grave, med fremstillinger af banketscener, er en banketscene afbilledet på selve bagvæggen eller i bagvæggens gavlfelt.

banketscenerne i den bagerste del af graven finder sted i det hinsides. Gravkammeret bliver altså et overgangsrum mellem de levendes og de dødes verden, sådan som Torelli også tolker det.⁴⁵

Banketten i det hinsides:

Fra omkring det 4. årh. f.Kr. ses der et skift både i gravmaleriernes motiver og i deres karakter. Banketscenerne forekommer stadig, men i banketscenen på gravmalerierne i *Tomba dell' Orco II*⁴⁶ og *Tomba Golini I*⁴⁷ ses underverdens herskerpar, Aita iklædt ulvekappe, og Persipnai med slanger i sit hår, siddende på en trone blandt de øvrige banketdeltagere. Disse scener må finde sted i dødsriget. I andre grave f.eks. *Tomba dell' Orco I* aftegner der sig mørke skygger bag deltagerne ved banketten, hvilket kan indikere, at banketten finder sted i den skyggefulde underverden.⁴⁸ Af andre motiver ser man afskeden mellem afdøde og dennes efterladte slægtninge, begravelsesprocessioner og scener med rejsen til dødsriget. Scenerne underbygger nu en tolkning af gravkammeret som en overgangszone mellem de levendes verden og dødsriget.

Banketten i forbindelse med fremstillinger af rejsen til det hinsides:

På sidevæggene i *Tomba dei Demoni Azzurri* ses rejsen til dødsriget for hhv. en mand og en kvinde.⁴⁹ På venstre væg ses en kvinden, der føres væk fra indgangen af graven – og dermed væk fra de levendes verden – af to dæmoner. To personer, sandsynligvis afdødes slægtninge, venter hende foran Charons båd, som skal føre hende det sidste stykke vej til dødsriget. På venstre væg er afbilledet en mand i en vogn, som følges af et optog. På begge vægge foregår rejsen i retning væk fra indgangen til graven og dermed væk fra de levendes verden hen mod bagvæggen og dens banketscene, der derfor må

45. Torelli (1999) 150,154, opfatter de malede døre lig med gravnicherne som *Locus Sepultrae* og overgangen til underverdenen, og han ser fremstillingerne af forskellige sportslege som gengivelsen af virkelige gravlege. Hermed repræsenterer selve gravkammeret det overgangsjeblik, hvor afdøde ved sin begravelse stadig befinder sig i denne verden, men samtidig skal til at begynde sin rejse til underverdenen.

46. Steingraber (1985) nr.94, 329-32.

47. Steingraber (1985) nr.32, s.278-79.

48. Steingraber (2006) 188.

49. Rizzo (1987) 150-53, Tav. XXXIX-XLI, fig.107-110.

finde sted i det hinsides. Således kan manden og kvinden i midten af scenen forstås som gravens ejere, der er blevet forenet med deres forfædre i dødsriget. Denne banketscene adskiller sig ikke fra de banketscener, vi ser på gravmalerierne før det fjerde årh. f.Kr. hverken ikonografisk eller placeringsmæssigt, hvilket tyder på, at banketten også på de tidligere gravmalerier finder sted i det hinsides og afspejler etruskerne forestilling og håb om genforeningen med deres forfædre i det hinsides.

Samme forestilling synes at ligge bag udsmykningen af graven *Tomba della Quadriga Infernale* i Sarteano. Her er en banketscene fremstillet på den bagerste del af venstre væg, mens der på den forreste del af væggen ses en rødhåret dæmon i en underjordisk vogn, trukket af to griffe og to løver. Vognen har retning mod gravens udgang; angiveligt på vej fra underverdenen mod de levendes verden for at afhente nye afdøde. Mellem banketscenen og underverdenvognen er der en indhugget gravniche, indrammet af en *Porta Dorica* med den samme type karm, som ses om de malede lukkede døre, der markerer grænsen mellem de levendes og de dødes verden.⁵⁰ Da banketscenen er afbilledet bag ved gravnichen i forhold til indgangen og de levendes verden, udspiller banketscenen sig i en del af gravkammeret, hvor grænsen mellem de levende og dødes verden er passeret. Banketten må altså også i denne grav tolkes, som den finder sted i dødsriget.

Afdøde som banketdeltager:

Selv om der hverken er dæmoner tilstede eller andre indikationer på overnaturlige omgivelser i banketscenen i *Tomba degli Scudi*, må også denne banketscene tolkes som en banket i det hinsides. På gravens øvrige vægge er der fremstillet en procession af mænd og kvinder, familiemedlemmer fra *Velcha*-familien,⁵¹ hvor *Larth Velcha* optræder som magistrat, ledsaget af to lictorer, hornblæsere og en slave, der bærer en *sella curulis*. På den bagerste del af den venstre væg ses *Velthur Velcha* og hans hustru siddende på to troner. *Velthur* har en stav i hånden, og han er fremstillet heroisk nøgen som en guddom. Gravmalerierne gengiver en virkelig begivenhed - indvielsen af selve graven - formodentligt i forbindelse med *Larths* far *Veltur Velchas* død, da faderen jo

50. Minetti (2005) 147.

51. Maggiani (2005) 118, 122-25, 128.

optræder som heroiseret i scenen.⁵² De to ægtepar optræder således to gange i samme grav, og derfor må de to scener, som de indgår i, finde sted på forskellige tidspunkter eller på forskellige steder. Banketscenen er da også klart afgrænset fra scenerne på de øvrige vægge af to nøgne ynglinge med banketudstyr i hånden, der står vendt mod banketten.⁵³ Da *Veltur* – som guddommeliggjort – er afbilledet som afdød, og da banketten er afbilledet på væggene i den bagerste del af forkammeret, er det nærliggende at konkludere, at banketten finder sted i dødsriget.

Forestillingen om den afdøde som deltager i en banket går tilbage til Villanova-tiden. Fra denne periode har man flere eksempler fra Chiusi på, at afdødes urne, der var placeret i en *Dolio* eller i en *Ziro*, var anbragt på en stol eller en trone foran et bord med forskelligt banketudstyr. Da urnen uden tvivl må have repræsenteret den afdøde, synes dette begravelsesudstyr at fremstille afdøde ved en banket.⁵⁴ Også i den Orientaliserende periode findes eksempler på denne forestilling, f.eks. på Montescudaio urnen fra 650-625 f.Kr. På låget af urnen ses en lille figur – der tolkes som afdøde – siddende ved et bord med forskellige former for mad.⁵⁵ Der er således fra tidlig tid en forestilling om det evige liv i det hinsides, udtrykt ikonografisk som en banket. Det er på de fleste gravmalerier dog et drikkegilde og ikke en egentlig banket, der er fremstillet, hvilket måske kan forklares på baggrund af en påvirkning af dionysiske ideer. Sammenholdes disse religiøse idéer med fremstillingerne af afdøde fra den Orientaliserende periode, er det tænkeligt, at banketscenerne på gravmalerierne kan tolkes som en banket i det hinsides. Ikonografisk set ændrer afbildning af den afdøde sig fra fremstillinger i den Orientaliserende periode, hvor den døde sidder på en stol eller trone foran et bord, til gravmaleriernes fremstillinger - først af madrasbanketten, hvoraf den første er fra 520 f.Kr., og fra 500 f.Kr. af klinebanketten, som herefter bliver den fremherskende. På sarkofagerne er den afdøde fremstillet liggende på låget som en banketdeltager på en kline - en fremstilling der videreføres på askekisterne fra det 3 til det 1. årh. f.Kr..

52. Ibid 210-211.

53. Ibid 118.

54. Tuck (1993) 622.

55. Tuck (1994) 617-20. Andre eksempler på banketten i det hinsides og genforeningen med forfædrene ses bl.a. på en stele fra Fiesole og i *Tomba delle Cinque Sedie* i Cerveteri. I kultrummet tilknyttet dromosen er der udhugget fem troner foran hvilke, der er placeret to udhuggede borde. På tronerne har der oprindeligt været placeret terrakottafigurer af forfædrene. Også Prayon (2004) 64, vedr. *Tomba della Cinque Sedie*.

Dyregavle:

Ud over banketscenernes placering - på bagvæggen eller i gavlfeltet – kan visse figurer understøtte, at et scenarium finder sted i det hinsides. I både *Tombe del Frontoncino* og *Tarantola*⁵⁶ er banketscenen fremstillet i gavlfeltet. Desuden er der i begge scener tilføjet et stort kattedyr. Store kattedyr er et udbredt motiv på gravmalerierne i de tarquinske grave, som går tilbage til den Orientaliserende periode.⁵⁷ I gavlfelterne ses heraldiske kattedyr - pantere eller løver - der ofte flankerer en central midterstøtte eller indgår i dyrekampe, hvor de angriber forskellige byttedyr f.eks. en stenbuk eller en hjort.⁵⁸ Også på sarkofager er store katte og dyrekampe et hyppigt forekommende motiv, og der er ligeledes opstillet statuer af store katte som gravstatuer på og ved gravene i f.eks. Vulci og Tuscania.⁵⁹ Inden for gravkontekster er de store kattedyr tidligere blevet opfattet som et symbol på døden,⁶⁰ eller man har påpeget kattedyrenes funktion som vogtere af graven eller som et apotropæisk symbol.⁶¹ Senest har man fortolket de store katte i sammenhæng med udformningen af den midterstøtte, de flankerer. Midterstøtten kommer med tiden i sin udformning til at minde om et arkaisk alter.⁶² Kombinationen af altre og store kattedyr eller dyrekampe kan have en symbolsk, religiøs betydning, idet det kan tolkes som en henvisning til dyreofringer.⁶³ En forestilling om, at blodofre var nødvendige for at beskytte afdødes sjæl på overgangen til det hinsides, kendes i den græske verden tilbage fra Homers tid (*Homer. Od. 10,517; Il. 23,34.*). To senere romerske kilder antyder, at etruskerne troede, at de afdødes sjæle kunne opnå udødelighed og blive guddommelige ved hjælp af specifikke ofre til visse

56. Steingräber (1985) nr.114, s.345; nr.66, s.306.

57. Steingräber (2006) 61. Den tidligste bemalede grav i Tarquinia er *Tomba delle Pantere*, 600 f.Kr., hvis hovedmotiv på bagvæggen er to heraldiske pantere, hvis forpoter mødes over hovedet på endnu en stor kat.

58. Steingräber (2006) 89-90.

59. Haynes (2000) 150-51.

60. Pfiffig (1975) 19. Symbolsk repræsenterer løven døden, mens fuglen, der flakser foran dens gab, eller hjorten, der springer for livet, symboliserer afdøde; Weber-Lehmann (1985b) 47.

61. Weber-Lehmann (1985b) 47.

62. Særligt udtalt ses dette i *Tombe dei Tori og dei Leoni Giada*. Steingräber (1985) nr.120, s.350-51; nr.79, s.318

63. Roncali (1990) 235-36; Rouveret (1986) 203-4.

guder.⁶⁴ På baggrund af kattedyrenes transcendentale betydning kan deres tilstedeværelse her tolkes som et tegn på, at grænsen mellem de levende og de dødes verden er overskredet.

Havskabninger – sjæleledsagere:

Tilsvarende optræder en *hippokamp*, en havhest med hesteforkrop og fiskehale, ved siden af banketdeltageren i gavlfeltet over indgangen i *Tomba del Topolino*.⁶⁵ Hippo-



Fig. 4 – Tomba dei Vasi Dipinti, Tarquinia, ca. 500 f.Kr. Faksimile, bagvæg H.I.N. 87(I.N. 1307). Foto Ny Carlsberg Glyptotek.

kampere og andre havskabninger er hyppigt fremstillet i gavlfeltet i de tarquinske grave f.eks. i *Tomba dei Vasi Dipinti* (**Fig. 4**) og forekommer også tit som motiv på andre former for etruskisk gravkunst, f.eks. sarkofager.⁶⁶ På grund af disse figureres primære placering i gavlfelterne, der kan opfattes som et område med overjordisk betydning,

64. Camporeale (2009) 220; citerende *Arnobius*, Adv.nat. 2.62, og *Servius*, Ad, Aen. 3.168.

65. Steingräber (1985) nr.119, s.349.

66. Herbig (1952) f.eks. nr. 51, s.32; se også s.107-108, Tidligere blev disse figurer tolket som rent dekorative eller som en henvisning til, at afdøde havde interesser knyttet til havet.

kan havskabningerne tolkes som en reference til rejsen til dødsriget og kan enten opfattes som repræsentanter for de farer, som afdøde vil møde på denne rejse, eller som hjælpere for afdøde på rejsen. At det er som hjælpere eller *psykopomper*, havhestene skal opfattes, understreges af, at havhesten bærer en rytter i nogle fremstillinger på urner og sarkofager⁶⁷, således som det ses på fremstillingen i gavlfeltet i *Tomba dei Tori*.⁶⁸ Hvis etruskerne forestillede sig, at rejsen eller dele af rejsen mod dødsriget foregik over vand, er det mest sandsynligt, at havskabningerne på gravmalerierne skal ses som en henvisning til denne rejse, hvilket også underbygges af inddragelsen af færgemanden Charon i gravmaleriet på venstre væg i *Tomba dei Demoni Azzurri*. Der er ingen grund til, at etruskerne skulle have indføjet denne græske figur i scenen, med mindre de selv forestillede sig, at man for at komme til dødsriget skulle over vand, og at afdøde behøvede en overjordisk hjælper på denne rejse. Så når en *hippokamp* optræder i forbindelse med banketscenen som i *Tomba del Topolino*, kan det tolkes som en henvisning til denne rejse mod det hinsides.

Identifikation af den afdøde:

I nogle af banketscenerne kan den nyligt afdøde eller gravens ejer muligvis identificeres. I flere af scenerne skiller en enkelt person sig ud blandt banketdeltagerne ved ikke at bære en krans om hovedet. Dette kunne indikere, at denne person er den nyligt afdøde, der ved sin ankomst til dødsriget netop skal til at modtage en krans enten af en af sine forfædre, af en tjener eller af sin tidligere afdøde ægtefælle, som det ses f.eks. i banketscenen i *Tomba della Caccia e Pesca*, hvor en kvinde rækker sin mand en krans (Fig. 2).

I *Tomba dei Vasi Dipinti* er den kvindelige banketdeltager iklædt en kappe, som hun har trukket op over sin hovedbeklædning, en *tutulus* (Fig. 4). En lignende kappe bæres af den lille sovende slave, der sidder ved gravlegene på den højre væg i *Tomba degli Auguri* (Fig. 5). Kappen kan identificeres som en *Cucullus* - en typisk rejsebeklædning, og den sovende slave kan tolkes som en henvisning til en symbolsk rejse, der vil vare en dag og en nat.⁶⁹ Ligeledes har den afdøde trukket en hætte op over håret i

67. BrK III Taf. 33, 1 urne fra Volterra i Firenze, MN 5514

68. Steingräber (1985) nr.120, s.350-351.

69. Torelli (1999) 150.

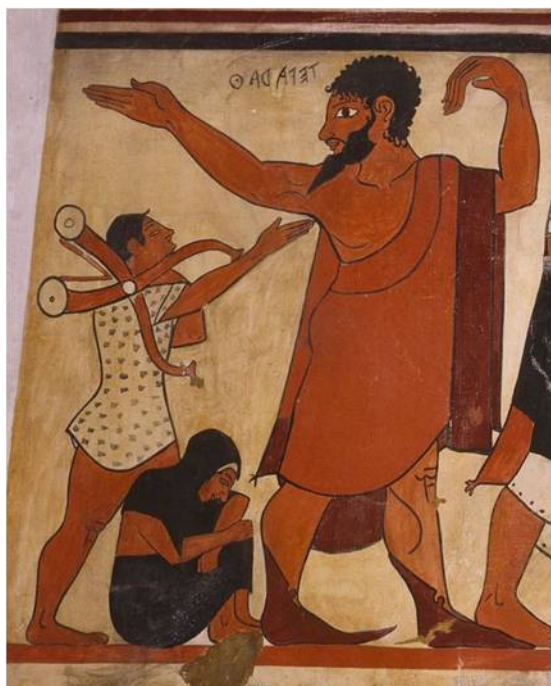


Fig. 5 – Tomba degli Auguri, Tarquinia ca.530-520 f.Kr. Faksimile, højre sidevæg, detalje. H.I.N. 128 (I.N. 1618). Foto af forfatteren.

protesisscenen i *Tomba del Morto* (**Fig. 6**). Sammenholdes disse eksempler på klædedragter, er det muligt, at de personer, der optræder på gravmalerierne iklædt en lignende



Fig. 6 – Tomba del Morto, Tarquinia 520-10 f.Kr. Faksimile, venste væg H.I.N.167(I.N.1758). Foto Ny Carlsberg Glyptotek.

rejsekappe, kan identificeres som den nyligt afdøde, der enten skal til at foretage rejsen til dødsriget, eller som, når de optræder i banketscenerne, at de netop har overstået denne rejse i underverdenen og nu genforenes med forfædrene. En sådan tolkning understøttes af gravmaleriet i den hellenistiske grav *Tomba 4912*, hvor en kvinde ledsaget af en dæmon tager afsked med en af sine pårørende.⁷⁰ Også her har kvinden sin kappe trukket op over håret. Scenen må antages at være en eksplicit fremstilling af rejsen til underverdenen. Også på fremstillinger af afskedsscener på sarkofager er afdøde ofte afbilledet med en kappe over hovedet,⁷¹ og i fremstillingerne af rejsen til dødsriget, hvor afdøde rider på en havhest, ses afdøde indhyllet i en kappe.⁷²

Konklusion:

Banketscenerne kan på grund af deres placering i graven og i forhold til de øvrige scener tolkes som en henvisning til livet efter døden og til genforeningen med forfædrene i det hinsides. Det er dog også muligt, at banketscenen foregår på et andet tidspunkt end gravlegene og de øvrige scener, der udspiller sig foran de lukkede døre. Derfor kan en anden fortolkning af banketscenerne være, at banketten finder sted i de levende verden efter begravelsesritualerne og måske markerer afslutningen på sørgeperioden⁷³ eller som et tilbagevendende ritual, der er en del af forfædrekulten. En sådan tolkning er anvendelig på gravmalerierne i *Tomba della Pulcella*.⁷⁴ Her er gravnichen på bagvæggen udformet som en *ædicula*, hvilket kan tolkes som en heroisering af afdøde, mens banketten er afbilledet på begge sidevægge. Banketten stilles således overfor heroiseringen af afdøde, og det forekommer sandsynligt, at den i dette tilfælde foregår i de levendes verden.

70. Steingräber (1985) nr.159, s.367-36. Rigway & Linington (1997) Tav.CCLXVI. T.146.

71. Herbig (1952) nr. 50, s. 32; på sarkofagens ene kortsides ses en afskedsscene, hvor den afdøde er indhyllet i en kappe.

72. BrK III Taf. 33, 1, urne fra Volterra i Firenze, MN 5514; fremstillingen kan sammenlignes med en fremstilling på en anden urne fra Volterra, der viser den afdøde, der føres væk på en hest af dødsdæmonen charun, BrK III Taf 70,2 .

73. På denne måde kan banketten sammenlignes med "gravøllet" i vores dages vestlige kultur.

74. Steingräber (1985) nr.103, s.336.

Det er dog langt fra sikkert, at etruskerne opfattede scenerne på gravmalerierne entydigt. Banketten hos etruskerne var en del af begravelsesriten, og deltagerne ved banketten – den afdødes efterladte slægtninge – håbede på, at både den afdøde og de selv på et tidspunkt ville tage del i banketten i det hinsides. De malede døre gav afdøde mulighed for selv at deltage ved begravelsesceremonierne.⁷⁵ På den måde synes banketscenen at henvise både til det egentlige ritual i forbindelse med begravelsen og være et symbol på genforeningen med forfædrene i det hinsides. I begyndelsen af den hellenistiske periode ophører banketten med at blive fremstillet på gravmalerierne. Det betyder dog ikke, at forestillingen eller håbet om genforeningen med forfædrene i det hinsides hører op. Ikonografisk set fremstilles den afdøde stadig liggende som ved en banket på lågene af de urner, der opstilles i gravene.⁷⁶

Litteratur:

- Bonfante, L. 1993. "Fufluns Pacha: The Etruscan Dionysus" i Carpenter, T. H. & Faraone, C. A. (eds.). *Masks of Dionysus*. London: 221-35.
- BrK III: Brunn, H. & Körte, G. 1872-1916. *I Rilievi delle Urne Etrusche*. Rom-Berlin.
- Camporeale, G. 2009. "The Deified Deceased in Etruscan Culture" i Bell, S. & Nagy, H. (eds.). *New Perspectives on Etruria and Early Rome*. Madison: 220-250.
- Cataldi-Dini, M. 1987. "La Tomba dei Demoni Azzuri" i Bonghi Jovino, M. (ed.). *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive. Atti del Convegno Internazionale di Studi La Lombardia per gli Etruschi Milano 24-25/6 1986*. Rom: 37-42.
- De Marinis, S. 1961. *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*. Rom.
- Haarløv B. 1977. *The Half-Open Door. A common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*. Odense.
- Haynes, S. 2000. *Etruscan Civilization. A Cultural History*. London.

75. Krauskopf (2006) 75; Også Krauskopf antager, at etruskerne opfattede banketten ambivalent. Den malede dør tolkes som tærsklen til det hinsides, men det påpeges, at denne kan overskrides, og at afdøde kan vende tilbage til, hvad hun betegner som et forkammer til underverdenen, *vestibulum Orci*, altså til selve gravkammeret.

76. Ridgway (2007) 131.

- Herbig, R. 1952. *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*. Berlin.
- Jannot, J-R. 1984. "Sur les fausses portes étrusques", *Latomus* 43: 273-83.
- Jannot, J-R. 2005. *Religion in Ancient Etruria*. Wisconsin.
- Krauskopf, I. 2006. "The Grave and Beyond in the Etruscan Religion" i De Grummond, N.T. & Simon, E. (eds.). *The Religion of the Etruscans*. Texas: 66-89.
- Lawrence D.H. 1932. *Etruscan Places*. London.
- Maggiani, A. 2005. "Simmetrie architettoniche, Dissimmetrie Rappresentative. Osservando le Pitture della Tomba degli Scudi di Tarquinia" i Gillotta (ed.). *Pittura Parietale, Pittura Vascolare: Ricerche in Corso tra Etruria e Campania Atti 2003*. Napoli: 115-32.
- Minetti, A. 2005. "La tomba della Quadriga Infernale di Sarteano", *Studi Etruschi* LXX: 135-59.
- Minetti, A. 2006. *La Tomba della Quadriga Infernale, nella Necropoli delle Pianace di Sarteano*. Rom.
- Moltesen M. & Weber-Lehmann. 1991. *Kopier af Etruskiske Gravmalerier i Ny Carlsberg Glyptotek*. København.
- Pfiffig, A. J. 1975. *Religio Etrusca*. Graz.
- Pieraccini, L. 2014. The Ever Elusive Etruscan Egg, *Etruscan Studies* 17 (2): 267-292.
- Prayon, F. 2004. "Reditus ad maiores. Ein Aspekt etruskischer Jenseitsvorstellungen", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 111: 45-67.
- Ridgway, F.R.S. & Linigton, R.E. 1997. *Lo Scavo nel fondo scatagliani a Tarquinia*. Milano.
- Ridgway, F.R.S. 2007. Revisiting the Etruscan Underworld, *Accordia Research Paper X* 2004-2006: 127-141.
- Rizzo, M.A. 1989. *Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia*. Rom.

- Roncalli, F. 1990. "La Definizione Pittorica dello Spazio Tombale nell'Età della Crisi", *Crise et Transformation des Sociétés Archaiques de l'Italie Antique au Ve siècle av. J.C.*
- Actes de la table organisée par l'École française de Rome. Collektion de l'École française de Rome, fasc. 137: 229-243.
- Rouveret, A. 1986. "Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia", *Annali dell'Istituto universitario orientali di Napoli. Sezione Archaeologica* X: 203-216.
- Steiner, D. 2003. *Jenseitsreise und UnterWelt bei den Etruskern, Untersuchung zur Ikonographie und Bedeutung*. München.
- Steingräber, S. 1985. *Etruscan Painting. Catalogue Raisonné of Etruscan Wall Paintings*. New York.
- Steingräber, S. 2006. *Abundance of Life, Etruscan Wall painting*. Los Angeles.
- Torelli, M. 1999. "Funera Tusca: reality and representation in Archaic Tarquinian Painting" i Bergmann, B. & Kondoleou, C. (eds.). *The Art of Ancient Spectacle*. New haven & London: 147-161.
- Tuck, A.S. 1994. "The Etruscan Seated Banquet: Villanovan Ritual and Etruscan Iconography", *American Journal of Archaeology* 98: 617-28.
- Weber-Lehmann, C. 1985a. "Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 92: 19-44.
- Weber-Lehmann, C. 1985b. "The Archaic Period" i Steingräber, S. (ed.). *Etruscan Painting. Catalogue Raisonné of Etruscan Wall Paintings*. New York: 44-53.
- Åkerström, A. 1981. "Etruscan Tomb Painting – an Art of many Faces", *Opuscula Romana* 13.1: 7-38.

Tilladelse til anvendelse af foto af faksimilerne givet fra Ny Carlsberg Glyptotek.

