



MINOISCHE BILD-RÄUME

Neue Untersuchungen zu den Wandbildern
des spätbronzezeitlichen Palastes von Knossos

Ute Günkel-Maschek

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Minoische Bild-Räume

Ute Günkel-Maschek

Minoische Bild-Räume

Neue Untersuchungen zu den Wandbildern
des spätbronzezeitlichen Palastes von Knossos

Ute Güntel-Maschek

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der [Creative Commons-Lizenz 4.0 \(CC BY-SA 4.0\)](#) veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der [Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0](#).

Publiziert bei [Heidelberg University Publishing \(heiUP\)](#)
Heidelberg 2020.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-497-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-497-2)

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.497>

Text © 2020, Ute Günkel-Maschek

Umschlagillustration: © Ute Günkel-Maschek: Zeichnerische Rekonstruktion der Wandmalerei an der Ostwand des spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* im Palast von Knossos, basierend auf den Fragmenten in Evans 1928, Taf. 25–27.

ISBN 978-3-947732-91-3 (Hardcover)

ISBN 978-3-947732-92-0 (Softcover)

ISBN 978-3-947732-90-6 (PDF)

Für Dominik, Julian und Konstantin

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Hinweise an den Leser	3
1 Einführung	7
1.1 Zur Betrachtung minoischer Wandbilder	8
1.2 Vorbemerkungen zum analytischen Ansatz der Arbeit	13
1.3 Aufbau der Arbeit	15
2 Minoische Bildkulturen	19
Von der Neu- bis in die Endpalastzeit	19
2.1 Neupalastzeit	21
2.1.1 Ausgehende Altpalastzeit und Neupalastzeit I	21
Minoische Wandbilder am Übergang zur NPZ I	21
Der Neue Palast	24
Weitere bildtragende Medien in der NPZ I	28
Zusammenfassung	32
2.1.2 Neupalastzeit II	32
Palatial-elitäre Bildkultur in der NPZ II	37
Wandbilder in der NPZ II	42
Wandbilder in Akrotiri, Thera	45
Zusammenfassung	48
2.1.3 Neupalastzeit III	49
Kontinuität und Wandel in der NPZ III-Bildkultur	54
Wandbilder in der NPZ III	56
Zusammenfassung	59
2.2 Spätpalastzeit	61
2.2.1 Kontinuität und Wandel der spätpalastzeitlichen Bildkultur	64
2.2.2 Zusammenfassung	68
2.3 Epilog: Knossos in der Endpalastzeit	69
3 Bild-Räume	73
Theorie und Umsetzung	73
3.1 Raum	75
3.1.1 Zur Raumanalyse in der Archäologie	75
3.1.2 Raumanalysen in der Archäologie der ägäischen Bronzezeit	81
3.1.3 Fazit und Forderungen	83

3.1.4	Einführung des relationalen Raums zur Erfassung bild-räumlicher Zusammenhänge	86
	Relational-räumliche Elemente archäologischer Befunde	86
	Räumliche Strukturen als objektive Sinnstrukturen	90
	Die Ortsgebundenheit von Räumen	92
	Synthese: Potential und Grenzen der Verwendung des relationalen Raumbegriffs in archäologischen Analysen	95
3.2	Bild	99
3.2.1	Zur Bildinterpretation in der Klassischen Archäologie	100
3.2.2	Die ‚minoische Bildsprache‘: Forschungsgeschichte und Anknüpfungspunkte	105
3.2.3	Fazit und Zielsetzungen	112
3.2.4	Theoretische und methodologische Gedanken zu einer prähistorisch-archäologischen Bildanalyse	116
	Das Bildwerk als Artefakt	116
	Bilder als Zeichen	121
3.3	<i>All-In</i> : Die Zusammenführung von Raum und Bild im Bild-Raum	141
3.4	Zur Vorgehensweise bei der Analyse von Bild-Räumen	145
	Schritt 1: Der Ort des Bildwerks	146
	Schritt 2: Bildanalyse	147
	Schritt 3: Zur Verwendung der Bildzeichen vor Ort	149
	Schritt 4: Der Bild-Raum und seine kultur- und gesellschaftshistorische Dimension	150
4	Bild-Räume im <i>Corridor of the Procession Fresco</i>	153
4.1	Architektur und bauhistorischer Abriss	156
4.1.1	Neupalastzeit	156
4.1.2	Spätpalastzeit	162
4.1.3	Endpalastzeit	163
4.2	Die Wandbilder	165
4.2.1	Exkurs: Gewellte Farbflächen als Hintergrund in minoischen Wandmalereien	168
4.2.2	Die Darstellung der Prozession an den Wänden des <i>Corridor of the Procession Fresco</i>	175
4.2.3	Addendum: Weitere Teilnehmer am Prozessionsgeschehen	181
4.3	Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren	185
4.3.1	Robenträger	187

4.3.2	Weibliche Figuren im Volantgewand	190
	Neupalastzeit	190
	Spätpalastzeit	206
4.3.3	Schurzträger	208
4.3.4	Gaben	223
	Textil	223
	Gefäße	229
	Fazit	233
4.4	Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger	234
4.4.1	‚Fellrock‘-Träger mit unverhülltem Oberkörper	234
4.4.2	‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper	242
4.4.3	Conclusio	248
4.5	Die Prozessionsdarstellungen an den Wänden des <i>Corridor of the Procession Fresco</i>	252
4.6	Der <i>Corridor of the Procession Fresco</i> und seine Bild-Räume	261
5	Bild-Räume im Osttrakt des Palastes von Knossos	277
5.1	Architektur und baugeschichtliche Entwicklung	279
5.1.1	<i>Hall of the Double Axes</i>	279
5.1.2	<i>Queen's Megaron</i> und <i>Corridor of the Painted Pithos</i>	284
5.1.3	Indizien für Veränderungen von Grundriss und Raumnutzung im Osttrakt während der Neu- und Spätpalastzeit	288
	Indiz I: Unterschiedliche Bodenniveaus für unterschiedliche Nutzungsphasen	289
	Indiz II: Die Verkürzung des Weges vom Zentralhof zur <i>Hall of the Double Axes</i>	291
	Indiz III: Das fehlende Gipssteinpaneel an der Nordwand der <i>Hall of the Double Axes</i>	292
5.1.4	Allgemeine Überlegungen zur Nutzung von <i>polythyron</i> -Hallen	293
5.1.5	Fazit: Zur Chronologie und Nutzung der <i>Hall</i> <i>of the Double Axes</i> und des <i>Queen's Megaron</i>	303
5.1.6	<i>Hall of the Colonnades</i> und <i>Grand Staircase</i>	306
5.2	Der bildliche Wanddekor	309
5.2.1	Spiralfriese in Durchgangsbereichen I: der <i>Corridor</i> <i>of the Painted Pithos</i>	309

Inhaltsverzeichnis

5.2.2	Spiralfriese in Durchgangsbereichen II: Das Schildfresko in der <i>Loggia</i> der <i>Hall of the Colonnades</i>	311
5.2.3	Spiralfriese in Aufenthaltsbereichen: <i>Hall</i> of the <i>Double Axes</i> und <i>Queen's Bathroom</i>	316
5.2.4	Zur Datierung des Wanddekors im Osttrakt	321
5.3	Bildanalyse I: Die laufende Spirale	323
5.3.1	Annäherungen an die laufende Spirale ab der ausgehenden Vorpalastzeit bis in die Neupalastzeit I	324
	Exkurs: Noch einmal zur „internationalen Karriere“ der laufenden Spirale in den Kulturen des östlichen Mittelmeerraums	330
5.3.2	Die laufende Spirale und ihre Kontexte in der Neupalastzeit	334
	Die laufende Spirale als visuell-symbolisches Kennzeichen architektonisch gestalteter Orte	334
	Die Verwendung der laufenden Spirale ab der Neupalastzeit II	338
5.3.3	Spätpalastzeit	348
5.3.4	Zusammenfassung	352
5.4	Bildanalyse II: Der achtförmige Schild	355
5.4.1	Altpalastzeit	357
5.4.2	Neupalastzeit	359
5.4.3	Spätpalastzeit	381
5.4.4	Zusammenfassung	394
5.5	Laufende Spiralen und achtförmige Schilde an den Wänden des Osttrakts des Palastes von Knossos	397
5.6	Der Osttrakt und seine Bild-Räume	402
6	Bild-Räume im Areal des <i>Throne Room</i>	415
6.1	Versuch eines bauhistorischen Überblicks	416
6.1.1	Neupalastzeit	418
	Zur Nutzung von Lustralbecken in der minoischen Kultur	419
	Umbauarbeiten im Areal des <i>Throne Room</i>	424
6.1.2	Spätpalastzeit	432
6.1.3	Endpalastzeit	438
6.1.4	Wandbilder in <i>Throne Room</i> und <i>Anteroom</i>	441
	Zur Datierung	450
6.2	Bildanalyse	453

Inhaltsverzeichnis

6.2.1	Greifen	455
	Neupalastzeit	457
	Spätpalastzeit	466
6.2.2	„Bikonkave Basen“	475
	Neupalastzeit	475
	Zur Abgrenzung von „bikonkaver Basis“ und gegengleich angeordneten „Halbrosetten“	480
	„Bikonkave Basen“ in der Spätpalastzeit	486
6.2.3	Palmen	491
	Neupalastzeit	493
	Spätpalastzeit	497
6.3	Die Bildelemente an den Wänden des <i>Throne Room</i> von Knossos	504
6.3.1	Der Ort des Geschehens: eine Schnittstelle zwischen gebauter Realität und mythisch-sakraler Entrücktheit	505
	„Naturkulträume“ der Neupalastzeit – ein Exkurs	505
	Die Sockelzone: Verortung des Geschehens im Palast von Knossos	511
6.3.2	Zum axialen Bildschema	512
6.3.3	Die Greifen am Thron und an der Tür zum <i>Inner Sanctuary</i>	515
6.3.4	Die Palmen am Thron	519
6.3.5	Die „bikonkaven Basen“ am Thron	522
6.3.6	Zusammenfassung	524
6.4	Kontinuität und Wandel im Herzen des Palastes: Bild-Räume des <i>Throne Room</i> von Knossos	525
6.4.1	Bild-Räume des <i>Throne Room</i> in der NPZ II/III	526
6.4.2	Der <i>Throne Room</i> und seine Bild-Räume in der Spätpalastzeit	534
	Bild-Räume am Thron	538
	Zur Person auf dem Thron in der SPZ	541
	Zur Relation von <i>Inner Sanctuary</i> , <i>Throne Room</i> und <i>snake frames</i>	544
6.4.3	Epilog: <i>Throne Room</i> und <i>Anteroom</i> in der Endpalastzeit	552
	Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	559
	Summary	575

Inhaltsverzeichnis

Literaturverzeichnis	587
Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	625
Register	631
Orts- und Sachverzeichnis	631
Verzeichnis minoischer Bildelemente und -motive	634
Verzeichnis ausgewählter, im Text genannter Bildwerke	636
Verzeichnis der im Text erwähnten CMS-Einträge	639

Vorwort

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im September 2012 unter dem Titel „Minoische Bild-Räume. Untersuchungen zu den Wandmalereien des spätminoischen Palastes von Knossos“ an der Universität Heidelberg eingereicht habe. Seit meinem Studium in Wien üben die Wandmalereien der minoischen Kultur eine ganz besondere Faszination auf mich aus. In der unmittelbaren Verknüpfung von Bilddarstellung, architektonischem Raum, gesellschaftlichen Ideen und Praktiken sah ich schon damals einen vielversprechenden Zugang zu den bronzezeitlichen Lebenswelten des Ägäisraums, dessen Potential ich zunächst in meiner Magisterarbeit zu den Wandmalereien aus Gebäude Xesté 3 in Akrotiri auslotete. Mit der anschließenden Dissertation, deren Grundidee der Magisterarbeit sehr viel verdankt, verlegte ich meinen Forschungsschwerpunkt von Thera ins Zentrum der minoischen Kultur, nach Knossos. Mein Vorhaben bestand nun darin, die Wandmalereien, die in der Spätphase der Neupalastzeit im Palast von Knossos entstanden waren, unter Verwendung einer theoretisch fundierten, zugleich jedoch auf pragmatische Weise mit archäologischen Indizien und Argumentationsmodellen arbeitenden Methode erneut zu untersuchen und so zu einem besseren Verständnis nicht nur minoischer bebildeter Räumlichkeiten, sondern auch der sie einbettenden Bildkultur zu gelangen. Mit der vorliegenden Monographie möchte ich nun einige neue Sichtweisen auf die Wandmalereien und die Gesellschaft des Palastes von Knossos eröffnen.

Die Realisierung dieses Unterfangens wäre nicht ohne die finanzielle Unterstützung durch die Graduiertenakademie der Universität Heidelberg sowie durch die Gerda Henkel Stiftung möglich gewesen, denen beiden ich hiermit meinen herzlichen Dank aussprechen möchte. Durch die Einbindung in das Promotionskolleg „Räume, Bilder, Lebensformen in antiken Kulturen“ am Zentrum für Altertumswissenschaften der Universität Heidelberg konnte ich mir einen umfangreichen Überblick über Raum- und Bildtheorien verschaffen, die mich in vielerlei Hinsicht zur Entwicklung der Idee eines „Bild-Raums“ inspiriert haben. Darüber hinaus ermöglichte das Programm des Promotionskollegs die Veranstaltung zweier internationaler Workshops, in deren Rahmen thematische Aspekte der Arbeit zur Diskussion gestellt sowie alternative Perspektiven präsentiert wurden. Ich möchte außerdem dem Department of Classics, Ancient History and Archaeology der School of History and Cultures, University of Birmingham, für die Aufnahme als Honorary Research Fellow sowie der Faculty of Classics, University of Oxford, für die Aufnahme als Academic Visitor meinen Dank aussprechen, die mir in England neben anderen Forschungstätigkeiten die Vorbereitung der Dissertation zur Publikation ermöglicht haben.

Vorwort

Für die Betreuung der Arbeit danke ich Diamantis Panagiotopoulos und Joseph Maran, deren Türen mir stets für gute Ratschläge und sinnvolle Anregungen offenstanden. Mein besonderer Dank gilt darüber hinaus meinem geschätzten Mentor in der Ferne, Fritz Blakolmer, der mich bei dem ein und anderen Kaffee mit Tipps, Ratschlägen und Perspektiven motivierte. Zudem möchte ich Yannis Galanakis und Efi Tsitsa für die Möglichkeit zur Mitarbeit an der Publikation des restaurierten Palmenfreskos aus dem *Throne Room* des Palastes von Knossos danken: Aus dieser Zusammenarbeit und dem weiteren Austausch mit Efi Tsitsa über das von ihr restaurierte Prozessionsfresko ergaben sich wichtige Neuerkenntnisse hinsichtlich darstellerischer Details sowie der Chronologie, die ich in die vorliegende Version einarbeiten konnte. Darüber hinaus danke ich Nadine Becker und Sarah Cappel für zahlreiche inspirierende Gespräche und vieles mehr bei Kaffee, Tee und Kuchen in Heidelberg. Mein Dank gilt außerdem Michael Schneyder, der mir den Zugang zur Welt der digitalen Rekonstruktionen eröffnete, sodass ich diese Arbeit mit von mir selbst erstellten Visualisierungen der Palasträume bebildern konnte. Abschließend möchte ich den beiden anonymen Gutachtern für ihre konstruktive Kritik sowie dem Team von Heidelberg University Publishing (heiUP), insbesondere Anja Konopka und Jelena Radosavljević, für Lektorat und Satz des Buches danken. Die Gerda Henkel Stiftung hat durch großzügige Gewährung eines Druckkostenzuschusses das Erscheinen der Arbeit in der vorliegenden Form ermöglicht.

Für jegliche Form der geistigen und seelischen Unterstützung danke ich ferner meinen Eltern und Geschwistern sowie meinen Schwiegereltern, die alle stets an mich glauben und mich in meinem Tun durch ihr fortwährendes Interesse an meiner Arbeit bestätigen.

Den größten Beitrag zum Gelingen dieser Arbeit leistete Dominik Maschek, der mich fortwährend mit motivierenden Worten, mit vielen anregenden Diskussionen zu verschiedenen Aspekten des Buches sowie mit zahlreichen Korrekturarbeiten zur Fertigstellung der Arbeit angetrieben hat. Mehr noch als für das pragmatische Beistehen danke ich ihm jedoch für seine Liebe und seelische Unterstützung, und meinen beiden Söhnen dafür, dass sie mein Leben mit so viel Sinn und Freude erfüllen. Dieses Buch widme ich Dominik, Julian und Konstantin mit all meiner Liebe.

Ute Günkel-Maschek
Abingdon-on-Thames, Juli 2020

Hinweise an den Leser

In der vorliegenden Arbeit werden die folgenden, zur Bezeichnung von Keramikstufen üblichen Abkürzungen benutzt:

FM	Frühminoisch
MM	Mittelminoisch
SM	Spätminoisch
FK	Frühkykladisch
MK	Mittelkykladisch
SK	Spätkykladisch
MH	Mittelhelladisch
SH	Späthelladisch
SB	Spätbronzezeitlich

Darüber hinaus verwende ich zur Bezeichnung der chronologischen Abschnitte der kretischen Bronzezeit (mit Ausnahme der Überschriften) die folgenden Abkürzungen (für eine detaillierte Aufschlüsselung siehe [Tab. 2.1](#)):

VPZ	Vorpalastzeit
APZ	Altpalastzeit
NPZ	Neupalastzeit
SPZ	Spätpalastzeit
EPZ	Endpalastzeit

In der Benennung der Räumlichkeiten im Palast von Knossos folge ich den in der englischsprachigen Forschungsliteratur geläufigen Bezeichnungen in kursiver Schreibweise. Auf den folgenden Seiten finden sich ein Grundrissplan in [Abb. 0.1](#) und eine Auflistung der für die hier dargelegten Ausführungen wichtigsten Räumlichkeiten in Konkordanz mit dem von Sinclair Hood und William Taylor in *The Bronze Age Palace at Knossos: Plan and Sections* (1981) veröffentlichten Index und Raumplan in [Tab. 0.1](#).

Auf Siegelbilder wird unter Angabe der CMS-Nummern verwiesen, wie sie in den Bänden I bis XIII des *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel (CMS)*, Berlin (1964–2000), Mainz (2002–2009), verzeichnet sind.

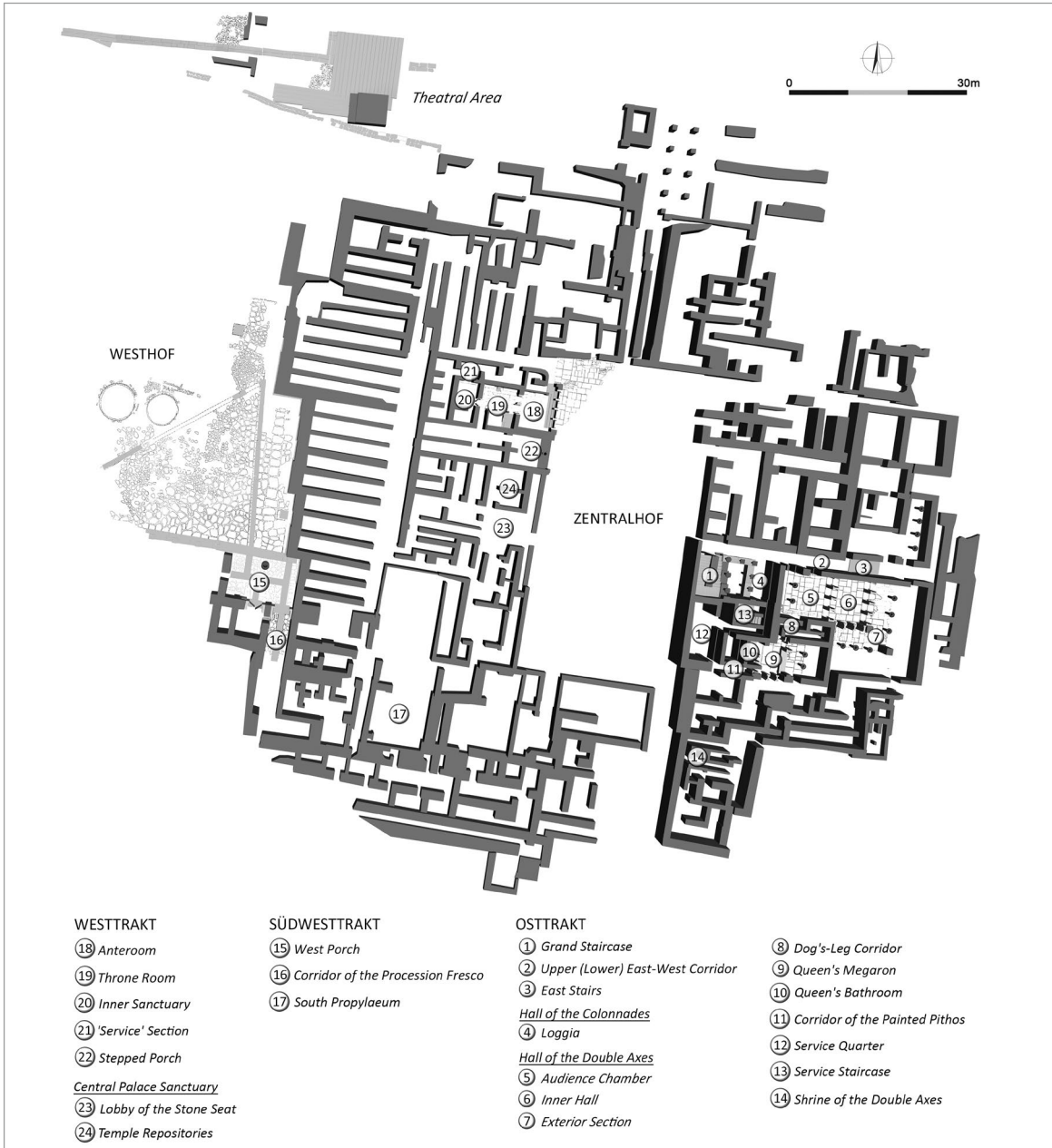


Abb. 0.1 Grundriss des Palastes von Knossos mit Angabe der wichtigsten im Haupttext erwähnten Räumlichkeiten.

Tab. 0.1 Bezeichnungen der Räumlichkeiten des Palastes von Knossos.

Raumbezeichnung	Frühere Erwähnung	Raum-Nr. (*Index-Nr.) in Hood – Taylor 1981	Raum-Nr. im Grundrissplan
Westtrakt			
<i>Throne Room</i>	Evans 1921–1935	42; *125 (Lustralbecken: 43; *126)	19
<i>Inner Sanctuary</i>	Evans 1921–1935	44; *128	20
<i>Anteroom</i>	Macdonald 2005	41; *124	18
<i>„Service“ Section</i>	Evans 1921–1935	45–48; *130; *131; *133; *134	21
<i>Central Palace Sanctuary</i>	Panagiotaki 1999	*84	23, 24
<i>Lobby of the Stone Seat</i>	Panagiotaki 1999	32; *78	23
<i>Temple Repositories</i>	Evans 1921–1935	34; *80	24
<i>Stepped Porch</i>	Evans 1921–1935	37; *100	22
Südwesttrakt			
<i>Corridor of the Procession Fresco</i>	Macdonald 2005	11; *34	16
<i>West Porch</i>	Evans 1921–1935	WEST PORCH; *36	15
<i>South Propylaeum</i>	Evans 1921–1935	SOUTH PROPYLAEUM; *32	17
Osttrakt			
<i>Hall of the Double Axes</i>	Evans 1921–1935	*228	5, 6, 7
<i>Audience Chamber</i>	Evans 1921–1935	90; *231	5
<i>Inner Hall</i>	Evans 1921–1935	*232	6
<i>Exterior Section of the Hall of the Double Axes</i>	Evans 1921–1935	91; *233	7
<i>Queen's Megaron</i>	Evans 1921–1935	101; *254	9
<i>Queen's Bathroom</i>	Evans 1921–1935	102; *255	10
<i>Dog's-Leg Corridor</i>	Evans 1921–1935	103; *260	8
<i>Corridor of the Painted Pithos</i>	Macdonald 2005	100; *253	11
<i>Service Quarter</i>	Evans 1921–1935	96; 98; 99; *240	12
<i>Service Staircase</i>	Evans 1921–1935	95* 242	13
<i>Grand Staircase</i>	Evans 1921–1935	88; *225	1
<i>Hall of the Colonnades</i>	Evans 1921–1935	89; *226	
<i>Loggia</i>	Evans 1921–1935	89; *227	4
<i>Upper bzw. Lower East-West- Corridor</i>	Evans 1921–1935	87; *223 bzw. *222	2
<i>East Stairs</i>	Evans 1921–1935	*221	3
Südosttrakt			
<i>Shrine of the Double Axes</i>	Evans 1921–1935	111; *273	14

1

Einführung

Wandbilder besitzen die einzigartige Eigenschaft, ihr anschauungsimmanentes Potential ausschließlich am Ort ihrer Anbringung zu entfalten. Wände strukturieren und begrenzen gesellschaftliches Handeln und Miteinander und stellen dabei Flächen zur Besetzung durch kulturell bedeutungsvolle Farben, Formen und Gestalten zur Verfügung. Die Darstellungen an den Wänden sind dabei in einer wechselseitigen Beziehung mit Personen und Handlungen vor Ort zu verstehen: So bestimmen einerseits die Konfiguration der üblicherweise oder zukünftig gegenwärtigen sozialen Individuen und Gruppen sowie deren raumgreifendes Handeln die Auswahl, Gestaltung und Platzierung von Bildelementen an den Wänden. Andererseits prägen die Wandbilder das Erscheinungsbild eines Ortes und verleihen in ihrer Anschaulichkeit und in ihrem Zusammenspiel mit dem architektonischen Gefüge dem gesellschaftlichen Handeln und Miteinander vor Ort eine potentiell auf verschiedensten Ebenen wirkende semantische Dimension. Auf diese Weise erfüllen die Darstellungen nicht zuletzt auch eine vonseiten der Beteiligten erwartete, visuell-ästhetische Vervollständigung des räumlichen Arrangements, die ein den inhaltlichen Assoziationen entsprechendes Handeln und Miteinander vor Ort nach sich zieht.

Angesichts der Beschaffenheit der materiellen Überreste kennt die prähistorische Archäologie in der Regel nur einen Partner dieses wechselseitigen Verhältnisses, das sich zwischen Bild und Architektur auf der einen Seite und dem Handeln gesellschaftlicher Individuen und Gruppen auf der anderen Seite abspielt. Aufgrund ihrer visuellen Ein- und Ausdrücklichkeit bauen Wandbilder jedoch eine Brücke zwischen beiden Seiten: Sie bieten die Möglichkeit, baulich gestaltete Orte in ihrem bronzezeitlichen Zusammenspiel mit ausgewählten Motiven zu studieren und so einen Einblick in das unmittelbare Zusammenwirken von Bild und räumlichem Arrangement zu gewinnen. Das Verständnis der Darstellungen beruhte darauf, dass die Anwesenden das Gesehene konzeptuell innerhalb eines ihnen bekannten Bildsystems verorteten – eines Systems also, das auch jenseits der dekorierten Wände die Bildwerke der zeitgenössischen Kultur prägte.

Mein Vorhaben ist es nun, ausgehend von diesem Zusammenspiel von Bild und Raum vor Ort eine Annäherung an die dahinterstehende konzeptuelle Dimension zu versuchen. Die Wandbilder sollen innerhalb der bildkulturellen Strukturen der zeitgenössischen Gesellschaft verortet werden, um auf diese Weise Aufschluss über das Geschehen vor Ort und unter bestimmten Voraussetzungen auch über möglicherweise beteiligte Personengruppen zu erlangen. Damit möchte ich in der vorliegenden Arbeit zum einen methodologisch neue Wege zur sinnerschließenden Betrachtung prähistorischer Bildwerke aufzeigen;

zum anderen möchte ich einen kulturgeschichtlichen Beitrag zur Erforschung derjenigen Wandbilder leisten, welche das Geschehen in den Räumlichkeiten des unumstrittenen Zentrums der minoischen Kultur, des sogenannten Palastes von Knossos, insbesondere während der von mir als Spätpalastzeit (SPZ) bezeichneten Jahrzehnte prägten.

1.1 Zur Betrachtung minoischer Wandbilder

Mit seinem Monumentalwerk *The Palace of Minos at Knossos* und durch die begleitenden Rekonstruktionsarbeiten hinterließ Sir Arthur Evans, stets tatkräftig unterstützt von Emile Gilliéron *père* und *fils*, uns seine Vorstellung von der vormaligen Pracht des bildlichen Wanddekors, welcher vor rund 3.500 Jahren das wichtigste Zentralgebäude der minoischen Kultur Kretas schmückte¹. Endlose Züge hintereinander schreitender ‚Prinzen‘, Athleten, Priesterinnen und Priester mit wertvollen Gaben, Stier- und Ringkämpfe austragende junge Männer, Greifen als Begleiter hochrangiger Persönlichkeiten, aber auch reicher ornamentaler Dekor in Form von Spiralen und Rosetten gehörten demnach zu den Wandbildern, die das Erscheinungsbild des Palastinneren zum ein oder anderen Zeitpunkt prägten. Die wissenschaftliche Besprechung der Wandbilder erfolgte zunächst im Vergleich mit mykenischen Malereien, die bereits zuvor auf dem griechischen Festland, in den Burgen von Tiryns und Mykene, verzeichnet worden waren, bevor ab dem Beginn des 20. Jhs. auch weitere Fragmente aus Kreta sowie von den Kykladen das primär kunsthistorische Interesse der Klassischen Archäologie weckten, deren Vertreter die Ikonographie, Form und kunstgeschichtliche Stellung, den Künstler sowie die Techniken ihrer Herstellung in den Blick rückten².

Evans' Beschäftigung mit den Wandmalereien aus dem Palast von Knossos³ hingegen ging bekannterweise über den vorrangig deskriptiven Umgang seiner Zeitgenossen weit hinaus:

„It seemed a duty of the excavator to preserve, wherever practicable, the history of the building by replacing in situ [...] replicas of the fresco designs as completed from the existing fragments. [...] In this way, as by no other means, it has been possible to preserve something of the inner

1 Evans 1921; Evans 1928; Evans 1930; Evans 1935. Siehe auch Cameron – Hood 1967.

2 Rodenwaldt 1912, 184–221. Ferner etwa Schuchhardt 1891, 145–151 (Tiryns). 334–337 (Mykene). Zur Technik minoischer Wandbemalung siehe Evans 1921, 528–535; eine frühe Behandlung der kretischen Stuckreliefs findet sich bei Müller 1915, 269–273. 282–284.

3 Evans 1936, 51–56 s.v. *Frescoes* (neben Einzelaspekten wie Herstellungsart und intermedialer Beeinflussung geordnet nach zeitlicher Einordnung, Thema und Ort). 146f. s.v. *Reliefs, painted stucco*.

1.1 Zur Betrachtung minoischer Wandbilder

life of the old Palace Sanctuary, to a degree, it may be fairly said, more considerable than in the case of any other great monument.“⁴

Im Rahmen seiner ‚Wiederherstellungsarbeiten‘ (*restitutions*) ließ er seine, nicht unerheblich von den Gilliérons beeinflussten Vorstellungen vom Anblick des ‚Lilienprinzen‘ und der ‚Gefäßträger‘ in den Gängen und Propyläen des Südtraktes, der Schilde und laufenden Spiralen in den ‚Königlichen Hallen‘ des Osttraktes, der Greifen im *Throne Room* sowie des mächtigen Stieres im westlichen Obergeschoss der *North Entrance Passage* vor Ort wiederherstellen⁵. Auf diese Weise hoffte er, einzelnen, mit Bilddekor ausgestatteten Räumlichkeiten des Palastes etwas von ihrer einstigen Imposanz zurückzugeben.

Von Beginn an wurde dieses Unterfangen zu Recht kritisch betrachtet: So beruhen nicht nur die Rekonstruktionen der Wandbilder selbst auf einem oft unzureichenden bis falschen Verständnis, bisweilen gar auf Wunschvorstellungen bezüglich der minoischen Bilderwelt. Auch bauen die Rekonstruktionen der sie beherbergenden Architektur oftmals auf einer fehlenden oder zugunsten der eigenen Anschauung interpretierten Befundlage auf⁶. Selbst ein Jahrhundert nach Evans stellen der fragmentarische Erhaltungszustand und die oft nur lückenhafte Kenntnis der Fundumstände die hauptsächliche Problematik im Umgang mit den Wandmalereien aus dem Palast von Knossos dar. Hinzu kommen folgende Problempunkte: Erstens, die zweidimensionalen, meist in Graustufen oder Strichzeichnungen wiedergegebenen Abbildungen in Büchern anstelle von Ansichten der Wandbilder in ihrem dreidimensionalen architekturräumlichen Kontext; zweitens die ausschnitthaften, zum Teil willkürlich ergänzten Kompositionen, die sich als isolierte Kunstwerke in Museen wiederfinden; drittens die vielfach unkritisch hingegenommenen, falschen Rekonstruktionszeichnungen und daran geknüpften Interpretationen. Auch diese Faktoren trugen und tragen ihren Teil zur Herausbildung eines in vielerlei Hinsicht problembehafteten Verständnisses des bildlichen Wanddekors von Knossos bei⁷. Aufgrund dieser Umstände und der sich daraus ergebenden Unsicherheiten sowie aufgrund des gleichermaßen fragmentarischen Zustands der erhaltenen Malereien aus den übrigen Palästen und ‚Villen‘ Kretas wurden minoische Wandbilder bei der Erörterung sozialhistorischer und kulturgeschichtlicher Fragestellungen für lange Zeit hauptsächlich als Quellenmaterial illustrativen Charakters gehandelt. Ihr sinnstiftendes Potential als raumprägende Elemente konkreter, baulich gestalteter Orte erfuhr indes nur selektiv Aufmerksamkeit.

⁴ Evans 1935, 5–8. Siehe ergänzend dazu Fyfe 1903.

⁵ Evans 1928, 704–712 (*The ‚Cup-bearer‘ Fresco*). 797 Abb. 520 (*‚Priest-King‘ Relief*); Evans 1930, 158–191 (*North Entrance Passage*). 282–396 (*Hall of the Double Axes, Queen’s Megaron und Grand Staircase mit Loggia und Hall of the Colonnades im Osttrakt*); Evans 1935, 901–946 (*Throne Room*).

⁶ Siehe etwa Papadopoulos 1997, bes. 108–110. 115f., sowie ferner Hitchcock – Koudounaris 2002. Erhellend auch die Geschichte der Rekonstruktion des *South Propylaeum* in Hiller 1980 sowie jene des *Throne Room* einschließlich dessen Bildprogramms in Galanakis u. a. 2017, 50–66.

⁷ Zu dieser Problematik äußerte sich bereits Cameron 1976b, 30f. Ferner Winter 2000, 755f.

Einen entscheidenden Wandel im Umgang mit minoischen Wandbildern läutete die Entdeckung der großflächig erhaltenen Wandmalereien in der Spät-kykladisch (SK) I Siedlung von Akrotiri auf Thera ein. Mit der Auffindung der vielfach von minoischen Elementen geprägten und dabei dennoch lokalen Traditionen verpflichteten Bild- und Raumformen bot sich erstmals die Möglichkeit, *in situ*-Befunde frühägäischer Wandbilder zu analysieren und Aufschluss über die technische Ausführung, über stilistische Merkmale sowie insbesondere über das Zusammenspiel von Bild und Architektur in seinen unterschiedlichen Ausprägungen zu erlangen. Neben der kulturgeschichtlichen Auswertung der Bild Darstellungen an den Wänden gewann in diesem Zusammenhang auch die Frage nach der Funktion und Nutzung der dekorierten Räume an Bedeutung⁸. Aufrisse und Rekonstruktionszeichnungen der architektonischen Strukturen und Wandbilder sowie deren Verhältnis zum Betrachter, die anders als die Evans'schen Impressionen minoischer Palasträume auf den vorliegenden Befunden basieren, finden seither vermehrt bei der Interpretation des bronzezeitlichen Geschehens vor Ort Berücksichtigung⁹.

Noch vor der Auffindung der ersten theräischen Fragmente in den frühen 1960er Jahren hatte Mark Cameron seine grundlegenden Studien zu minoischen Wandbildern aufgenommen, in denen er sowohl die von Evans publizierten als auch zahlreiche, zum damaligen Zeitpunkt unveröffentlichte Fragmente aus Knossos analysierte. Er korrigierte einige der Fehlrekonstruktionen von Evans und brachte zahlreiche überarbeitete Rekonstruktionen von den Wandmalereien selbst wie auch von ihren Ansichten im dreidimensionalen Raum zu Papier¹⁰. Seine umfangreichen Arbeiten zur stilistischen, chronologischen, kulturhistorischen und soziopolitischen Einordnung der kretischen sowie bald auch der theräischen Wandbilder stellten die Analyse der minoischen Wandmalerei insgesamt auf eine neue Grundlage. In den Jahrzehnten darauf folgten unter anderem Bernd Kaiser, Sara Immerwahr, Lyvia Morgan, Fritz Blakolmer und Sinclair Hood mit grundlegenden Studien zu Funktion und Verwendung von farbigem Raumdekor generell, zu Inhalt, Ausdrucksform, Stil und Raumbezug sowie mit Bestandsaufnahmen und chronologischen Einordnungen des bekannten Corpus an minoischen Wandbildern¹¹. Darüber hinaus entstanden in den letzten Jahrzehnten auch zahlreiche weitere Publikationen zu Altbeständen und Neufunden auf Kreta: Zu nennen sind hier etwa die Arbeiten von Pietro Militello und Santo Privitera zu den Fresken aus Agia Triada¹²; die Publikationen von Peter Warren

8 Zum Beispiel Marinatos 1984b; Marinatos 1985; Niemeier 1992.

9 Zum Beispiel Marinatos 1984b; Palyvou 2000; Palyvou 2012; Günkel-Maschek 2012c; Günkel-Maschek 2012d; Vlachopoulos – Zorzos 2014.

10 Cameron 1976a. Ferner Cameron 1964; Cameron 1967a; Cameron 1967b; Cameron 1968; Cameron 1970; Cameron 1971.

11 Kaiser 1976; Immerwahr 1990; Hood 1978a; Hood 2000a; Hood 2000b; Hood 2005; Morgan 1984; Morgan 1985; Morgan 2005b; Blakolmer 1995; Blakolmer 2000a; Blakolmer 2001; Blakolmer 2006; Blakolmer 2010b; Militello 1999.

12 Militello 1998; Privitera 2008; Privitera 2015.

1.1 Zur Betrachtung minoischer Wandbilder

zu den Wandmalereien aus dem *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site* in Knossos¹³; die Arbeiten von Ann Chapin und Maria Shaw zu Räumen mit naturlandschaftlichen Darstellungen aus Knossos, den Miniaturfresken aus Tylissos und Katsambas, den Reliefdarstellungen aus *Building AC* in Pseira sowie zuletzt zu den Wandmalereien aus *House X* in Kommos¹⁴. Nicht zuletzt haben die Arbeiten der Architektin Clairy Palyvou sowie Eleftheria Paliou Anwendung computergestützter Methoden auf dekorierte Räume in Akrotiri gestalterische Strategien aufgezeigt, die sich auf die Raumwahrnehmung und Raumnutzung auswirkten¹⁵. All diese Studien haben dazu beigetragen, unseren Kenntnisstand in Hinblick auf das Repertoire des bildlichen Wanddekors und das Zusammenspiel von Bild und Raum innerhalb der architektonischen Landschaft Kretas und Theras beträchtlich zu erweitern.

Der Palast von Knossos selbst hingegen wurde diesbezüglich für sehr lange Zeit mit einer gewissen Nichtachtung gestraft. Die Thematisierung der *Wand*-Bilder als solche, nämlich als essentielle Bestandteile des Erscheinungsbildes individueller, architektur- und handlungsräumlicher Arrangements im Palast, sowie die Auseinandersetzung mit dem Potential ihrer Wahrnehmbarkeit und inhaltlichen Bezugnahme zum Handeln vor Ort wurden hier mit wenigen Ausnahmen weitgehend vernachlässigt¹⁶. Zu mehr als mittlerweile fast floskelhaft wiederholten Äußerungen über das Bildprogramm des Palastes – Stier(sprung)darstellungen in den Eingangsbereichen, Prozessionsdarstellungen in den Korridoren, Darstellungen von festlichen Zeremonien in ‚Schreinen‘ – oder zur Verwendung der dekontextualisierten, oftmals stark ergänzten Bilddarstellungen als Bildquellen für die Beantwortung gesellschafts- und kulturhistorischer Fragestellungen verführen die Malerieste des einstigen Zentrums der minoischen Kultur heutzutage kaum noch. Hierfür zeichnen wohl vor allem die allzu große Unsicherheit bezüglich der Fundumstände, der Evans’schen Wiederherstellungsmaßnahmen sowie des noch immer viele Fragen offenlassenden Kenntnisstandes zur Baugeschichte und zu den davon abhängigen Phasen des Wandmalereidekors verantwortlich.

Dabei war es gerade in Knossos, wo die Tradition der figürlichen Wandmalerei am langlebigsten, die Anzahl bebildeter Räumlichkeiten am höchsten und der Aufwand, der im Laufe der Jahrhunderte wiederholt in die Herstellung komplexer Bildprogramme investiert wurde, am größten waren. Zwar ist es in den meisten Fällen unmöglich, Fragmente insbesondere aus den Dekorationszyklen der frühen und mittleren NPZ eindeutig mit konkreten Räumlichkeiten oder auch nur mit einzelnen Raumformen und Raumfunktionen zu korrelieren. Dennoch legen die Wandmalereien aus diversen, konventionell als Villen bekannten Gebäudekomplexen des neupalastzeitlichen Kretas sowie aus den zeitgleich nach minoischem Vorbild in

13 Warren 2005.

14 Chapin 1997; Shaw 1972; Shaw 1978; Shaw 2005; Chapin – Shaw 2006; Shaw – Chapin 2012.

15 Palyvou 2000, 417–422; Palyvou 2005b, 162–164; Palyvou 2012; Paliou 2011; Paliou u. a. 2011; Paliou 2014, 96–102.

16 Siehe auch Doumas 2000a, 17; Palyvou 2000, 413. Zum Bildprogramm des Palastes von Knossos siehe grundsätzlich Hägg 1985; Cameron 1987; Marinatos 1996.

Akrotiri auf Thera errichteten Stadthäusern¹⁷ nahe, dass einige der für das spätere, zum Teil *in situ* erhaltene Bildprogramm gesicherten Konventionen in der thematischen Ausrichtung des Bilddekors bestimmter Räumlichkeiten auch in Knossos selbst bereits in der früheren NPZ etabliert waren. Soweit der fragmentarische Erhaltungszustand des farbigen Wanddekors eine Einschätzung zulässt, unterschied sich die Selektion an Bildthemen im Palast von Knossos dabei in einigen wesentlichen Aspekten von jenen etwa in Amnisos, Kommos oder Agia Triada; und auch in den halb-öffentlichen *Xestai* war die Bildauswahl eine andere als in den Wohnhäusern von Akrotiri auf Thera¹⁸. Wiederkehrende Bildelemente und Dekorationsschemata sowohl innerhalb der Kategorie bildlicher Wanddekor als auch im bildlichen Dekor kleinerformatiger Trägerobjekte sprechen dabei für die Existenz eines gewissen Repertoires an möglichen Darstellungsinhalten und Wiedergabeformen, auf das in der NPZ je nach zu dekorierendem Kontext gezielt zurückgegriffen wurde.

Abseits von den inhaltlichen Differenzen lässt sich ferner konstatieren, dass dabei bestimmte Regelmäßigkeiten der Korrelation von Bildinhalt, Bildformat und Raumfunktion eingehalten wurden, woraus wohl geschlossen werden kann, dass derartige Regelmäßigkeiten auch bereits im frühen neupalastzeitlichen Bildprogramm des Palastes von Knossos etabliert waren. Das bedeutet aber auch, dass mit der Abstimmung bestimmter Darstellungsformen auf bestimmte Raumfunktionen auch bereits konkrete konzeptuelle Beziehungen zwischen Bild, Raum, Handeln und Handelnden existierten, welche die Konfiguration der Bildprogramme in Knossos, im übrigen Kreta sowie auf den Kykladen bestimmten. Unter gewissen inhaltlichen Aspekten war dieses Beziehungsgeflecht in Knossos – soweit sich dies anhand der erhaltenen Fragmente ableiten lässt – von Anbeginn des Neuen Palastes an anders gestaltet als in den anderen dekorierten Gebäude auf Kreta – man denke hier nur an die Prominenz des Stiermotivs –, und wir dürfen vermuten, dass die Gründe hierfür in der besonderen Bedeutung und Geschichte des Palastes liegen, die sich in seiner Beständigkeit als kulturelles, wenn nicht sogar kosmologisches Zentrum¹⁹ der minoischen Kultur widerspiegeln.

In Anbetracht unseres fortgeschrittenen Kenntnisstandes sowohl über die Gestaltung minoischer Wandbilder als auch über deren Außenwirkung weit über die Küsten Kretas hinaus²⁰ scheint eine Neubetrachtung des Palastes von Knossos, dessen Wände über die Jahrhunderte hinweg den reichsten Bilddekor in der minoischen Welt trugen, umso notwendiger. In der vorliegenden Arbeit

17 Vgl. Palyvou 1999.

18 Zum Vergleich kretischer und theräischer Bildprogramme siehe u. a. Cameron 1978; Hägg 1985; Blakolmer 2000a; Blakolmer 2010b; Güntel-Maschek 2011.

19 Soles 1995.

20 Allen voran etwa in Tell el-Dab'a, wo einerseits das Stiersprungfresko sowohl hinsichtlich des akrobatischen Events als auch der ‚Halbrosetten‘-Motive explizit auf eine im Wandbild ausschließlich im Palast von Knossos belegte Thematik Bezug nahm, während kleinformatige Tierüberfälle in landschaftlichem Setting oder großformatige Prozessionsdarstellungen eine Motivauswahl belegen, die auch außerhalb von Knossos und insbesondere auf den Kykladeninseln belegt ist; siehe u. a. Aslanidou 2005; Bietak u. a. 2007; Marinatos 2010; Morgan 1995c; Morgan 1998a; Morgan 2004; Morgan 2010a; Morgan 2010b; Shaw 1995; Shaw 2009.

stehen dabei jene Wandbilder im Mittelpunkt, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Teil noch *in situ* an den Wänden des Palastes aufgefunden worden waren und aufgrund verschiedener, im Laufe der Arbeit näher zu erörternder Kriterien am Übergang von der NPZ zur SPZ entstanden sein dürften. Sie datieren deutlich später als etwa die Fresken in Akrotiri, knüpfen aber unmittelbar an die stilistischen wie inhaltlichen Trends der fortgeschrittenen NPZ an; und doch zeichnen sie sich zugleich durch gänzlich neue Merkmale der stilistischen wie inhaltlichen Gestaltung aus, die einen gewissen kreativen und innovativen Anspruch des Bildprogramms und insbesondere seiner Auftraggeber durchblicken lassen. Mit dem vorliegenden Buch möchte ich einen neuen Blickwinkel auf das altbekannte Material eröffnen, der uns das Bildprogramm aus dem Palast von Knossos nicht nur hinsichtlich seiner visuell-sinnstiftenden und handlungsbezogenen Dimensionen, sondern auch im zeitlichen Kontext seiner Entstehung besser verstehen lässt. Methodisch soll dies durch einen analytischen Ansatz erfolgen, der ausgehend von den Wandbildern eine konzeptuelle Einordnung der dekorierten Räumlichkeiten sowie der dortigen Handlungen ermöglicht.

1.2 Vorbemerkungen zum analytischen Ansatz der Arbeit

Die Bilddarstellungen an den Wänden des Palastes von Knossos entstanden keinesfalls *ex vacuo*, sondern sie wurden vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Bildkultur entworfen, ausgeführt und rezipiert. Diese Bildkultur äußerte sich in ganz unterschiedlichen Gattungen von Bildwerken – von Siegelringen über Statuetten, Elfenbeinkästchen, Waffen bis hin zu Schmuck und Steingefäßen, um nur eine Auswahl zu nennen. Die Bildelemente und Kompositionen an den Wänden wurden gemäß den etablierten Konventionen sinnvermittelnder Darstellung ausgewählt und gestaltet, um allgemeingültigen Lesarten und individuellen Dispositionen entsprechend wahrgenommen und auf die zum Zeitpunkt der Anbringung gewünschte Weise verstanden zu werden. Sie verwirklichten die bildliche Präsenz von Lebewesen, Objekten und Symbolen und dienten zur visuellen Vergegenwärtigung der Bedeutungen, die mit diesen assoziiert waren und die für das Handlungsgeschehen vor Ort relevant waren. Und wie gerade etwa in Bezug auf den *Throne Room* im Palast von Knossos schon vielfach diskutiert wurde, machte die wechselseitige Bezugnahme zwischen den Greifen, Palmen, Landschaftselementen und ‚bikonkaven Basen‘ an den Wänden und den Personen und Handlungen im Raum erstere Bildobjekte bisweilen gar zu einem integrativen Bestandteil des Handlungsgeschehens und bettete dieses in die artifiziell geschaffene Realität ein²¹. In anderen Fällen, etwa im *Corridor of the Procession Fresco*, reproduzierten

21 Hierzu ausführlich [Kapitel 6](#).

und narrativierten die Darstellungen an den Wänden das Handeln im Raum in bildhafter Weise; sie hielten somit den Prozessionsfluss in Durchgangsbereichen, gleichsam den Adern des Palastes, auch in Abwesenheit real stattfindender Prozessionen aufrecht²². Jedes Bildelement in seiner Platzierung an der Wand ging dabei mehr oder weniger intensiv in die Erfahrung des räumlichen Arrangements ein und ergänzte dessen Erscheinungsbild sowie das sich hier abspielende Handeln um eine visuelle wie ideelle Dimension. Zugleich trug jedes Bildelement durch die artifizielle Präsenz des von ihm repräsentierten Objekts dazu bei, den gebauten Raum als Ort eines ganz bestimmten Geschehens zu markieren, wobei es einerseits die zu einem gewissen Grad sich selbst genügende Gestaltung des Raumes vervollständigte, andererseits aber auch Teil der adäquaten und sinnstiftenden Rahmung der Personen und Handlungen vor Ort war. Die Greifen im *Throne Room* etwa oder die schurztragenden Gabenbringer an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* waren vor diesem Hintergrund mehr als nur angemessener Dekor: In ihrer artifiziellen Präsenz bildeten sie einen konstitutiven Bestandteil sowohl des räumlichen Arrangements selbst als auch des Handlungsgeschehens vor Ort; sie erfüllten ihre sinnstiftende Rolle, indem sie zum einen die Gegenwart der von ihnen veranschaulichten Figuren verstetigten und zum anderen den aus bestimmten Gründen Anwesenden die mit diesen Figuren assoziierten Bedeutungsaspekte vermittelten.

Zwei Blickwinkel, unter denen eine Betrachtung von Wandbildern erfolgen kann, möchte ich dabei theoretisch unterscheiden: jenen der Ausarbeitung und jenen der Wahrnehmung der Wandbilder. Unter dem Blickwinkel der Ausarbeitung ist das Wandbild das Resultat eines Denk- und Schaffensprozesses, in dem sämtliche Bedeutungsaspekte berücksichtigt wurden, die das Bild gemäß den Ansprüchen eines Auftraggebers sowie der Lokalität seiner Anbringung repräsentieren sollte. Unter diesem Aspekt zählt das kleinste Detail, denn sein Vorkommen ist das Ergebnis einer Überlegung, aus der heraus es als sinnstiftendes Element vor Ort ausgeführt wurde. Der zweite Blickwinkel betrifft die Wahrnehmung des Wandbildes vonseiten der vor Ort anwesenden, handelnden und sich im Raum bewegenden Personen. Die Bilddarstellungen wurden je nach Sichtbarkeit nur flüchtig oder aber ganz bewusst als Teil des räumlichen Erscheinungsbildes erfasst; die vom Betrachter mit ihrem unmittelbaren Bildgegenstand – einem Greifen, einer männlichen Figur im Schurz – assoziierten Bedeutungsaspekte wurden geistig abgerufen und erweiterten, erläuterten oder vervollständigten als sinnliche Komponenten das Geschehen vor Ort. Unter diesem Aspekt zählte kaum jedes Detail, sondern es waren die dominanten, unmittelbar ins Auge fallenden Formen und Zusammenhänge, die erkannt und als Bestandteil des Trägermediums, in diesem Fall des bebilderten Raumes, erfasst wurden.

Die Wahrnehmung sowohl des Dargestellten als auch der mit ihm assoziierten Bedeutung hängt in großem Maße von kulturellen, gesellschaftlichen sowie nicht zuletzt persönlichen Dispositionen ab, aber auch von der unmittelbaren Umsetzung des Dargestellten im räumlich-architektonischen Kontext²³. Dabei kann

22 Siehe dazu ausführlich [Kapitel 4](#).

23 Siehe hierzu und zum Folgenden ausführlich [Kapitel 3](#), insbesondere [Kapitel 3.2.4](#).

1.3 Aufbau der Arbeit

davon ausgegangen werden, dass diese Umsetzung – die Auswahl von Bildelementen und deren Anordnung auf einer Bildfläche – auf Konventionen beruhte, die bei der Herstellung von Bilddarstellungen in einer Gesellschaft zumindest während einer gewissen Zeit oder in einem gewissen sozialen Umfeld eingehalten wurden, um bei der Zielgruppe ein bestimmtes Verständnis des Dargestellten zu gewährleisten. Solche inhaltlichen und strukturellen Konventionen der Darstellung sind daher keinesfalls auf das Wandbild beschränkt, sondern finden sich auch in anderen Medien derselben Bildkultur: Sie sind Teil eines Bildsystems, dessen Äußerungen an die Nutzungsumstände der Trägermedien angepasst werden. Die Bildelemente an den Wänden belegen demnach nur eine Form der Verwendung von *Bildzeichen*, welche a) auf verschiedenen *Trägermedien* zum Einsatz kommen konnten, um die mit ihnen assoziierten Bedeutungen zu repräsentieren; welche b) in verschiedene *Bildkontexte* eingebettet werden konnten, um im Zusammenspiel mit anderen Bildelementen eine Idee oder Vorstellung bildhaft zum Ausdruck zu bringen; und welche c) nicht zuletzt in *Raum- und Handlungskontexte* eingebunden werden konnten, um in Bezug auf Personen und Handlungen vor Ort die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen und Wirkungen zu entfalten. Dabei lässt sich annehmen, dass sowohl die Auswahl der Bildthemen und -motive als auch deren Platzierung an den Wänden gebauter Räume auf *deren* Bestimmung als Orte des menschlichen Handelns und Interagierens beruhten.

In diesem Sinne besteht die Herausforderung, der sich die vorliegende Arbeit stellen möchte, darin, über eine erneute Betrachtung ausgewählter Wandbilder des Palastes von Knossos Aspekte des Handlungsgeschehens vor Ort zu erschließen. Die Wandbilder visualisierten Lebewesen, Objekte, Symbole und Sachverhalte, die als Ausdrucksformen zugrunde liegender Sinnkonzepte am Ort ihrer Anbringung Bedeutung hatten und ihren Zweck in Bezug auf das Handlungsgeschehen vor Ort erfüllten. Das Ziel der Arbeit ist es daher, den Wanddekor als Bestandteil eines konkreten, für Handlungen vorbereiteten Ortes verständlich zu machen, das übergreifende Sinnkonzept zu erschließen, welches der Auswahl der dominierenden Bildelemente zugrunde lag, und das Geschehen vor Ort sowohl in synchroner als auch in diachroner Perspektive in die Ideenlandschaft seiner Zeit einzuordnen.

1.3 Aufbau der Arbeit

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich wie folgt: [Kapitel 2](#) besteht in einem Überblick über die Entwicklung der Bildkulturen Kretas unter besonderer Berücksichtigung der Wandbemalung. Dieses Kapitel soll das kulturgeschichtliche Rückgrat für die in den Fallbeispielen angestellten Analysen und Schlussfolgerungen bilden. In [Kapitel 3](#) wird das theoretische Konzept des „Bild-Raums“ vorgestellt. Der Begriff „Bild-Raum“ wird zur Bezeichnung der wechselseitigen Abhängigkeit von Bild, Raum und Handeln eingeführt. Die Analyse von Bild-Räumen zielt dabei grundsätzlich nicht allein auf Wandbilder, sondern auf jede Form von

Bilddarstellungen ab, die an Orten, auf Artefakten und in Handlungszusammenhängen verwendet wurden. Basierend auf dem Konzept des „Bild-Raums“ soll daher eine allgemeine Methode zur archäologischen Analyse von Bildwerken vorgestellt werden, deren Anwendungspotential in den Fallstudien konkret am Beispiel der Wandbilder des Palastes von Knossos erprobt wird.

Entsprechend dienen die daran anschließenden drei Kapitel der Erörterung spezifischer Fallstudien, in denen die Bilddarstellungen an den Wänden dreier architektonisch gestalteter Orte der minoischen Lebenswelt im Hinblick auf die Konzepte, die ihren Bild-Räumen zugrunde lagen, beleuchtet werden. Die drei Fallstudien befassen sich mit dem *Corridor of the Procession Fresco* (Kapitel 4), mit den Hallen und Gängen des Ostrakts (Kapitel 5) und mit dem Areal des *Throne Room* (Kapitel 6) im spätpalastzeitlichen Palast von Knossos. Diese Beispiele wurden gewählt, da die teils *in situ*, teils in einigermaßen aussagekräftiger Position vorgefundenen Malereifragmente innerhalb des Palastes in bestmöglicher Weise eine Annäherung an das einstige Zusammenspiel von Bild und Raum erlauben. Die drei Fallstudien sind grundsätzlich unabhängig voneinander und können in beliebiger Reihenfolge gelesen werden. Da es sich jedoch um Räumlichkeiten ein und desselben Palastes handelt, dessen spätpalastzeitliches Bildprogramm zahlreiche thematische Querverbindungen aufweist, wurden in den einzelnen Kapiteln mehrfach Querverweise gesetzt, um eine wiederholte Besprechung gemeinsamer Aspekte zu vermeiden.

Die Fallstudien selbst sind folgendermaßen gegliedert: Zu Beginn steht jeweils eine Auseinandersetzung mit der Baugeschichte des bebilderten Areals, um das Vorkommen der Bilddarstellungen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an den Wänden angebracht wurden, innerhalb des weitaus langlebigeren Bestehens der architektonischen Struktur und ihrer Funktion und Nutzung einzuordnen. Gerade in Hinsicht auf die komplexe Baugeschichte des Palastes von Knossos und die zahlreichen neueren Forschungen zu bestimmten Raumformen kann eine differenzierte Darstellung der baulichen Entwicklung der einzelnen Areale wesentlich zum Verständnis der bild-räumlichen Arrangements der ausgehenden NPZ und der SPZ beitragen. Im folgenden Schritt werden dann die Wandmalereien selbst bezüglich ihrer Datierung, ihres Aufbaus und ihrer Platzierung sowie hinsichtlich daran geknüpfter Aspekte der Sichtbarkeit und der relationalen Einbindung in das räumliche Geschehen besprochen. Zur besseren Veranschaulichung wird hierbei mit 3D-Modellen gearbeitet. Ziel dieses Schrittes ist es, die wesentlichen Charakteristika der Bildkomposition unter Berücksichtigung der grundsätzlich möglichen Bezugnahmen der Bildelemente und -motive auf Personen und Handlungen vor Ort herauszuarbeiten und so das Wandbild als Bestandteil des Raumes, der von sich bewegenden und um sich blickenden Menschen erfahren wurde, zu begreifen.

Der dritte Schritt besteht in der Analyse der Bildelemente, die zur visuellen Vergegenwärtigung von Lebewesen, Objekten, Symbolen und Ideen vor Ort ausgewählt wurden. Zur Rekonstruktion der zugrunde liegenden Sinnkonzepte werden dazu nicht einzelne Darstellungsbeispiele selektiert, sondern die strukturellen Bedingungen der Verwendung der einzelnen Bildelemente sollen über ihr

Vorkommen in möglichst allen bekannten Bildzusammenhängen erschlossen werden. Da ein Verständnis der *minoischen* in den Bildern zum Ausdruck gebrachten Sinnkonzepte und -zusammenhänge hierbei an erster Stelle steht, wird in der Bildanalyse schwerpunktmäßig mit kretischen und gelegentlich mit theräischen Quellen gearbeitet, während die mykenische Bildproduktion sowie jene des Vorderen Orients und Ägyptens nur in Ausnahmefällen einbezogen werden. Zwar sind in den minoischen Bildwerken Anregungen insbesondere aus letzteren beiden Regionen unstrittig nachzuweisen, doch wurden diese in der Regel zügig den kretischen Ausdrucksformen angepasst und gemäß den eigenen Anforderungen zur Wiedergabe kretischer Belange instrumentalisiert²⁴. Anstatt also die Spuren der Einflüsse von außen zurückzuvollziehen, gilt es primär, die den kretischen Bildäußerungen inhärente Eigenlogik nachzuvollziehen. Das Ziel der Bildanalysen ist es, die Verwendungsmöglichkeiten der einzelnen Elemente abzustecken und ihre sinnkonzeptuelle Verortung innerhalb der in den minoischen Bildwerken repräsentierten Vorstellungswelt herauszuarbeiten. Zur Visualisierung dieser Verflechtungen möchte ich erstmals mit bildbasierten Verzweigungsbäumen arbeiten, die jedes untersuchte Bildelement und seine Beziehungen zu anderen Elementen bildhaft vor Augen führen. Im Anschluss an die Bildanalyse werden die Ergebnisse hinsichtlich der konzeptuellen Verortung der Motive auf ihre Platzierung an den Wänden im Palast von Knossos übertragen und potentielle Bedeutungsdimensionen diskutiert.

Das abschließende Kapitel jeder Fallstudie beinhaltet die Erörterung der jeweils vor Ort hergestellten Bild-Räume. Zu diesem Zweck gilt es, die Ergebnisse aus den Untersuchungen zur Bau- und Nutzungsgeschichte sowie zu den Wandbildern, ihren Elementen und deren repräsentativem Potential zusammenzuführen. Das Ziel dieses letzten Schrittes ist es, das Zusammenspiel der für das Geschehen vor Ort maßgeblichen Faktoren zu rekonstruieren und in einen gesellschaftlichen und historischen Rahmen einzubetten. In den [Schlussbetrachtungen](#) werden die in den einzelnen Fallstudien gewonnenen Erkenntnisse schließlich noch einmal zusammengeführt, um einige übergreifende Ergebnisse in Bezug auf die Bild-Räume des Palastes und die kretisch-bronzezeitliche Gesellschaft festzuhalten und in die in [Kapitel 2](#) dargestellte (bild)kulturgeschichtliche Entwicklung einzuordnen.

²⁴ In diesem Sinne auch Groenewegen-Frankfort 1987, 206f.

2

Minoische Bildkulturen

Von der Neu- bis in die Endpalastzeit

Der analytische Schwerpunkt der Arbeit liegt auf den von Bildwerken geprägten Orten und Kontexten der späten Mittel- und der Spätbronzezeit Kretas (Tab. 2.1). Mit dem nun folgenden Überblick über die Arten und Verwendungsweisen von bildlichen Darstellungen während dieser Zeit soll ein Rahmenwerk geschaffen werden, das die Entwicklung der minoischen Bildkulturen unter Berücksichtigung der archäologischen und ereignisgeschichtlichen Evidenz nachzeichnet.

Den untersuchten Zeitraum teile ich in drei Phasen ein: die Neupalastzeit (NPZ), die Spätpalastzeit (SPZ) und die Endpalastzeit (EPZ). Die NPZ habe ich noch einmal dreifach untergliedert: NPZ I, NPZ II und NPZ III. Diese Untergliederung erfolgte in Hinblick auf größere Naturkatastrophen und andere Zerstörungsmomente, die Umbaumaßnahmen im Palast von Knossos, darüber hinaus jedoch auch markante Veränderungen der materiellen Kultur sowie der gesellschaftlichen Lebensformen auf Kreta mit sich brachten, welche sich nicht zuletzt auch in veränderten Formen der Bildkultur äußerten. Die beiden darauf folgenden Phasen bezeichne ich als SPZ und EPZ, wobei diese Einteilung im Wesentlichen auf Bauabfolgen und Keramikphasen in Knossos beruht. Die SPZ umfasst jene von Erik Hallager als „Monopalatial period“²⁵ bezeichnete Epoche, in welcher der Palast von Knossos seine Position als alleiniges Machtzentrum etabliert hatte und während der jenes Bildprogramm die Wände des Palastes dekorierte, dessen besterhaltene Ausschnitte den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bilden. In der EPZ hingegen waren viele jener Bereiche, die für seinen Betrieb als „minoischer Palast“ in der SPZ essentiell gewesen waren, umfunktioniert oder aufgegeben – und das Schicksal des spätpalastzeitlichen Bildprogramms vermag, wie ich im Laufe dieser Arbeit herausarbeiten möchte, seinen Teil zum Verständnis des endpalastzeitlichen Palastgeschehens beizutragen.

25 Hallager 1988.

2 Minoische Bildkulturen

Tab. 2.1 Chronologische Tabelle der späteren Mittel- und der Spätbronzezeit, mit zeitlicher Verortung der Neudekoration des Palastes von Knossos.

Absolute Daten	Epochen	Keramikphasen	Epochen (englisch)	Ereignisgeschichte	Ägyptische Daten
ca. 1800/1750–1675 v. Chr.	APZ _{ausgehend} NPZ I	MM II/ MM IIIA _{früh} MM IIIA _{spät} / MM IIIB	Neopalatial I	Erdbebenzerstörung	1800/1780: Ende der 12. Dynastie [13./14. Dynastie]
				Evans' <i>Great Destruction</i>	
ca. 1675–1610 v. Chr.	NPZ II	SM IA	Neopalatial II	Vulkanausbruch von Thera	1658: 15. Dynastie (Hyksos)
ca. 1610–1450 v. Chr.	NPZ III	SM IA _{ausgehend} SM IB	Neopalatial III		1550: Achmose
					1525: Amenophis I.
				Zerstörungen außerhalb von Knossos	1504: Thutmosis I.
				Umbau und Neudekoration des Palastes von Knossos	1492: Thutmosis II.
1479: Thutmosis III.					
ca. 1450–1375/1360 v. Chr.	SPZ	SM II SM IIIA1 SM IIIA2 _{früh}	Monopalatial		1479–1458: Hatschepsut
				Zerstörungsereignis in Knossos-Stadt (ca. 1440/1410 v. Chr.)	1425: Amenophis II.
					1400: Thutmosis IV.
					1390: Amenophis III.
ca. 1375/1360–1300/1250 v. Chr.	EPZ	SM IIIA2 _{spät} SM IIIB1	Final Palatial	Zerstörungsereignis	1352: Echnaton
				Zerstörung des Palastes von Knossos	

2.1 Neupalastzeit

Die NPZ gilt allgemein als die Blütephase der minoischen Kultur. Ein scheinbar inselweit friedliches Miteinander äußerte sich in der allmählichen Übernahme gemeinsamer Architekturformen, im Verzicht auf Verteidigungsmaßnahmen, in der Einrichtung eines weit verzweigten administrativen Netzwerks und in einer weitgehend homogenen Kulturlandschaft. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass dieses idealisierte Bild nur bedingt einer historischen Realität entspricht. Tatsächlich war die NPZ von einer komplexen Entwicklung kultureller Ideen, Ideale und Praktiken geprägt, die sich in besonderer Weise in der Herstellung, Verbreitung und Nutzung sowie letzten Endes der Aufgabe von Orten, Räumen und Bildern manifestierte. Diese Entwicklung während der NPZ möchte ich im Folgenden nachzeichnen.

2.1.1 Ausgehende Altpalastzeit und Neupalastzeit I

Der Beginn der NPZ ist in Knossos etwa eine Generation nach der Zerstörung des Alten Palastes in Phaistos anzusetzen, als ein schweres Erdbeben während der Keramikphase MM IIIA ein umfangreiches Neubauprojekt nach sich zog²⁶. Mit dem Verlegen von zum Neuen Palast gehörigen Böden wurden in Knossos MM IIIA-zeitliche Befunde versiegelt, die somit in jedem Fall einen *terminus post quem* für Bauarbeiten am Neuen Palast liefern. Unter diesen Befunden befanden sich Fragmente figürlichen Wanddekors, welche die Existenz solcher Darstellungen an den Wänden ausgewählter Räume bereits vor der MM IIIA-zeitlichen Erdbebenzerstörung des Alten Palastes dokumentieren²⁷.

Minoische Wandbilder am Übergang zur NPZ I

Zu diesen frühesten Zeugnissen gehören in Knossos die Wandmalereifragmente, die sich unter den in MM IIIB genutzten Böden des *Loomweight Basement* und des *Magazine of the Medaillon Pithoi* fanden²⁸. Demnach schmückten

26 MacGillivray 2007, 143: „The seismic event, which brought down much of the first palace at Knossos, took place either at the very end of the MM IIB period, or early in the subsequent MM IIIA period [...]. As there is clear evidence for just such an event at Archanes-*Anemospilia* in MM IIIA, we currently believe that Knossos may have been affected then as well [...].“ Dazu auch Macdonald 2002, bes. 35–37. 52f.: „true New Palace“. Alternativen Meinungen zufolge existierte der Neue Palast bereits während MM IIIA, als ein Erdbeben größere Umbauaktivitäten nach sich zog, so z. B. Hood 2000a, 24; Hood 2005, 48–50; Macdonald 2005, 80–88. Zur Zerstörung des Alten Palastes von Phaistos siehe Palio 2018 mit weiteren Literaturverweisen.

27 Zu Vorkommen, Verwendung und Charakteristika von farbigem Raumdekor in der vorausgegangenen VPZ und APZ siehe Evans 1921, 528. 533; Cameron 1972, 310; Cameron 1976a, 10–30; Hood 1978a, 48; Immerwahr 1990, 21–37; Blakolmer 1995, 466f. 469f.; Blakolmer 1997, 96–100; Militello 1998, 65f.; Blakolmer 2000a, 396; Blakolmer 2010b, 148–151; Gates 2004, 31; Hood 2005, 48f. 76f. Kat.-Nr. 29 Abb. 2, 27.

28 Evans 1921, 375f.; Niemeier 1994, 84; Hood 2000b, 191. 198 Kat.-Nr. 3 (*Bull Reliefs and Spiral Fresco* aus dem *Loomweight Basement*). 4 (*Spiral Fresco below floor of*

möglicherweise bereits während MM IIIA Wandmalereien mit Spiralen sowie lebensgroße Stier- und Menschendarstellungen in Relief die Wände ausgewählter Bereiche des alten Osttrakts. Dieser Phase ist vielleicht auch die erste, vor rotem Hintergrund ausgeführte Darstellung einer idealisierten Naturlandschaft mit Krokus sammelnden Affen zuzurechnen, die in der *Early Keep Area* zutage gefördert wurde²⁹.

Ein Blick über Knossos hinaus zeigt, dass auch andernorts auf Kreta die Wände bereits mit gegenständlicher Malerei dekoriert wurden: So etwa im Palast von Galatas, wo Malereifragmente mit einer kleinformatigen Pflanzendarstellung in einer Schicht gemeinsam mit MM IIIA-Keramik aus Knossos zutage kamen³⁰. Und auch im Areal des Palastes von Phaistos fanden sich an mehreren Stellen Fragmente mit geometrischen und floralen Darstellungen, die der Phase MM IIIA zugeordnet werden³¹. Bereits während dieser frühesten Phase zeichnen sich somit unterschiedliche Tendenzen im motivischen Repertoire ab: Knossos mit Stierdarstellungen im einen Fall, zwei nicht-knossische Paläste mit Pflanzenmotivik und ohne Stierdarstellungen im anderen Fall. In den folgenden Phasen sollten diese Unterschiede noch deutlicher zu Tage treten. Darüber hinaus erlaubt die fragmentarische Natur des erhaltenen Materials jedoch keine näheren Aussagen bezüglich des Raumdekors und seiner Beziehung zum konkreten Ort der Anbringung und Wahrnehmung während der MM IIIA-zeitlichen Nutzung der Gebäude.

Generell ist der in MM IIIA recht plötzlich auftretende flächendeckende Einsatz von gegenständlicher Wandbemalung eine der augenfälligsten Neuerungen dieser Zeit. Die Technik der Wandbemalung war allerdings schon vorher auf Kreta nicht unbekannt, sondern fand bereits seit dem Neolithikum und der Frühbronzezeit Anwendung bei der Gestaltung gebauter Räume³². Auch dürften die figurenreichen Bildwerke der benachbarten Kulturen des Vorderen Orients und Ägyptens, mit denen seit der Frühbronzezeit immer wieder enge Kontakte gepflegt worden waren, auf Kreta längst bekannt gewesen sein. Inwiefern die kretischen Darstellungskonventionen ihre Inspiration von dort erhalten hatten, ist bereits von anderen ausführlich besprochen worden³³.

Magazine of the Medaillon Pitboi); Hood 2005, 49. 76–78 Kat.-Nr. 30. 31 Abb. 2, 28 Taf. 27, 3; Macdonald 2002, 49. Zur Beschreibung und Charakterisierung MM IIIA-zeitlicher Wandmalerei aus Knossos – wengleich hier nur nicht-gegenständliche Kompositionen dieser Phase zugeordnet werden – siehe auch Cameron 1976a, 382–389 m. Taf. I.

29 Evans 1921, 264f.; Macdonald 2005, 85f.; Hood 2000a, 24; Hood 2000b, 198 Kat.-Nr. 5; Hood 2005, 49. 62 Kat.-Nr. 5 Taf. 4, 1, mit Argumentation der frühen Datierung aufgrund der Verwandtschaft zum ‚Kamares‘-Dekor in der Gefäßbemalung. Immerwahr und Cameron bevorzugten hingegen eine spätere Datierung in MM IIIB/SM IA bzw. in SM II/IIIA; siehe Immerwahr 1990, 21. 41f. 162. 170 Kat.-Nr. Kn No. 1; Cameron 1976a, 690. 693–695.

30 Rethemiotakis 2002, 57 m. Taf. XVIa.

31 Militello 2001, 37–97; Militello 2013.

32 Immerwahr 1990, 21f.; Blakolmer 1995, 469f.; Gates 2004, 31.

33 Zum Beispiel Müller 1915, 281–283 m. Anm. 3; Karo 1959, 60–62; Cameron 1976a, 32–37; Hood 1978a, 83–87; Immerwahr 1985; Immerwahr 1990, 50–54; Bietak 2000; Gates 2004, 31 m. Anm. 43; Morgan 2005b; Koehl 2013.

2.1 Neupalastzeit

Nach Cameron und Immerwahr sei es dann eine Kombination aus Kulturkontakt und Weiterentwicklung der lokalen Tradition gewesen, „that led to the rapid development of monumental wall painting“³⁴. Insbesondere Cameron verwies auf das bereits seit MM II in unterschiedlichen Kategorien von Bildmedien ausgebildete Repertoire an Menschen, Tieren und Pflanzen, auf welches die Maler ab MM III zurückgriffen³⁵. Gates brachte dagegen den berechtigten Einwand vor, dass die minoischen Künstler gerade vor diesem Hintergrund zahlreiche Gelegenheiten dazu gehabt hätten, das Bildmedium Wanddekor zu verwenden, sofern dies dem Willen der Auftraggeber entsprochen hätte³⁶. Die Erklärung für das Auftauchen der bildlichen Darstellungen in der knossischen Wandmalerei läge daher nicht in neuartiger technologischer oder bildmotivischer Inspiration von außen, sondern in einer neu entstandenen Situation auf Kreta selbst. Diese habe die bronzezeitlichen Kreter dazu gebracht, bestimmte Konventionen, Themen und Techniken von ihren Nachbarn zu rezipieren und in ihre eigene, sich bereits seit der APZ weiterentwickelnde Bildproduktion zu integrieren. Entwicklungen dieser Art läge dabei *immer* eine veränderte politische Ordnung zugrunde³⁷.

In Anbetracht der spätestens MM IIIA-zeitlichen Existenz von gegenständlichem Wanddekor sowohl im Palast von Knossos selbst als auch in Galatas, wo Keramikfunde enge Kontakte mit ersterem belegen, wäre eine solche Veränderung also im Laufe von MM IIB und MM IIIA anzusetzen. Den Initiatoren und Motiven dieses postulierten Wandels kann und soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Es soll jedoch noch einmal betont werden, dass ein etwaiger politischer und ideologischer Wandel, welcher durch die Einführung von figürlicher Wandbebilderung in der Region von Knossos angezeigt sein könnte, bereits vor den groß angelegten Baumaßnahmen im Neuen Palast selbst initiiert worden sein und zur Herausbildung komplexer Bildprogramme an den Wänden wenigstens zweier Palastgebäude geführt haben muss. Begleiterscheinungen dieses postulierten Wandels waren möglicherweise die Zerstörung der Alten Paläste von Phaistos und Malia und die Intensivierung von Kontakten mit Ägypten und dem Vorderen Orient³⁸. Insbesondere der ägyptische Ursprung wesentlicher, in der Wiedergabe von Menschen bereits von Anfang an umgesetzter Darstellungskonventionen wie etwa die Farbkodierung männlicher und weiblicher Figuren und die Proportionierung³⁹, aber auch die Umsetzung bestimmter Motive wie etwa die ‚Blauen Affen‘ oder die säugende Kuh in Materialgattungen wie Fayence in diesem Zeitraum lassen auf eine neue

34 Immerwahr 1990, 22. Siehe dazu auch Cameron 1976a, 32–41.

35 Cameron 1976a, bes. 38f.

36 Gates 2004, 31f.

37 Gates 2004, 32.

38 Zur Intensivierung der Kontakte insbesondere in der zweiten Hälfte der 12. Dynastie Ägyptens siehe verschiedene Beiträge (u. a. Warren, Weingarten, Panagiotaki, MacGillivray) in Karetsov 2000; außerdem Warren 1995, 2f.; Phillips 2008, 227–230. Zu den Kontakten mit dem Vorderen Orient siehe unter anderem die Beiträge von Cline und Wiener in Aruz u. a. 2013 mit weiteren Literaturverweisen.

39 Immerwahr 1990, 50f.; Davis 2000.

Dimension des Austauschs insbesondere mit Ägypten schließen, welche maßgeblich zur Entwicklung der kretischen Bildkultur in dieser Zeit beigetragen haben dürfte.

Der Neue Palast

Das Erdbeben, das sich während der Keramikphase MM IIIA ereignete, zog die Umsetzung eines neuen Bauprogramms in Knossos nach sich, im Zuge dessen massive Terrassierungsarbeiten am Osthang vorgenommen und der Grundriss des Palastes entlang einiger maßgeblicher Orientierungsachsen angelegt wurden⁴⁰. Der Südwesteingang und anschließende Korridor, das westlich an den Zentralhof angrenzende Areal des späteren *Throne Room* und *Central Palace Sanctuary* sowie der Hallenkomplex im Osttrakt zählen zu den Räumlichkeiten, deren frühe Grundrisse nun definiert wurden. Zu den charakteristischen Elementen der Raumgestaltung gehörten dabei seit der ausgehenden APZ die *mosaiko*-Böden aus unregelmäßigen Platten mit rot bemalten Stuckfugen⁴¹. Sie stellen nicht nur ein potentielles Datierungskriterium dar, sondern lassen auch die Realisierung einer neuartigen und symbolhaften Ästhetisierung der Raumgestaltung an bestimmten Orten innerhalb des Palastes von Knossos erkennen, die selbst in nachfolgenden Arrangements der Bodengestaltung sichtbar integriert und beibehalten werden sollte⁴². Säulenstellungen und *polythyron*-Wände dienten ferner der Untergliederung größerer Raumeinheiten⁴³. Nicht zuletzt erhielt der Palast nun ein neues, in seiner Dimension allerdings nur zu erahnendes Bildprogramm.

Tatsächlich ist es im Falle des Palastes von Knossos äußerst schwierig, anhand des stratigraphischen Befundes oder der stilistischen Ausführung zu entscheiden, welche Malereifragmente der MM IIIA_{spät}/MM IIIB-zeitlichen Nutzungsphase und welche der folgenden zuzuordnen sind⁴⁴. Die jüngste chronologische Einteilung von Sinclair Hood etwa weist eine Vielzahl an Malerei- und Relieffragmenten der Phase MM IIIB–SM IA oder früher bzw. der Phase SM II oder später zu. So stammt ihm zufolge der Großteil der Malereifragmente, die zur Zeit der MM IIIB-Keramikphase die Wände des Palastes zierte, aus den Zerstörungsschichten des schweren Erdbebens, welches das Ende der Keramikphase MM IIIB markiert und

40 Siehe hierzu ausführlicher Macdonald 2002, bes. 49–52.

41 Evans 1921, 211; Mirié 1979, 42f. 54; Niemeier 1982, 236; Hägg 1982, 78f.; Macdonald 2005, 98. 103. Außerhalb des Palastes von Knossos wurden *mosaiko*-Böden auch noch später verlegt; siehe Panagiotaki 1999, 198; Shaw 2009, 20.

42 So etwa im *Throne Room* und benachbarten *Anteroom*; siehe Kapitel 6.1.

43 Beispielsweise im Bereich des späteren *Queen's Megaron* und *Lair* im Osttrakt; siehe Kapitel 5.1.3: [Unterschiedliche Bodenniveaus](#).

44 Zu dieser Problematik siehe bereits Cameron 1976a, 34; Hood 2005, 53. Chronologische Zuordnungen des knossischen Freskenmaterials wurden nach Evans insbesondere von Cameron 1976a, bes. Kapitel X, Immerwahr 1990 und Hood 2000a, 2000b und 2005 unternommen. Da das vorliegende Kapitel weder eine kritische Revision der bisherigen Ansätze noch eine Neuordnung des Gesamtmaterials darstellen soll, wird zur Referenzierung im Folgenden vor allem mit den Publikationen von Hood gearbeitet, in dessen Katalogen Verweise auf die früheren Diskussionen und Datierungsvorschläge angeführt sind.

2.1 Neupalastzeit

von Evans als *Great Destruction* bezeichnet wurde⁴⁵. Eine räumliche Zuordnung der Fragmente ist dabei nicht mehr möglich. Zum motivischen Repertoire gehörten Hood zufolge Miniaturfresken mit Stierspiel- und Architekturdarstellungen⁴⁶ sowie lebensgroße Frauendarstellungen⁴⁷ in Malerei, außerdem Darstellungen von Stierspringern und an Säulen angebundenen Greifen in Stuckrelief⁴⁸. Letztere wurden gemeinsam mit den mutmaßlichen Fragmenten eines *snake frame* der Dekoration der hypothetischen *Great East Hall* zugewiesen⁴⁹; Hood zufolge dürften sie jedoch bereits als Schuttmaterial für die zugehörige Terrassierung verwendet worden und somit der Ausstattungsphase *vor* deren Errichtung zuzuordnen sein⁵⁰. In jedem Fall wurden die Wandbilder nicht nur in Malerei, sondern auch in Stuckrelief angefertigt – ein bildgebendes Verfahren, welches laut Hood in Knossos und auf Kreta auf die NPZ beschränkt bleiben sollte⁵¹.

Macdonald hingegen plädierte dafür, dass einige der von Hood als MM IIIB-zeitlich angesprochenen Fragmente der folgenden SM IA-Phase zuzurechnen seien, was sich in der von ihm gewählten Bezeichnung des SM IA-zeitlichen Palastes als *Frescoed Palace* widerspiegelt⁵². So sei beispielsweise die Stierdarstellung *en miniature* aus dem *Ivory Deposit* aufgrund ihrer Vergesellschaftung mit dem elfenbeinernen Akrobaten erst in SM IA zu datieren, außerdem vielleicht auch die Fragmente der *Dancing Lady* und die Bodenbemalung mit Delphinen aus dem Areal des *Queen's Megaron*⁵³. Das Stierrelief aus der *North Entrance Passage* wäre nicht, wie von Hood⁵⁴ postuliert, bereits im Schutt der *Great Destruction* verloren gegangen, sondern hätte die im Zuge des anschließenden *Great Rebuilding* errichtete

45 Evans 1928, 798.

46 Hierzu gehörten nach Hood die Fragmente mit *Bull and spectators* aus einer Kiste in Magazinraum XIII (Hood 2005, 50f. 65 Kat.-Nr. 9), die Fragmente mit *Miniature entablature*, gefunden unter der späteren Westfassade des Zentralhofs (Hood 2005, 51. 66 Kat.-Nr. 12 Abb. 2, 14), sowie die Fragmente der *Ivory Deposit miniature frescoes* aus dem *Ivory Deposit* im Osttrakt (Hood 2005, 51f. 70 Kat.-Nr. 20 Abb. 2, 21. 22 Taf. 8, 3a. b). Hierzu auch Hood 2000a, 26; Hood 2000b, 201 Kat.-Nr. 14–16; Immerwahr 1990, 63f. 173 Kat.-Nr. Kn No. 15–18.

47 Hierzu gehörten nach Hood das *Jewel Fresco* aus der *Gallery of the Jewel Fresco* (Hood 2005, 51. 65 Kat.-Nr. 10 Taf. 20, 1a. b), die *Ladies in Blue* aus dem Osttrakt des Palastes (Hood 2005, 52. 78f. Kat.-Nr. 32 Abb. 2, 29 Taf. 20, 2; 28, 1), sowie nicht zuletzt die Fragmente weiblicher Figuren aus dem *Corridor of the Procession Fresco* (Hood 2005, 52. 66f. Kat.-Nr. 13 Abb. 2, 15; Hood 2000a, 26; Hood 2000b, 200f. Kat.-Nr. 10. 12. 13).

48 Hierzu gehörten nach Hood die *High Reliefs of Athletes and Griffins from Fill above North-South Corridor* (Hood 2005, 52. 75f. Kat.-Nr. 28 Abb. 2, 26 Taf. 27, 1). Auch die Fragmente, aus denen der ‚Lilienprinz‘ zusammengesetzt wurde, könnten bereits dieser Phase zuzuordnen sein, vgl. Hood 2005, 55. Zum minoischen Stuckrelief siehe generell Müller 1915, 266–284; Kaiser 1976; Blakolmer 2001; Blakolmer 2006. Zum ‚Prinzen mit der Federkrone‘ siehe insbesondere Niemeier 1987b; Shaw 2004.

49 Hägg – Lindau 1984; Hiller 2006 mit älterer Literatur. Vgl. auch Blakolmer 2006, 14–16.

50 Hood 2005, 52.

51 Hood 1978a, 72; Hood 2000, 29; Hood 2005, 55.

52 Macdonald 2002, bes. 38f. 43f. 49. 53.

53 Siehe dazu auch Koehl 1986a, der jedoch eine Datierung in die ausgehende SPZ präferierte.

54 Hood 2000a, 24; Hood 2000b, 199 Kat.-Nr. 8; Hood 2005, 55–58 Kat.-Nr. 2.

Bastion dekoriert⁵⁵. Auch die Wände des *South Propylaeum*, welche in MM IIIB noch mit reliefierten Steinfriesen mit Spiraldekor verkleidet gewesen seien, wiesen in SM IA Bemalung auf; und die Fragmente mit Schmuck und Gewändern lebensgroßer Frauenfiguren, die unter dem Boden des spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* zutage kamen, hätten während der SM IA-zeitlichen Nutzung die Wände von dessen neupalastzeitlichem Vorgänger dekoriert⁵⁶. Abgesehen davon seien die Fragmente der Stuckreliefs aus dem Areal der hypothetischen *Great East Hall* sogar erst im Zuge der SM IB-zeitlichen Neudekoration des Palastes entstanden⁵⁷ – ein Datierungsansatz, der auch angesichts der von Maria Shaw in SM IB angesetzten Reliefdarstellungen aus Pseira⁵⁸ an Plausibilität gewinnt. Über diese zentralen Fundkomplexe hinausgehend kann und soll die Problematik der chronologischen Zuordnung eines Großteils der Malerei- und Relieffragmente aus dem Palast von Knossos im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht gelöst werden und es muss weiterhin offenbleiben, welche davon tatsächlich der Phase MM IIIB und welche erst den folgenden Ausstattungsprogrammen des Palastes zuzuweisen sind.

Außerhalb des Palastes von Knossos ist die Fundlage zu NPZ I-Zeugnissen für figurlichen Wanddekor relativ spärlich, wozu jedoch spätere Überbauungen einen wesentlichen Teil beigetragen haben dürften. So fanden sich im *South-East House* in Knossos sowie im Bereich der ‚Villa‘ von Agia Triada Fragmente mit weißen Lilien auf rotem Grund, die zur Wandbemalung während der NPZ I-Benutzung gehört hatten⁵⁹. In Agia Triada befand sich das Fragment unter dem Boden des späteren Raumes 14 und dekorierte das Gebäude folglich bereits in der Phase vor den signifikanten Umbaumaßnahmen nach dem Erdbeben am Ende von MM IIIB. Weitere Fragmente aus dem *South-East House* zeigten das Blattwerk eines Ölbaums sowie Gras- oder Schilfpflanzen, um die sich möglicherweise der Schwanz einer Maus kringelte⁶⁰. Farbiger Wanddekor in Form von Friesen und Steinimitationen sowie ein Spiralfries wurden außerdem bereits im späten MM III in *Building T*, dem ‚Palast‘, in Kommos angebracht⁶¹.

Ein Blick nach Akrotiri zeigt darüber hinaus, dass wohl als Resultat intensivierter Kontakte mit Kreta auch dort bereits im Laufe von Phase A, also entsprechend der NPZ I, Wandbilder zur modischen Innenraumgestaltung gehörten⁶². Hierbei

55 Macdonald 2002, 43f.

56 Macdonald 2002, 38f. Siehe auch [Kapitel 4.1.1](#).

57 Macdonald 2005, 186f.

58 Shaw 1998, 55–76.

59 Evans 1921, 536f. Farbtaf. 6 (*South-East House*); Halbherr u. a. 1977, 93 Abb. 59 (‚Villa‘ von Agia Triada). Hierzu ferner La Rosa 1997, 84; Militello 1998, 66. 70 sowie zur Datierung Puglisi 2003, 151–152.

60 Evans 1921, 537 Abb. 390; 539.

61 Shaw 2006, zur Datierung bes. 229.

62 Phase A, d. h. spätes MK bis frühes SK I bzw. NPZ I (MM IIIB–SM IA_{früh}) nach Marthari 2000, 885–887 m. Taf. 1. Siehe außerdem Marthari 1984; Marthari 1990; Televantou 1992, 145f. m. weiteren Literaturhinweisen in Anm. 4; sowie jetzt auch Vlachopoulos 2015, 46 mit weiteren Literaturhinweisen. Zur Gleichzeitigkeit der theräischen Keramik mit MM IIIB-Keramik in Knossos siehe Hatzaki 2007a, 171–172.

2.1 Neupalastzeit

kamen ebenfalls Malerei und Relief zur Anwendung⁶³. Die Fragmente fanden sich sowohl im Schutt der schweren Erdbebenzerstörung am Ende von MM IIIB bzw. Spätkykladisch (SK) I_{früh} als auch in der Unterlage für diejenigen Wandmalereien, welche durch den späteren Vulkanausbruch konserviert werden sollten⁶⁴.

Für den Palast von Knossos kann angesichts dieser Befundsituation vorsichtig geschlossen werden, dass zu der MM IIIB-zeitlichen, ganzheitlich konzipierten Anlage sowohl architektonisch signifikante Gestaltungsformen wie etwa die *mosaiko*-Böden, Säulenarrangements und *polythyron*-Wände als auch ein komplexes bildliches Ausstattungsprogramm gehörten, welches bereits in Malerei und Relief umgesetzt worden sein dürfte. Damit fügte der Palast sich in eine Reihe weiterer Gebäude auf Kreta und Thera ein, die ebenfalls bereits zu dieser Zeit über Wandbebilderung sowie bestimmte charakteristische Architekturelemente verfügten. Inwieweit sich der Palast dabei bildinhaltlich von den übrigen Gebäuden auf Kreta und Thera unterschied, kann jedoch angesichts der Tatsache, dass durch die Maßnahmen der folgenden Bauprogramme frühere Bausubstanz sowohl in Knossos als auch andernorts entfernt wurde, nicht mehr mit Sicherheit rekonstruiert werden. Der Palast von Knossos dürfte jedoch seit Anbeginn der figürlichen Wandbebilderung über ein in der minoischen Welt singuläres Dekorprogramm verfügt haben⁶⁵, zu dem bereits ab MM IIIB Stiersprungdarstellungen sowie Darstellungen von Menschen, Greifen und Gebäudefassaden gehörten, während die übrigen Paläste sowie einige weitere Gebäude sich weitgehend auf florale und geometrische Motive beschränkten.

Die strikte Differenzierung bezüglich des *Dargestellten*, die sich insbesondere in der folgenden Epoche manifestieren sollte, dürfte dabei allerdings nicht allein einer „Präferenz für einfachere Gestaltungsformen“⁶⁶ in den übrigen bebilderten Gebäuden auf Kreta geschuldet sein. Vielmehr ist wohl bereits in der NPZ I von unterschiedlichen inhaltlichen Ansprüchen der *Orte* und der mit ihnen verbundenen gesellschaftlichen Praktiken auszugehen, welche nach verschiedenen Formen des angemessenen bildlichen Dekors verlangten. Ist die spärliche Befundlage repräsentativ⁶⁷, so resultierten diese Ansprüche in einer Konzentration von Menschen, Stieren, Greifen und Architekturformen an den Wänden des Palastes von Knossos, während andere Gebäude aufgrund ihrer Bedeutung und Funktion keine Verwendung für derartige Darstellungen hatten oder für sie die Bilder aufgrund ihrer symbolischen Belegung, die unmittelbar mit dem Geschehen und den

63 Televantou 1992, 145f. 154–158 Kat.-Nr. 6. 9. 14. 23. 40. Bei Kat.-Nr. 23a handelt es sich um ein Relieffragment. Siehe jetzt auch Vlachopoulos 2015, 46 m. Abb. 7 und 8.

64 Televantou 1992, 146; Marthari 2000, 885f.

65 Siehe auch Patrianakou-Iliaki 1983, die jedoch keine chronologische Differenzierung berücksichtigt. Ferner Blakolmer 1995, 464f.

66 Blakolmer 1995, 465. Vgl. auch Patrianakou-Iliaki 1983.

67 Siehe Blakolmer 1995, 465–467 zur Argumentation gegen eine Erklärung des oft konstatierten Fehlens von Wandmalereien in den nicht-knossischen Palästen mit einem schlechteren Erhaltungszustand. Aufgrund „ihrer spezifischen Verteilung auf die Palasträume [...] [sind sie] lediglich als Substitut für den künstlerisch anspruchsvolleren Wandschmuck des Jüngeren Palastes von Knossos zu verstehen“. Vgl. auch Blakolmer 2000a, 397; Blakolmer 2010b, 149–151.

Personen in Knossos verknüpft war, nicht angemessen waren⁶⁸. Bereits mit dem Entstehen des Neuen Palastes in Knossos zeichnet sich somit die Entwicklung eines *Systems zur wand-bildlichen Präsentation von Ideen und Sachverhalten* ab, welches unter anderem durch die Verwendung differenzierter Motive umgesetzt wurde.

Weitere bildtragende Medien in der NPZ I

Wie sah es vor diesem Hintergrund mit der praktischen Verwendung anderer gegenständlich gestalteter Bildwerke aus? Da eine feinere chronologische Einordnung der generell als NPZ (das heißt MM III bis SM I) datierten Bildwerke aufgrund der zur Verfügung stehenden Daten erhebliche Schwierigkeiten bereitet, können an dieser Stelle nur allgemeine Beobachtungen angestellt werden. So weist der früheste figürliche Wanddekor der ausgehenden APZ und der frühen NPZ I Gemeinsamkeiten mit dem motivischen Repertoire der Keramikbemalung auf, die bereits in MM II ein reiches Spektrum unter anderem an Pflanzen- und Spiralmotiven, bisweilen auch tierfigürlichen Darstellungsformen, ausgebildet hatte⁶⁹. Vereinzelt begegnet auch der Stier im Gefäßdekor, so etwa auf dem eimerförmigen Tongefäß aus dem Korridor des Ritualgebäudes in Anemospilia⁷⁰. Ein weiteres Beispiel für die Verwendung auf einem Ritualgefäß bildet die Wiedergabe des Stiers auf dem Rand eines MM II-zeitlichen, tönernen Tablett aus Phaistos⁷¹. Für das Motiv der Konfrontation von Mensch und Stier hingegen, das eventuell bereits in MM IIIA, spätestens jedoch ab MM IIIB die Wände des Palastes von Knossos zierte, stellte der zweidimensionale Gefäßdekor offenbar kein adäquates Medium dar, sondern seine Wiedergabe erfolgte seit der Frühbronzezeit in der rundplastisch ausgearbeiteten Form des kultisch-rituell genutzten Rhytons⁷². Damit zeichnen sich bereits in der frühen NPZ gewisse Regelmäßigkeiten in der Anbringung von Bilddarstellungen auf unterschiedlichen Trägermedien und in unterschiedlichen Verwendungskontexten ab.

68 Vgl. bereits Cameron 1976a, 33: „even in the early days of the Second Palaces, Minoan artistic traditions, religious feeling or taboo apparently dictated what types of scenes ought to go up on the walls and also discriminated between what was fitting to house or villa decoration and what to palaces, particularly that at Knossos“. Ferner Immerwahr 1990, 3.

69 Cameron 1976a, 38 f.; Betancourt 1985, 90–112; Blakolmer 2000a, 398; Betancourt 2013. Vgl. ferner das von Marthari 2000 beobachtete Verhältnis von Wandmalerei und Keramikbemalung in der ausgehenden MK Epoche auf Thera sowie weitere Bemerkungen dazu von Vlachopoulos 2015, 39.

70 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1981, 222f. Abb. 213; Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 548–562 Abb. 553–561.

71 Pernier 1935, 229–232 Nr. 10 Abb. 106–108; Nilsson 1950, 124f. Abb. 36.

72 Darstellungen, wie der Stier dadurch bezwungen wird, dass sich Menschen an seine Hörner hängen oder ihn gemeinsam niederzerren, ferner auch impliziert durch ein Netz auf dem Rücken des Tieres, finden sich bis dahin lediglich in Form von Rhyta aus Ton; siehe etwa Younger 1995b, 525 Kat.-Nr. 7–9; 526 Kat.-Nr. 16; Koehl 2006, 15 f. 71 (zur FM II/III-zeitlichen Datierung des Stierspringer-Rhytons aus Koumasa).

2.1 Neupalastzeit

Abgesehen von dem hoch entwickelten, zum Teil mit aufwendigen plastischen Applikationen gestalteten Gefäßdekor⁷³ fanden Bilddarstellungen seit der VPZ und APZ ihre häufigste Verwendung in den Trägermedien Siegelring und Siegelstein. Hier dienten sie einerseits wohl als persönlicher, möglicherweise magischer oder apotropäischer Körperschmuck, andererseits wurden sie im Zuge administrativer Handlungen eingesetzt, wo die Bilder auch in Form der Siegelabdrücke auf Gebrauchsobjekten, Gefäßen, Tonplomben und dergleichen eine Funktion erfüllten⁷⁴. Bezüglich der Bilddarstellungen lässt sich als allgemeine Tendenz beobachten, dass einerseits mit Tier- und Ornamentmotiven grundsätzlich die Tradition der APZ fortgeführt wurde, dass andererseits jedoch auch jene ‚naturalistischen‘ Darstellungsformen ihren Anfang nahmen, die erstmals in der ausgehenden APZ in Phaistos und Knossos zutage traten⁷⁵. Der von dem ‚Priester‘ im Ritualgebäude von Anemospilia am Arm getragene Siegelstein mit der Darstellung eines Bootes vermag den hohen Detailgrad, aber auch die Komplexität der Thematik zu bezeugen, welche in der Glyptik bereits in MM IIIA erreicht waren⁷⁶.

Darüber hinaus fanden Bildwerke im Kult praktische Verwendung. Als Votive wurden seit der APZ Bronzestatuetten von Menschen und Tieren in Höhenheiligtümern, seit Beginn der NPZ auch in Höhlenheiligtümern platziert⁷⁷. Colette Verlinden zufolge stellten die Ritualteilnehmerinnen und -teilnehmer, als deren Repräsentanten die anthropomorphen Statuetten fungierten, sie in Heiligtümern auf, um dauerhaft Zeugnis ihres religiösen Handelns zu geben und göttliches Wohlwollen und göttlichen Schutz auf sich zu ziehen⁷⁸. Die von Verlinden stilistisch in MM III datierten Statuetten weiblichen und männlichen Geschlechts zeigen hauptsächlich den Gestus der zur Stirn erhobenen Hand⁷⁹. Auch die seit der APZ bestehende Tradition, Tonstatuetten und -objekte in Höhenheiligtümern aufzustellen, wurde in der NPZ fortgeführt. Auffällig ist das Gestenspektrum, welches seit der APZ vorkommende Armhaltungen beibehält, während der bei den Bronzestatuetten dominierende Gestus der zur Stirn erhobenen

73 Zu den ans Ende von MM IIB datierten Gefäßen mit Appliken in Form von Tieren und Landschaftselementen aus dem Vrysinas-Höhenheiligtum siehe Tzachili 2011; Tzachili 2013; zusammenfassend mit weiteren Literaturhinweisen auch Vlachopoulos 2015, 39. 42. Für weitere ähnliche Fragmente aus den Regionen von Knossos, Phaistos und Pediada siehe zusammenfassend und mit weiteren Literaturhinweisen Karetsou 2013, 82. 85.

74 Zu den Funktionen von Siegelringen und -steinen siehe u. a. Younger 1977; Krzyszkowska 2005; Relaki 2009.

75 Vgl. Platon u. a. 1977, XIX; Immerwahr 1990, 28–32. 34; Krzyszkowska 2005, 104–108; Poursat 2008, 110–112; Marthari 2009.

76 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 692–694 Abb. 793–795. Zur MM IIIA-zeitlichen Datierung der Keramik siehe auch Macdonald 2004, 239f.; Macdonald 2005, 87f.

77 Verlinden 1984, 40. 56–58. 69–76. 185–186 Kat.-Nr. 13–20 m. Taf. 4–7. Zu bronzenen Tierstatuetten siehe Pilali-Papasteriou 1985, 147–159.

78 Verlinden 1984, 51. Zur alternativen Deutung der Statuetten als bildhafter Verstetigung von Arm-, Kopf- und Körperhaltungen, deren Ausübung veränderte Bewusstseinszustände und Halluzinationen hervorriefen, siehe Morris 2001; Morris – Peatfield 2002; Morris – Peatfield 2004; McGowan 2006.

79 Vgl. Verlinden 1984, Taf. 4–7.

Hand ausgesprochen selten ist⁸⁰. Als ein weiterer wesentlicher Punkt ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben, dass sich, anders als in der NPZ II und NPZ III, das Motiv des stehenden Mannes oder der stehenden Frau mit zur Stirn erhobener Hand nicht gattungsübergreifend wiederholt: Dieses Motiv, das in der Regel als „Gebärde der Bezugnahme vor der erschienenen Gottheit“ oder als „Adorationsgestus“ interpretiert wird⁸¹, blieb auf Bronzestatuetten beschränkt und war noch kein Bestandteil von Kompositionen auf Siegelringen und anderen Trägern zweidimensionaler Darstellungen. Zumindest was menschenfigürliche Motive betrifft, scheint hier folglich eine recht strikte Trennung entsprechend den Trägermedien und deren Verwendung eingehalten worden zu sein. Erst in der folgenden Epoche sollte sich dieser Sachverhalt mit der Einführung derselben Geste in die zweidimensionalen Kompositionen der Glyptik grundlegend ändern.

Neben Menschenstatuetten gehörten auch Figuren in Form von Tieren sowie Miniaturobjekte zum Repertoire der tönernen Votivgaben⁸². Darüber hinaus scheinen Tonmodelle wie das MM III-zeitliche Hausmodell mit einer auf dem Balkon stehenden, weiblichen Figur aus Archanes bereits die Richtung der in der folgenden Zeit verbreiteten Architekturformen und bildhaften Topoi vorzuzeichnen⁸³. Zu den bildlichen Gegenständen aus einer Einfüllung innerhalb und nördlich des *Loomweight Basement* gehören weitere tönerner Architekturteile eines Modells, möglicherweise eines Ritualgebäudes, sowie das *Town Mosaic*⁸⁴. Die Sequenz der zugehörigen Keramik verweist die Produktion und Nutzung des tönernen Modells in MM IIB/MM IIIA und jedenfalls vor das seismische Ereignis, welches die weitreichenden Baumaßnahmen am Neuen Palast notwendig machte⁸⁵. Die Wiedergabe von *polythyron*-Elementen als Bestandteil des Terrakottamodells reflektiert die frühe Existenz jener baulichen Strukturen⁸⁶; möglicherweise sind seine Herstellung und Deponierung in der Einfüllung in unmittelbarem Zusammenhang mit Ritualhandlungen zur Vorbereitung der postseismischen MM IIIA-zeitlichen Baumaßnahmen zu sehen, welche die Umsetzung ebensolcher Architekturelemente, unter anderem im Osttrakt des Palastes von Knossos, sahen. Das *Town Mosaic* stammt indes aus einer darüber liegenden Verfüllung, die

80 Rethemiotakis 1998, 125–128; Rethemiotakis, 2001, 80–83.

81 Sapouna-Sakellarakı 1995, 110f.; Brand 1965, bes. 21.

82 Eine Untersuchung der Tierfiguren liegt u. a. mit der unpublizierten Dissertation von Marika Zeimbekis vor, die an der Universität von Bristol entstanden ist. Siehe außerdem Zeimbekis 2004.

83 Zum Tonmodell aus Archanes siehe Rethemiotakis 2001, 105–108 m. Abb. 121. Die Fassadengestaltung einschließlich einer auf einem Balkon stehenden Frauenfigur findet Nachfolger in den Miniaturdarstellungen auf der Südwand von Raum 5 im *West House*, Akrotiri, siehe Dumas 1999, 68–70 Abb. 35, sowie in den Miniaturdarstellungen aus Agia Irini, Kea, siehe Morgan 1990, bes. 253–258; Morgan 2005b, 31. 33 Abb. 1,17. 1,18. Zu minoischen Fassadendarstellungen allgemein siehe auch Palyvou 2005a.

84 Evans 1921, 221 m. Abb. 166 A–F (Terrakottamodell). 301–314 (*Town Mosaic*).

85 MacGillivray 1998, 42.

86 Für den Vergleich mit *polythyra* siehe Nordfeldt 1997, bes. 180f. m. Abb. 3. Zur Existenz von *polythyron*-Strukturen in Malia und Knossos ab MM II siehe Shaw 2015, 102–105. Für eine spätere Datierung des Terrakottamodells siehe auch Mersereau 1992.

2.1 Neupalastzeit

im SM IA-zeitlichen Boden des späteren *Magazine of the Tripods* einen *terminus ante quem* besitzt⁸⁷. Die Gebäudefassaden und im Wasser strampelnden Figuren des *Town Mosaic* nehmen die Darstellungsformen vorweg, die mit den kykladischen Miniaturfresken der folgenden Epoche besser bekannt werden sollten⁸⁸. Sie liefern damit einen eindeutigen Beleg für die Entstehung dieser Art kleinformatiger, polychromer Darstellungen in der NPZ I, wobei ihre Wiedergabe zu diesem Zeitpunkt keinesfalls auf das Medium Wandbild beschränkt war, sondern auch auf anderen Trägerobjekten wie etwa jenem, welches einst mit den Fayence-Plättchen des *Town Mosaic* dekoriert war, umgesetzt wurde.

Die Verwendung von Bildwerken und -elementen, die auch im Bildrepertoire der folgenden Phase der NPZ prominent vertreten sein sollten, belegt außerdem ein weiterer Fundkomplex aus dem Palast von Knossos: der Inhalt der Kisten aus dem *Central Palace Sanctuary*, die so genannten *Temple Repositories*. Die Kisten wurden im Zuge des *Great Rebuilding*, möglicherweise im Rahmen von vorbereitenden Zeremonien, verschlossen und gewähren einen weiteren Einblick in die darstellerischen Errungenschaften der Phase NPZ I⁸⁹. Hierzu gehören unter anderem Fayence-Statuetten, Siegelabdrücke und weitere Bildwerke wie etwa die ‚Fliegenden Fische‘, die Kleidungsstücke mit Krokussen oder die Darstellung einer säugenden Kuh aus Fayence, die von ihren in unterschiedlichen Bildwerksgattungen anzutreffenden NPZ II-Nachfolgern kaum zu unterscheiden sind. Dieser Befund schürte in Kombination mit der Keramik, die Panagiotaki zufolge in MM IIIB zu datieren ist, zahlreiche Diskussionen⁹⁰. Bereits Macdonald relativierte allerdings die von Verfechtern einer NPZ II-Datierung der *Temple Repositories* ins Feld geführte stilistische Ähnlichkeit der Bildwerke zu SM IA-zeitlichen Siegelbildern und Wandmalereien auf Kreta bzw. Thera sowie auch Milos, indem er die Objekte mit Phase A in Akrotiri korrelierte⁹¹. Dass die bildlichen Äußerungen, die in der folgenden NPZ II-Phase breite Verwendung finden sollten, bereits im Laufe der NPZ I und unmittelbar davor ihre Anfänge nahmen, ging auch bereits aus den vorausgehenden Besprechungen hervor. Einen ähnlichen Eindruck vermitteln etwa die ‚naturalistischen‘ Siegeldarstellungen, die in den altpalastzeitlichen Archiven oder im Heiligtum von Anemospilia hinterlassen worden waren, in ihrer detaillierten Ausführung jedoch ebenfalls bereits die folgende Epoche einläuteten. Mit dem Verschließen der Kisten zu Beginn von SM IA wurde somit ein

87 MacGillivray 1998, 42 mit weiteren Literaturverweisen.

88 So schon Immerwahr 1990, 35f. 68–70.

89 Siehe Panagiotaki 1993; Panagiotaki 1998; Panagiotaki 1999; Macdonald 2003; Macdonald 2005, 106–113. Zur Evidenz für eine rituelle Zeremonie unter Beteiligung einer großen Menge von Menschen Hatzaki 2009; Hatzaki 2011. Zur Möglichkeit, dass die Deponierung der Objekte entweder bei der Einweihung oder bei Fertigstellung des Wiederaufbaus in Knossos stattfand, siehe Hatzaki 2009, 28.

90 Panagiotaki 1998; Panagiotaki 1999. Zur Diskussion siehe außerdem Pini 1990, 46–53; Weingarten 1989a; Warren 1999, 893–905 bes. 896; Hatzaki 2007a, 173; Thomas 2004, 166–168 m. Anm. 37 mit Verweis auf weitere Argumentationen für eine späte Datierung.

91 Macdonald 2004, 244f. bes. 245. Zur MM IIIB-zeitlichen Datierung der Gefäße siehe auch Macdonald 2004, 250.

Ensemble von Bildwerken versiegelt, welches bereits in MM IIIB im Palast von Knossos Verwendung gefunden hatte und dessen motivische Äußerungen zumindest teilweise auch in der folgenden NPZ II eine Rolle spielen sollten⁹².

Zusammenfassung

Bereits vor dem schweren Erdbeben in MM IIIA und der Neugestaltung des Palastes von Knossos stellten gegenständliche Wandbilder in Malerei und Stuckrelief einen festen Bestandteil des Architekturdekors der Paläste von Knossos, Galatas und Phaistos dar. Im Laufe von MM IIIB fand das Medium Wandbild dann auch Eingang in den Dekor einer Reihe weiterer elitärer Gebäude auf Kreta und Thera. Während die Darstellungen sich außerhalb des Palastes von Knossos auf florale und geometrische Motive beschränkten, konnte der Palast selbst bereits in der NPZ I mit Stier-, Stiersprung-, Greifen-, und Architekturdarstellungen aufwarten. Darin scheint sich eine inhaltliche Differenzierung abzuzeichnen, die auch für den minoischen Wanddekor der folgenden Epochen prägend sein sollte.

In der Tradition der APZ wurden ferner Statuetten und Objekte aus Ton und Bronze als Votive in Heiligtümern deponiert sowie Siegelringe, -steine und -abdrücke zu repräsentativen, administrativen und kommunikativen Zwecken verwendet. Mit motivischen Veränderungen in den Siegelbildern, aber auch in Materialgattungen wie etwa den Fayenceobjekten, intensivierte sich dabei der Trend hin zu ‚naturalistischen‘ Tier-, Menschen- und Pflanzendarstellungen, welcher bereits in der ausgehenden APZ seinen Anfang genommen hatte. Die von der Art und Verwendung des Trägermediums abhängige Wiedergabe bestimmter Motive lässt dabei Regelmäßigkeiten der Verortung bestimmter Darstellungsformen in spezifischen Verwendungskontexten erahnen. Die Zusammenschau der unterschiedlichen Entwicklungsströme gibt somit ein differenzierteres Bild davon, wo die Darstellungen der folgenden NPZ II ihre motivischen wie stilistischen Vorläufer besaßen.

2.1.2 Neupalastzeit II

Ein schweres Erdbeben, Evans' *Great Destruction*⁹³, erschütterte am Ende von MM IIIB⁹⁴ bzw. während der frühen SM IA-Phase⁹⁵ weite Teile des Palastes von Knossos und führte zu den umfangreichen Bauaktivitäten und Erneuerungsmaßnahmen, die Evans unter dem Begriff des *Great Rebuilding* zusammenfasste⁹⁶.

92 So auch Macdonald 2004, 244; Macdonald 2005, 106–113.

93 Evans 1928, 431. Vgl. auch Driessen – Macdonald 1997, 15–18.

94 Evans zufolge markierte dieses Erdbeben das Ende von MM IIIB. Siehe zuletzt auch Macdonald 2004, bes. 250; Hatzaki 2007a, bes. 158.

95 Vgl. Driessen – Macdonald 1997, 12; Warren 1991; Warren 2001, 115. Außerdem Warren 1999, 897, der die *Seismic Destruction* auf Kreta und Thera innerhalb seiner Phase *MM IIIB–LM IA transition* lokalisierte. Zusammenfassend nun auch Hatzaki 2007a, 154.

96 Evans 1928, 798. Siehe auch Macdonald 2002, 36f.; Panagiotaki 1999, 239.

2.1 Neupalastzeit

Zu den augenfälligsten Resultaten dieser Umbaumaßnahmen gehörten die Fassaden in Quadermauerwerk (*ashlar*) sowie die Ausstattung zahlreicher Bereiche mit Gipssteinplattenböden, -wandpaneelen und -mobiliar, die das Erscheinungsbild der NPZ II-Räumlichkeiten maßgeblich prägen sollten. Vielerorts – so etwa im *Throne Room* und in der *Lobby of the Stone Seat* im *Central Palace Sanctuary* im Westtrakt⁹⁷, im *Grand Staircase*, in der *Hall of the Colonnades*, der *Hall of the Double Axes* und im *Queen's Megaron* im Osttrakt⁹⁸ – wurden nun die MM IIIB-zeitlichen Böden von Gipssteinböden überlagert. *Polythyra*, Lustralbecken, Pfeilerkrypten und ‚Minoische Hallen‘, die für sich genommen lokal bereits verzelte Vorgänger besaßen, kamen jetzt systematisch zum Einsatz, um als Ausdrucksformen eines ‚palatialen Architekturstils‘ neue Arten der Raumgestaltung und der räumlichen Zirkulation und somit neue Orte für den Vollzug bestimmter Praktiken zu schaffen⁹⁹. In einigen Bereichen wurden diese architekturnräumlichen Erscheinungsformen sicherlich erneut durch Wandbilder ergänzt, doch ist – wie oben bereits angesprochen – die eindeutige Identifizierung der zugehörigen Fragmente und Darstellungen kaum mehr möglich.

Die genannten Gestaltungsmaßnahmen waren jedoch nicht auf den Palast beschränkt. Im Areal von Knossos entstand nun auch eine Reihe weiterer Gebäude, die nicht nur aufgrund ihres architektonischen Erscheinungsbildes, sondern auch aufgrund der in ihnen getätigten Funde in enger Verwandtschaft zu den palatialen Strukturen gestanden haben dürften¹⁰⁰. So wurde rund um den Palast von Knossos eine Anzahl von Gebäuden errichtet oder architektonisch adaptiert, deren Funktion und Nutzung aufgrund der räumlichen Nähe wohl in Zusammenhang mit dem Geschehen im Palast zu begreifen sind. Zu ihnen gehören das *South House*¹⁰¹, das *House of the Chancel Screen*¹⁰², die *Royal Villa*¹⁰³, das *House of the High Priest*¹⁰⁴, die *Caravanserai*¹⁰⁵, das *House of the Frescoes*¹⁰⁶,

97 Siehe Kapitel 6.1.1: Umbauarbeiten im Areal des *Throne Room*.

98 Siehe Kapitel 5.1.3: Unterschiedliche Bodenniveaus.

99 Driessen 1982; Driessen 1989/1990; Driessen – Macdonald 1997, 41 f. m. *Gazetteer*. Vgl. auch Shaw 2011a. Zur MM IIIA-zeitlichen Datierung des Lustralbeckens westlich von Raum XLIV–38 (unter Raum 70) im Palast von Phaistos siehe La Rosa 2002, 74; Platonos 1990, 149. Zum altpalastzeitlichen Lustralbecken in Quartier Mu in Malia siehe Niemeier 1986, 69 f.; Platonos 1990, 151. 154. Auch das *North-West Lustral Basin* sowie vermutlich das Lustralbecken im *Throne Room* des Palastes von Knossos entstanden bereits zu einem relativ frühen Zeitpunkt; siehe Mirié 1979, bes. 59; Niemeier 1986, 67; Gesell 1985, 90. Zu Lustralbecken und deren Nutzung siehe allgemein Alexiou 1972; Platonos 1990; außerdem Kapitel 6.1.1: Zur Nutzung von Lustralbecken.

100 Vgl. Driessen 1982; Driessen 1989/1990.

101 Evans 1928, 373–390; Driessen – Macdonald 1997, 149 f.; Mountjoy 2003; Hood 2005, 53.

102 Siehe Evans 1928, 391–396, dem zufolge das Gebäude bereits vor der *Great Destruction* existiert hatte und im Zuge des *Great Rebuilding* umgebaut wurde. Siehe außerdem Driessen – Macdonald 1997, 151 f.; Hood 1997, 106 f.

103 Evans 1928, 396–413; Driessen – Macdonald 1997, 168. Vgl. auch Fotou 1997, 34–41; Hood 1997, 105 f.

104 Evans 1935, 202–215; Driessen – Macdonald 1997, 165 f. Vgl. auch Hood 1997, 111.

105 Evans 1928, 103–139; Gesell 1985, 100 f. Kat.-Nr. 63; Driessen – Macdonald 1997, 162 f.

106 Evans 1928, 431–467; Hood 2005, 53; Chapin – Shaw 2006, 58.

der *Little Palace*¹⁰⁷, die *Minoan Unexplored Mansion*¹⁰⁸ und das *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site*¹⁰⁹ sowie eventuell das *South East House*¹¹⁰. Sie alle zeigen wahlweise und in unterschiedlichem Ausmaß Quadermauerwerk, *polythyron*- bzw. ‚Minoische Hallen‘, Lustralbecken und Pfeilerkrypten sowie eine ausgiebige Verwendung von Gipsstein. Wandmalereien vervollständigten das räumliche Erscheinungsbild: Fragmentarische Reste bezeugen die Darstellung von Naturlandschaften ohne und mit Tieren¹¹¹ und von weiblichen Figuren in einem landschaftlichen *Setting* einschließlich gebauter Strukturen¹¹²; daneben finden sich Imitationen von Architekturelementen¹¹³ und aufgehängten Blumenkränzen¹¹⁴ sowie horizontaler Spiralen¹¹⁵ und Streifendekor¹¹⁶. Das Fundspektrum zeichnet sich überdies durch hochwertige Gegenstände wie Steinlampen, Bronze- und Silbergefäße oder Elfenbeinobjekte aus, während Vorratsgefäße und Handwerksgerät weitgehend fehlen¹¹⁷.

Die architektonische wie bildlich-dekorative Gestaltung der Gebäude reflektiert einen neuen Trend bezüglich der Herstellung optimaler räumlicher Bedingungen, indem nicht nur raffinierte bauliche Strukturen angelegt wurden, sondern diese durch Wandbilder auch eine zusätzliche gegenständliche und/oder symbolische Ausstattung erhielten oder gar in nicht-architektonische Orte umgeformt wurden¹¹⁸. Die in unmittelbarer Nähe des Palastes von Knossos errichteten

107 Driessen – Macdonald 1997, 157–159; Hatzaki 2005.

108 Popham 1984; Driessen – Macdonald 1997, 157–159.

109 Warren 2005; Warren 1991, 319–332.

110 Vgl. die Diskussion in Driessen – Macdonald 1997, 152f. Evans datierte die Entstehung des Gebäudes bereits in MM IIIA; siehe Evans 1921, 425f.; Evans 1928, 391.

111 So im *South House* (vgl. Immerwahr 1990, 170 Kat.-Nr. Kn No. 4; Mountjoy 2003, 37–40), im *South East House* (vgl. Immerwahr 1990, 171 Kat.-Nr. Kn No. 5; Cameron – Hood 1967, Taf. D Abb. 1), in der *Caravanserai* (vgl. Immerwahr 1990, 174 Kat.-Nr. Kn No. 20; Shaw 2005), im *House of the Frescoes* (siehe Immerwahr 1990, 170 Kat.-Nr. Kn Nos. 2, 3; Chapin – Shaw 2006) sowie in der *Minoan Unexplored Mansion* (siehe Cameron 1984; Chapin 1997). Vgl. auch Shaw 1997, 486–488.

112 So im *Room of the Frescoes* des *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site*; siehe Warren 2005.

113 So in Form gemalter *polythyra* in der *Caravanserai*, vgl. Shaw 2005, bes. 109f.; Palyvou 2000, 425–427 m. Abb. 12; Immerwahr 2000, 480f. m. Abb. 11. Zur Imitation von Architekturelementen siehe generell Palyvou 2000, 425–430.

114 So im *Room of the Frescoes* des *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site*; siehe Warren 1988, 24f. Abb. 14, 15; Warren 2005, 131–148 m. Taf. 16.

115 So im *House of the High Priest*, vgl. Cameron 1976a, 716 m. Abb. 2. Das Fragment eines Rosetten-Spiralen-Frieses aus dem *House of the Sacrificed Oxen* stammt vermutlich aus dem Palast; siehe Cameron 1976a, 721.

116 So u. a. in Raum F–2 im *House of the Frescoes*; siehe Chapin – Shaw 2006 m. Farbtaf. A. Für eine ausführliche Darstellung der Wandmalereien aus dem Gebiet von Knossos siehe Cameron 1976a.

117 Westerburg-Eberl 2000, 93, 95.

118 Zu vier verschiedenen Formen des Ineinandergreifens von Wandmalerei und dekoriertem Raum siehe Panagiotopoulos 2012b, 70–74 mit weiteren Literaturhinweisen.

2.1 Neupalastzeit

Gebäude scheinen Orte eines ähnlichen kultischen und zeremoniellen Geschehens wie im Palast selbst gewesen zu sein. Das lässt sich am architektonischen Entwurf festmachen, aber auch daran, dass es *polythyron*-Hallen zeremoniellen Charakters¹¹⁹ sowie Pfeilerkrypten und Lustralbecken mit höchstwahrscheinlich kultisch-ritueller Funktion gab, Vorrats- und Handwerksbereiche jedoch fehlen¹²⁰. Erwähnenswert ist hierbei die Feststellung Vasso Fotous zum Zirkulationsgefüge der *Royal Villa*, wonach das im Erdgeschoss befindliche Areal höchstwahrscheinlich öffentlich zugänglich war, während das Obergeschoss als Aufenthaltsbereich für das Personal diente, das für den Betrieb des Gebäudes verantwortlich zeichnete¹²¹. Die Gebäude in der unmittelbaren Nachbarschaft des Palastes standen also möglicherweise einer größeren Kultgemeinschaft für den Vollzug ritueller Praktiken zur Verfügung¹²².

Auch in manchen Palästen fanden im Laufe der NPZ II umfangreiche bauliche Aktivitäten statt, so etwa in den Palästen von Malia¹²³ und Archanes¹²⁴. Sie wiesen nun zum Großteil ähnliche Raumformen und Dekorationsweisen einschließlich farbigen Raumdekors auf¹²⁵. Neben monochromen Flächen und geometrischem Dekor begegnen bisweilen naturlandschaftliche oder auch menschenfigürliche Darstellungen¹²⁶.

In zahlreichen Siedlungen wurden zudem nun die für diese Zeit so typischen Zentralgebäude oder ‚Villen‘ gebaut. In der Anlage der architekturräumlichen Strukturen sowie in ihrem architektonischen Vokabular, zu dem auch bildlicher Wanddekor gehörte, ähnelten sie den großen Palästen bzw. den diese umgebenden Gebäuden. Eine durch die Bezeichnung ‚Villa‘ implizierte ausschließliche Nutzung als Wohngebäude kann in ihrem Fall jedoch keinesfalls als gesichert gelten. Vielmehr erscheint es notwendig, die Gebäude in Hinblick auf Funktion und Nutzung entsprechend ihrer topographischen Lage zu differenzieren¹²⁷. Wie die

119 Marinatos – Hägg 1986; Nordfeldt 1987. Zur zeremoniellen Funktion von *polythyron*-Hallen siehe ausführlicher [Kapitel 5.1.4](#).

120 Vgl. dazu auch Westerburg-Eberl 2000, 88f. 95. Zur Kultfunktion minoischer ‚Villen‘ siehe außerdem Hood 1997.

121 Fotou 1997, 34–41 bes. 39. 41.

122 Zur zeremoniellen und kultischen Funktion einiger der Gebäude als Orte für die Ausübung eines mutmaßlichen Epiphaniekults siehe Hägg 1986 sowie die hier in [Kapitel 5.1.4](#) angestellten Überlegungen.

123 Driessen – Macdonald 1997, 182–186. Die Phaseneinteilung ist kompliziert, doch scheint auch hier die Anlage des Neuen Palastes in der NPZ I erfolgt und in der NPZ II vervollständigt worden zu sein.

124 Driessen – Macdonald 1997, 172f.; Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 74–129.

125 Vgl. Driessen 1989/1990; Blakolmer 1995, bes. 464–466; Blakolmer 2000a, 396–398; Blakolmer 2010b, 148–151.

126 Zu den Wandbildern aus Archanes siehe Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 494–497 m. Abb. 478. 479. Vgl. auch Shaw 1997, 489–491. 500. Menschenfigürliche Darstellungen fanden sich möglicherweise auch in Malia, siehe Charbonneaux 1928, 358; Patrianakou-Iliaki 1983, 248 Anm. 5.

127 Zur Problematik siehe die Beiträge in Hägg – Marinatos 1987. Außerdem Knappett 1998; Westerburg-Eberl 2000.

Paläste und Stadthäuser weisen auch die großen ‚Villen‘-Komplexe beispielsweise in Agia Triada oder Tylissos wahlweise Lustralbecken, *polythyron*-Hallen, ‚Minoische Hallen‘ oder Pfeilerkrypten auf. Sie unterscheiden sich von den palastnahen Gebäuden jedoch grundlegend durch das Vorhandensein von Handwerks- und Vorrats- sowie von Wohnbereichen¹²⁸. In der ‚Villa‘ von Agia Triada stammen die SM IA-zeitlichen Wandmalereien aus dem Bereich der *polythyron*-Hallen sowie dem angrenzenden Raum 14, einer kleinen, dunklen Kammer mit gepflastertem Boden und Podium. Hier ist deutlich zu erkennen, dass die Darstellungen Teil des in ‚palatiale[m] Architekturstil‘ ausgeführten Gebäudetrakts waren, während die übrigen Räumlichkeiten qualitativ weniger anspruchsvolle Ausstattung aufwiesen¹²⁹. Auch in Nirou Chani deuten das Vorkommen einerseits von ‚palatiale[n]‘ Architekturformen einschließlich Wandmalerei und eines gepflasterten Hofes, andererseits von Räumen zur Aufbewahrung von Kultgerät und landwirtschaftlichen Produkten auf die Kombination von Kult, Produktion und Magazinierung hin; der architektonische Komplex war somit für eine Nutzung nicht allein durch die Gebäudeinhaber, sondern vielmehr durch eine größere Personengruppe ausgelegt¹³⁰. Die großflächigen, in neupalastzeitlichen Siedlungen vielleicht als ‚palastgetreue‘ Vertreter fungierenden Gebäude verfügten demnach nicht nur über Orte für die Durchführung ritueller Praktiken, sondern boten zugleich Raum für handwerkliche Tätigkeiten und für die Lagerung von Gütern, die für ihren Betrieb sowie für die lokale Abhaltung der von der ‚palastgetreuen‘ Elite veranstalteten Festlichkeiten notwendig waren.

Die ländlichen ‚Villen‘ schließlich, die als einzeln stehende Gebäude oder als Hauptgebäude von Kleinsiedlungen inselweite Verbreitung fanden, scheinen vor allem Produktions- und Lagerzwecken gedient zu haben¹³¹. Dennoch zeigen auch ‚Villen‘ wie jene in Epano Zakros, Nerokourou oder Xeri Kara die charakteristischen Raumarrangements und ‚palatiale[n]‘ Elemente – bisweilen auch farbigen Wanddekor – und lassen auf die Ausübung der in der NPZ II gängigen Praktiken durch die Gebäudeinhaber und eventuell weitere Angehörige der Kleinsiedlungen schließen.

Es ist zwar weiterhin unklar, bis zu welchem Grad und auf welcher Grundlage die großen ‚Villen‘-Komplexe sowie die ländlichen Gebäude von den nächstgelegenen Palästen oder gar dem Palast von Knossos abhängig waren¹³². Sie scheinen jedoch zeitgleich aufgekommen zu sein und mit ihrem prägnanten Architekturstil sowie in ihren Eigenschaften als Verwaltungs- und Wirtschaftseinrichtungen und als Orte für den Vollzug von rituellen und zeremoniellen Aktivitäten in jedem Fall eine wesentliche Rolle bei der Herausbildung einer neuen soziopolitischen

128 Westerburg-Eberl 2000, 93f.

129 Vgl. auch Blakolmer 1995, 467; Militello 1998, 64–91.

130 Vgl. Hitchcock 1994, 19–22; Fotou 1997, 40–46. Zur Wandmalerei mit ‚Kultknoten‘ aus dem Korridor siehe unten [Kapitel 2.1.2: Wandbilder in der NPZ II](#) und [4.3.4: Textil](#).

131 Westerburg-Eberl 2000, 90–95. Siehe auch Warren 2000a, 179 mit Kategorie (3): „Country estates with a main building and no or one or more dependent or subsidiary buildings“.

132 Vgl. auch Warren 2000a, 180 mit entsprechenden Literaturverweisen.

Struktur gespielt zu haben. Diese stützte sich auf bestimmte ritualpraktische Elemente, für deren Ausübung ein angemessener Wanddekor notwendig war¹³³. Nach dem Erdbeben am Ende von MM IIIB etablierte sich dieses Gesellschaftswesen auf fast ganz Kreta und entwickelte in Hinblick auf seine materiellen Erscheinungsformen eine feste Architektursprache. Der Produktion und Verwendung von bildtragenden Wänden und Objekten kam im Rahmen dieser Entwicklungen eine gewichtige Rolle zu.

Palatial-elitäre Bildkultur in der NPZ II

Die Etablierung von Räumlichkeiten im ‚palatialen Architekturstil‘ sowie der zugehörigen Ritual- und Lebensformen gingen einher mit einer stilistischen und motivischen Weiterentwicklung und Standardisierung der in der NPZ I in Knossos bereits etablierten Gattungen bildtragender Objekte. Die figürliche Bebilderung der Wände von Palästen, Stadthäusern und ‚Villen‘ bildete dabei *nur eine* Ausdrucksform der elitären Bildkultur jener Zeit, deren Äußerungen sich in den verschiedensten, anhand der Trägermedien zu skizzierenden Verwendungskontexten niederschlugen. So wurden nun etwa die stilistisch wie motivisch so eindrucksvollen Schildringe produziert, die als wertvoller und augenfälliger Körperschmuck Status, Identität und Prestige ihrer Träger kommunizierten und zugleich als Siegelinstrument in Verwaltungsakten benutzt wurden¹³⁴. In Form der Siegelabdrücke fanden die Bilddarstellungen weite Verbreitung, bevor der Weg vieler von ihnen in Archiven endete¹³⁵.

Die vergleichsweise vollständigen Siegelbilder erlauben es, einige Eigenschaften der neupalastzeitlichen Bildsprache hervorzuheben: So treten hier Schöpfungen zutage, welche als Ausdrucksformen spezifischer Ideen und Vorstellungen erstmals in dieser Zeit konzipiert und künstlerisch ausgearbeitet wurden. Zu ihnen gehören beispielsweise Motive wie das ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ oder das ‚Baum-Schütteln‘, aber auch Elemente wie der ‚Baum-Schrein‘. Da diese Motive Bestandteil ein und desselben Bilderzyklus waren¹³⁶, liegt die Vermutung nahe, dass hier eine neue Gedankenwelt bildhaft umgesetzt wurde, welche unmittelbar und insbesondere an die Intensivierung ritualpraktischer Aspekte in dieser Zeit geknüpft war. Die Wiedergabe selbiger Bildelemente und -motive an den Wänden von eben denjenigen Raumformen, welche in der NPZ II als Bestandteil des

133 Siehe dazu Driessen 1982, 53–58, sowie ferner Knappett 1998, 449: „the architectural features in question very often relate to public contexts and conspicuous display. This observation, when considered together with the fact that in early states ideology is invariably intertwined with politics, makes it unlikely that the use of architectural symbols did not have a political motivation.“

134 Siehe u. a. Younger 1977; Wingerath 1995, 149: „Diesen neupalastzeitlichen Siegeln kommt die Bedeutung eines Mediums zu, das neben religiöser Ideologie auch die Identität des jeweiligen Besitzers oder Trägers als Mitglied bzw. Repräsentant der Palastgesellschaft propagierte“. Ferner Krzyszkowska 2005, 126–131; sowie Thomas 2003; German 2005, bes. 87–94.

135 Zur neupalastzeitlichen Art und Verwendung von Siegelringen, Siegelsteinen und Siegelabdrücken siehe Krzyszkowska 2005, 154–192; Poursat 2008, 203–213; Hallager 2010; Tsangaraki 2010.

136 Siehe hier [Kapitel 6.4.1](#). Dazu außerdem Marinatos 1986, 56; Marinatos 1993, 184–188.

‚palatialen Architekturstils‘ Verbreitung fanden, vermag gleichermaßen die enge Verknüpfung der baulichen mit der bildkulturellen Entwicklung zu bestätigen. Die Darstellung von Frauen mit oder ohne Volantgewand sowie von Männern mit langem Haar und Lendenschurz reflektiert ferner das Propagieren eines idealtypischen, bestimmte physische Eigenschaften betonenden Körperbildes¹³⁷, während das Spektrum ihrer Wiedergabe eine vergleichsweise geringe Zahl an situationsbezogenen Handlungen umfasste, die mittels formelhafter Gesten und Haltungen, ergänzt durch angemessene Kleidung, Frisur und Schmuck, ausgedrückt wurden. Auch neue Typen von Personen oder Würdenträgern wie etwa die ‚Fellrock‘-Träger oder die ‚thronende Göttin‘ traten nun in Erscheinung und wurden in formelhafte Kompositionen integriert¹³⁸. Daneben gliederte man jedoch auch ältere Elemente und Motive wie laufende Spiralen, Doppeläxte und achtförmige Schilde¹³⁹ in die neue Bildsprache ein, die ihren Part bei der Wiedergabe übergreifender – zum Teil an ältere Ideen anknüpfender – Sinnkonzepte übernahmen. Die Wiederholungen einzelner Elemente und Motive in verwandten Kontexten lassen die neupalastzeitliche Bildsprache als ein kohärentes System begreifen, auf welches in den Darstellungen der unterschiedlichsten Trägermedien rekurriert wurde¹⁴⁰. Insbesondere die Siegelbilder geben dank ihrer Vielzahl und relativen Vollständigkeit Einblick in das Repertoire sowie in die Formelhaftigkeit und Redundanz der neupalastzeitlichen Bildsprache, welche auf diese systemische Grundstruktur zurückzuführen sind¹⁴¹.

Selbige Bildsprache fand auch in der Herstellung von Bronzestatuetten Verwendung, die in der NPZ in Höhen- und Höhlenheiligtümern sowie an Kultstätten in Siedlungskontexten deponiert wurden¹⁴²: Die Statuetten sowohl männlicher als auch weiblicher Akteure zeigen die stilistischen wie gestalttypologischen Eigenarten der Menschenfiguren auf den Goldringen; und noch dazu vollführen sie ein kanonisches Spektrum an Gesten, welches auch in den Siegelbildern, eingebettet in komplexere Bildkontexte, wiedergegeben wurde. Die Statuetten bezeugen damit die Verbindung zwischen den im Rahmen von Ritualhandlungen erfolgten Votivdeponierungen und den Trägern der Goldringe, die in ihren Darstellungen verwandte Ritualhandlungen bzw. deren ideelle Verknüpfungen reflektierten. Die Akteure in den Siegelbildern repräsentierten zum Teil dieselben Personengruppen wie die Statuetten, die zur dauerhaften Präsentation ihrer

137 Zu Körperbild und Performativität in der NPZ siehe German 2005, 7f. 10. 16. 18–25. 86.

138 Zu den ‚Fellrock‘-Trägern siehe ausführlicher Kapitel 4, bes. Kapitel 4.4; ferner Güntel-Maschek 2012a. Zu den Göttinnen siehe Niemeier 1989; Güntel-Maschek 2016. Eine ausführlichere Behandlung erfährt letzteres Thema in Kapitel 6.4.1.

139 Siehe dazu Kapitel 5.3.2 und 5.4.2.

140 Vgl. auch German 2005, 9 und *passim*, die insbesondere die Darstellungen performativer Akte als ein „specific instance of propaganda“ während der NPZ begreift.

141 Vgl. Morgan 1985, 14f.; Sourvinou-Inwood 1989, 241–245; Crowley 1992, 32–36; Younger 1995c, 331; German 2005; Blakolmer 2010a; Blakolmer 2012.

142 Verlinden 1984, 51–58. 69–127. 136–139 Taf. 8–46. Zu bronzenen Tierstatuetten, die in dieser Zeit ebenfalls in den verschiedenen Heiligtümern als Votive deponiert wurden, siehe Pilali-Papasteriou 1985, 147–159; Poursat 2008, 214–219.

2.1 Neupalastzeit

Handlungen an Kultorten aufgestellt wurden. Da die Statuetten ihr spezifisches Repertoire an Gesten außerdem bereits früher als die Siegelbilder zeigten, lässt sich die Entwicklung zumindest dieses einen Themenbereichs der neupalastzeitlichen Bildsprache als direkte Anknüpfung an die schon etablierten Formen des Ritualwesens in Naturheiligtümern identifizieren¹⁴³. Die Initiatoren der neupalastzeitlichen Umformung der visuellen Kultur bedienten sich somit offenbar bestimmter traditioneller kultischer Elemente, um sie zum Zwecke der Selbstrepräsentation und damit verknüpfter Legitimationstrategien in neuartiger Weise zu instrumentalisieren.

Es ist darüber hinaus sicherlich bezeichnend, dass jene Form der bildlichen und inhaltlichen Gestaltung auf Goldringen und Bronzestatuetten begegnet, während bei den Tonstatuetten, trotz gelegentlichen Abfärbens der Bronzen in Hinblick auf stilistische und motivische Elemente, traditionelle Gestaltungskonzepte weitgehend beibehalten wurden¹⁴⁴:

„The so-called Minoan naturalism is a choice of the upper class, which is why it is restricted to the milieu of the palatial centres or to ‘noble’ materials, which set off the users from those who have no other option than to use ‘humble clay’“¹⁴⁵.

Bereits im Zusammenhang zwischen den Darstellungen in Siegelbildern und den in Heiligtümern platzierten anthropomorphen Statuetten zeigt sich also, dass in der NPZ II auf elitärer Ebene eine Bildsprache entwickelt wurde, welche signifikante Elemente und Aspekte des Ritualgeschehens aufgriff und integrierte. Die zugehörigen Motive kamen einerseits als Gegenstände der Ritualausübung zum Einsatz, andererseits verwiesen sie in verschiedenen Situationen des alltäglichen Miteinanders *auf* dieses Ritualgeschehen und brachten die Bildbenutzer unmittelbar mit ihm in Zusammenhang¹⁴⁶. Vergewärtigen wir uns nun die Tatsache, dass Elemente dieser Darstellungen auch in Wandbildern vorkamen, und dass diese ihrerseits wiederum Teil des ‚palatialen Architekturstils‘ waren, welcher in der NPZ II das Erscheinungsbild der elitären Architektur prägte, so wird das enorme Ausmaß

143 So auch bereits Peatfield 1990, 130: „I disagree with the theoretical premise that elites impose a new cult to establish their position. [...] What concerns me is that they used an old, popular cult as part of the process. This is for the simple reason that a new cult will not have the reservoir of popular loyalty, respect, belief, etc., that a pre-existing cult can command. Therefore, elites will find already established cults more suitable for manipulative purposes. The model whereby an elite establishes or maintains its position may be represented as follows: rather than the imposition of a new cult, the elite appropriates a pre-existing cult of universal (here pan-Cretan) significance, which they formalize in order to increase their prestige and social position“.

144 Rethemiotakis 2001, bes. 5–7. 72–83. 91 f. Vgl. auch Rethemiotakis 1998, 53f.

145 Rethemiotakis 2001, 91. Vgl. auch Rethemiotakis 1998, 135f. 170f. Lediglich einige der menschenförmlichen Tonstatuetten zeichneten sich durch ‚naturalistische‘ und individuelle Elemente aus, was auf ihre Funktion als Repräsentanten einer spezifischen sozialen Gruppe mit eigenen ideologischen Ansichten hindeuten könnte; Rethemiotakis 2001, 124–129; Rethemiotakis 1998, 136.

146 Ähnlich argumentierte auch German 2005 bzgl. der Darstellungen von Stiersprung, Tanz und Prozessionen.

des Prozesses deutlich, im Zuge dessen in der NPZ II die palatial-elitäre Lebenswelt in eine von sakralen und ritualpraktischen Elementen durchdrungene Landschaft verwandelt wurde¹⁴⁷. Die mit der qualitativen Steigerung der Votivfiguren einhergehende zahlenmäßige Reduktion der von nun an in enger Verbindung mit Siedlungen und Palästen genutzten Höhenheiligtümer sowie deren Monumentalisierung durch Gebäudestrukturen¹⁴⁸ gehörten ebenso zu dieser Umformung wie die bauliche Ausgestaltung, Formalisierung und die – anhand der Verwendung von Bildwerken zu konstatierende – Vereinheitlichung des Kultrituals in den Höhlen¹⁴⁹.

Durch die neue Bildsprache und ihre Veranschaulichung auf unterschiedlichen Trägerobjekten in zahlreichen Bereichen des persönlichen, gemeinschaftlichen und praktischen Lebens wurden die visuell propagierten Ideen neben Siegelmedien, Wandbildern und Statuetten auch auf weitere Arten zu einem integrativen Bestandteil der ‚minoischen‘ Lebenskultur. So wurde beispielsweise die ‚Dekoration‘ des persönlichen Erscheinungsbildes durch Schmuck in Form von Bildelementen wie Krokus-, Lilien- und Papyrusblüten, achtförmigen Schilden und dergleichen geprägt¹⁵⁰. Und auch im Reliefdekor von steinernen¹⁵¹ und metallenen¹⁵² Gefäßen sowie von Elfenbeinobjekten¹⁵³, von denen manche wohl bereits in NPZ II, andere hingegen womöglich erst in NPZ III entstanden, kam die neue Bildsprache zum Einsatz und fand so in den unterschiedlichsten Situationen des rituellen, zeremoniellen und alltäglichen Lebens Verbreitung.

Die Exklusivität dieser Gegenstände macht es dabei fast überflüssig zu erwähnen, dass die in den Bildwerken dieser Zeit greifbare ‚minoische‘ Bildkultur wohl nur von einem kleinen Anteil der Bevölkerung des bronzezeitlichen Kreta, namentlich den unter dem Begriff der palatialen Elite zusammengefassten

147 Zu Aspekten dieses Phänomens siehe bereits Cameron 1980, 317; Niemeier 1986, 89f.; Hitchcock 2007; Panagiotopoulos 2008a, 135–140.

148 Peatfield 1990, bes. 126–129; Peatfield 1994, 20–28; Driessen – Macdonald 1997, 55 f.

149 Zum Kult in den Höhlenheiligtümern siehe Tyree 2001.

150 Zu minoischem Schmuck in der NPZ siehe Effinger 1996.

151 Siehe Warren 1969, 36f. 84–91 Kat.-Nr. P 197. P 469. P 470. P 472–P 478. P 487. P 488c. P 489–P 501; Müller 1915, 244–266; Koehl 2006, 90–185 Kat.-Nr. 110–112. 204. 651. 763–769. 771. 773. 818. 819; Poursat 2008, 234–238. Zur ‚propagandistischen‘ Nutzung der reliefdekorierten Steingefäße siehe insbesondere auch Logue 2004.

152 Zudem erweitern die Funde aus den Schachtgräbern auf dem griechischen Festland das Repertoire an ursprünglich minoischen Bildwerken um Silbergefäße mit Reliefdekor, Waffen mit Einlegearbeiten und dergleichen. Gerade die von den festländischen Abnehmern bevorzugten bzw. an die festländischen Empfänger übermittelten Darstellungen, die weniger von unmittelbar kultischem, als vielmehr von elitär-repräsentativem Charakter waren – so etwa Krieger mit achtförmigen Schilden, Spiraldekor, oder kriegerische Szenarien, bspw. auf dem *Silver Siege Rhyton* und dem *Silver Battle Krater* aus Mykene (siehe Sakellariou 1975; Blakolmer 2007a), reflektieren dabei eine andere Seite der minoischen Bildsprache (zum minoischen Ursprung derartiger Darstellungen und Konzepte siehe u. a. Krzyszkowska 2005, 139) bzw. ein anderes Ideenkonzept, welches den Darstellungen zugrunde lag. Das Vokabular, die Struktur sowie die trägerabhängigen Vorkommnisse und die soziale Dimension dieser Darstellungen werden in [Kapitel 5](#) ausführlicher beleuchtet.

153 Zum Beispiel Poursat 2008, 241–244. Zur Elfenbeinpyxis aus Mochlos siehe Soles – Davaras 2010, 1–3 m. Abb. 1.

2.1 Neupalastzeit

Betreibern und Nutzern der Paläste sowie der ebenfalls über die charakteristischen Raumformen verfügenden Stadthäuser und ‚Villen‘, praktiziert wurde¹⁵⁴. Nicht nur das wertvolle und großteils importabhängige Material zahlreicher neupalastzeitlicher Bildwerke wie Gold, Bronze, Fayence, Steatit oder Elfenbein, sondern auch die zu dessen Bearbeitung erforderliche Expertise lassen auf eine exklusive Anzahl an Benutzern und Verwendungskontexten sowie außerdem auf die Rolle der Paläste als Stätten der Akquisition, Lagerung, Produktion und Distribution der Rohstoffe und Endprodukte sowie als Instanzen der Kontrolle des handwerklich spezialisierten Personals schließen¹⁵⁵. Daneben existierte eine Art *Mainstream*-Produktion von Bildwerken, die sich insgesamt durch eine schlichtere Form der Gestaltung und eine Auswahl an einfacher zu verarbeitenden Rohstoffen auszeichnete. Deren Motive knüpfen größtenteils an altpalastzeitliche Darstellungen an, bisweilen finden sich aber auch neue Elemente, die unter Einfluss der palatial-elitären Bildwerke entstanden.

Die neupalastzeitliche Bildproduktion, das heißt das Herstellen von anschaulichen Repräsentationen kollektiv bedeutender Sachverhalte sowie deren Vervielfältigung auf unterschiedlichen Bildträgern, lässt sich vor diesem Hintergrund als ein zusammenhängender Prozess begreifen und verortet auch die Urheber der für die NPZ II repräsentativen Darstellungen und Trägerobjekte im unmittelbaren Kontrollbereich der Paläste, wenn nicht gar ausschließlich des Palastes von Knossos¹⁵⁶. Vorbehaltlich bildschematischer, stilistischer und kompositorischer Abweichungen, die nicht zuletzt von Größe, Format und materiellen Bedingungen der Bildträger sowie von unterschiedlichen ‚Händen‘ herrühren, deutet das wiederholte Auftreten von Einzelelementen in den unterschiedlichen Bildwerkskategorien auf ein begrenztes Motivspektrum hin, auf das in den Darstellungen unter Berücksichtigung des praktischen Einsatzes des bebilderten Objekts zurückgegriffen wurde¹⁵⁷. Durch ihre Verwendung in administrativen, repräsentativen oder kultisch-rituellen Kontexten vergegenwärtigten die neuartig gestalteten Bildwerke die ‚neumodischen‘ Ideen ihrer Zeit. Zugleich markierten sie ihre materiellen und menschlichen Träger als Vertreter oder Anhänger jenes Systems, welches für die in den Bildern allgegenwärtige Ideenwelt verantwortlich zeichnete. Die programmatische Wiedergabe von, und symbolische Bezugnahme auf, das kultisch-rituelle und höfisch-zeremonielle Treiben bestimmter Typen von Vertretern eines palatial-elitären Personenkreises lässt dabei die Schlussfolgerung zu, dass die Etablierung der NPZ II-Bildkultur

154 Hamilakis 2002b, bes. 17. Zu den ‚palatialen Kunstformen‘ siehe auch Rehak 1997a; Driessen – Macdonald 1997, 61–64.

155 Vgl. Moody 1987; Brysbaert 2008; außerdem Rehak 1997a, bes. 61 zur Verortung der handwerklichen Produktion in den Palästen: „These media are all ‘palatial’ crafts that were made possible through the acquisition and control of raw materials, many of them imported, and of the labor of the artisans“.

156 Vgl. German 2005; Blakolmer 2012.

157 Zur relativ eingeschränkten Variationsbreite des neupalastzeitlichen Bildspektrums siehe bereits Furumark 1941, 150; Morgan 1985, 14f.; Shaw 1997, 500; Marinatos 2005, 155f.; Blakolmer 2010a, 99.

im Rahmen einer neuen, auf dem Primat kultisch-religiöser Vorstellungen aufbauenden Legitimationsstrategie erfolgte. In den hieran beteiligten Personen lassen sich ohne Zweifel die Verantwortlichen für den Betrieb des Palastes von Knossos und für den Aufbau eines inselweit operierenden administrativen und wirtschaftlichen Netzwerks im nacherdbebenzeitlichen Kreta erkennen¹⁵⁸. Die Darstellungen sollten die von jetzt an zentralisierte Autorität der knossischen Machthaber innerhalb eines neu etablierten soziopolitischen Systems legitimieren, indem sie seine wesentlichen ideologischen Aspekte sowie die für seine Aufrechterhaltung verantwortlichen Akteure in den unterschiedlichsten Lebenssituationen anschaulich vergegenwärtigten¹⁵⁹.

Wandbilder in der NPZ II

Die Wandbilder bildeten in diesem Rahmen nicht nur eine weitere, sondern die monumentalste Form der visuell-sinnstiftenden Ausstattung der neupalastzeitlichen Lebenswelt. Für die Ansicht¹⁶⁰, dass die Wandbilder dabei eine Vorbildfunktion für die motivische Gestaltung kleinerer Bildwerke gehabt hätten, gibt es in Anbetracht a) der oben illustrierten, gleichzeitigen Entwicklung von Wandbild und kleinformatigen Bildwerken bereits am Übergang zur NPZ I und b) des im Laufe von NPZ I in vielen, gerade auch kleinformatigen Medien bereits etablierten ‚palatialen‘ Darstellungsstils und breiten motivischen Spektrums zumindest bei der Herausbildung der NPZ II-Bildkultur keine Grundlage. Vielmehr wurde bei der Formierung der neuen Bildsprache generell einerseits auf bereits in verschiedenen Medien existierende Motive zurückgegriffen; andererseits wurden im Rahmen eines dezidierten Schöpfungsprozesses sowohl traditionelle als auch neugeschaffene Bildelemente und -motive zu sinngebenden Einheiten verknüpft. Diese neue Bildsprache stand dann zur Vermittlung der gewünschten Inhalte in *allen* gewählten Medien gleichermaßen zur Verfügung und fand entsprechend der inhaltlichen und praktischen Finalität des zu bebildernenden Trägerobjekts Verwendung.

Auch bei der Gestaltung von architektonisch gefassten Räumen wurde also auf dasselbe Motivspektrum zurückgegriffen wie bei der Herstellung von bebilderten Objekten, die in den unterschiedlichen Situationen des administrativen, kultisch-rituellen und palatial-zeremoniellen Lebens zum Einsatz kamen. Zu den in die NPZ II datierten Wandbildern gehören unter anderem das ‚Lilienfresko‘, das ‚Minzenfresko‘ sowie weitere florale und geometrische Darstellungen aus der ‚Lilienvilla‘ von Amnisos¹⁶¹ oder auch die aus *Building 1* in Galatas stammenden Fragmente mit einerseits floralem, andererseits geometrischen, textilmusterähnlichem Dekor¹⁶²; beide Gebäude wurden noch innerhalb von SM IA verlassen. Das *Monkeys and*

158 Vgl. auch Gates 2004, 42.

159 Gates 2004, 42.

160 Zum Beispiel Blakolmer 2010a; Blakolmer 2018b, 30.

161 Driessen – Macdonald 1997, 133–136; Schäfer 146. 149f. 220f. Taf. 69; Shaw 1993, 666–668 mit weiteren Literaturverweisen.

162 Rethemiotakis 2002, 57, Taf. XVIb. XVIIa.

2.1 Neupalastzeit

Birds Fresco und das *Crocus Panel* aus dem *House of the Frescoes*¹⁶³ sowie das *Floral Fresco* aus der *Minoan Unexplored Mansion*¹⁶⁴ in Knossos sind hier ebenso zu erwähnen wie die Darstellung mindestens zweier weiblicher Figuren in einer idealisierten Naturlandschaft in Raum 14 und die Imitation von Wandbehängen im benachbarten Areal 13 der ‚Villa‘ von Agia Triada¹⁶⁵; die zum einen mit Naturlandschaften, zum anderen mit textilmusterähnlich in Rauten eingefassten Lilienblüten dekorierten Räume der ‚Villa‘ von Epano Zakros¹⁶⁶; die Wiedergabe einer möglicherweise schreitenden, weiblichen Figur aus dem Eingangsbereich sowie weitere Kompositionen aus Flora und Fauna, sowohl in Malerei als auch in Stuckrelief, aus verschiedenen Bereichen des Palastes in Archanes¹⁶⁷; und nicht zuletzt die *Lily-*, *Stems-* und *Red Rock-*Fresken, ein Spiralfries sowie weitere Darstellungen naturlandschaftlicher Elemente aus dem reich dekorierten *House X* in Kommos¹⁶⁸.

Neben diesen großformatigen Wandbildern gehörten auch Miniaturfresken zum Ausstattungsspektrum von NPZ II-Gebäuden, so etwa die kleinformatige Darstellung von Gebäuden, Frauen in Volantröcken, Gefäße tragenden Männern im Lendenschurz und Landschaftselementen, die nebst einer großformatigen Pflanzendarstellung in der ‚Villa‘ von Tylissos zutage gefördert wurde¹⁶⁹; die Miniaturszene mit Vögeln, Delfinen und Pflanzen aus Areal 19 des Palastes von Archanes¹⁷⁰; oder auch die Darstellung eines Vogels in vegetabiler Umgebung oberhalb eines textilmusterähnlichen Punktornaments aus einem Gebäude der Hafenstadt Katsambas¹⁷¹.

Das grundsätzlich bereits seit langem bekannte Medium des bildlichen Wanddekors wurde nun also in großem Stil verwendet, um zusätzlich zu den mobilen Gebrauchsobjekten auch den architektonischen Raum mit bildlichen Darstellungen zu versehen und selbigen Raum als ortsgebundenen Träger und Repräsentanten der neupalastzeitlichen Ideen zu instrumentalisieren. Hinsichtlich der großformatigen Wandbilder außerhalb des Palastes von Knossos auffällig ist dabei die Präferenz, sich im wortwörtlichen Sinne mit idealisierten Naturlandschaften zu umgeben¹⁷². Die künstliche Herstellung von naturlandschaftlichen Umgebungen bzw. Orten in sogenannten „Naturkulträumen“¹⁷³ kann als ein wichtiger Bestandteil des ‚palatialen Architekturstils‘ und der für ihn typischen

163 Chapin – Shaw 2006.

164 Cameron 1984.

165 Militello 1998.

166 Vlachopoulos u. a. 2011. Zur Datierung in SM IA siehe außerdem Platon 2002, 153–155.

167 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 494–495 Abb. 478.

168 Shaw – Chapin 2012. Vgl. auch Shaw – Shaw 2006, 867, Taf. 5.1.

169 Shaw 1972.

170 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 498–500 Abb. 484–488.

171 Shaw 1978. SM IA-zeitlich datierte Darstellungen von Zypressen *en miniature* fanden sich außerdem in *House A* in Prasa, siehe Immerwahr 1990, 183 f. Kat.-Nr. Pr No. 1.

172 Zu Landschaftsmalereien und deren etwaigen Bedeutungsdimensionen siehe u. a. Stürmer 2000; Chapin 2004b; Günkel-Maschek 2012b, 127–131.

173 Stürmer 2000.

Raumformen erkannt werden und ist meines Erachtens insbesondere auf die Etablierung und Verbreitung der damit assoziierten Ritualpraktiken in dieser Zeit zurückzuführen: So wie die Lustralbecken und ‚Minoischen Hallen‘ waren auch die in artifizielle Landschaften verwandelten Räume Bestandteil der palatial-elitären Architektur und stellten Orte für die Ausübung bestimmter, für diese Zeit typischer Aktivitäten bereit.

Das vergleichsweise häufige Auftreten von Fragmenten mit der mutmaßlichen Imitation von Textilmustern zusammen mit Landschaftsdarstellungen, wie es etwa in den ‚Villen‘ von Agia Triada und Epano Zakros, vielleicht in Galatas, in jedem Fall auch im *House of the Ladies* in Akrotiri auf Thera begegnet¹⁷⁴, scheint ebenso wenig Zufall zu sein und vielmehr darauf hinzudeuten, dass diese Art des Innenraumdekors in Form eines imitierten Wandbehangs in der NPZ II in regelmäßiger Kombination mit der Herstellung artifizieller Außenorte zum Gesamtkonzept der adäquaten Bebilderung benachbarter Räumlichkeiten gehörte. Mit der Einbettung von weiblichen Figuren und/oder gebauten Strukturen in die Landschaftsdarstellungen, so etwa in Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada, wurden die artifiziellen Außenorte durch rituell agierende Vertreter der elitären Gesellschaft sowie möglicherweise durch Gottheiten vervollständigt. Zugleich schließt sich mit den Menschendarstellungen der Kreis zu den kleinformatigen Darstellungen dieser Zeit, welche dieselben Ritualhandlungen, Akteure und Objekte abbildeten und sie so auf den jeweiligen Trägerobjekten in den kultisch-rituellen, höfisch-zeremoniellen und administrativen Handlungen vergegenwärtigten.

Wenn sich das NPZ II-Bildprogramm aus dem Palast von Knossos selbst auch nicht mehr rekonstruieren lässt, so implizieren dessen allgemein aus der NPZ erhaltenen Fragmente dennoch ein gegenüber den anderen Palästen, Stadthäusern und ‚Villen‘ in wesentlichen Punkten verschiedenes Gesamtkonzept. So war allein die Anzahl an Menschendarstellungen, darunter Prozessionen und sportliche Wettkämpfe, um ein Vielfaches höher als die Zahl der gelegentlich außerhalb des Palastes von Knossos, etwa in Agia Triada und Archanes begegnenden Menschendarstellungen. Hinzu kommt die häufig angesprochene Stiersprungthematik¹⁷⁵, die auf Kreta seit den Anfängen der figürlichen Wandbebilderung und bis

174 Zur malerischen Imitation von Wandbehängen siehe Shaw – Laxton 2002.

175 Cameron 1976a, 151f. 52; Hood 2000a, 24. 26. 30f.; Hood 2000b, 198 Kat.-Nr. 3 (*Bull Reliefs and Spiral Fresco*); 199 Kat.-Nr. 6 (*Bull's Leg in Relief*). 8 (*North Entrance Passage Bull and Olive Tree Reliefs*); 201 Kat.-Nr. 14 (*Bull and Spectators*). 16 (*Miniature Fresco Fragments from Ivory Deposit*); 204 Kat.-Nr. 24 (*Taureador Frescoes*). 26 (*Bull in Anteroom to Throne Room*). 27 (*Dado in West Porch imitating veined stone with bull above*); 205 Kat.-Nr. 28 (*Bull on upper floor of West Portico of Hall of Double Axes*); Hood 2005, 56–58 Kat.-Nr. 2 (*North Entrance Passage Bull Reliefs*); 65 Kat.-Nr. 7 (*Bull in Anteroom to Throne Room*). 9 (*Bull and Spectators from lower cists in West Magazine XIII*); 66 Kat.-Nr. 14 (*Dado in West Porch imitating veined stone with parts of bull above it*); 70 Kat.-Nr. 20 (*Ivory Deposit miniature frescoes*); 73 Kat.-Nr. 24 (*Bull on wall of upper floor of West Portico of Hall of the Double Axes*); 75 Kat.-Nr. 27 (*Bull in Relief from Service Staircase*); 76f. Kat.-Nr. 30 (*Bull reliefs and Spiral Fresco*); 79f. Kat.-Nr. 33 (*Taureador Frescoes*). Außerhalb des Palastes fanden sich Relieffragmente einer Stierdarstellung in einem Gebäude nördlich der *Royal Road*; siehe Cameron 1976a, 229 Taf. 78B. Außerdem im *North West Treasury*; siehe Cameron 1976a, 232f. Taf. 119B. Beide zeugen davon, wie auch die

in die NPZ II auf die Wände des Palastes von Knossos beschränkt war¹⁷⁶, bevor sie in der NPZ III auch außerhalb des Palastes in Erscheinung treten sollte, wie weiter unten zur Sprache kommen wird. Auch die Miniaturdarstellungen innerhalb und außerhalb des Palastes von Knossos könnten unterschiedlicher nicht sein: Während die Fresken in Tylissos sowie ferner im *West House* in Akrotiri auf Thera¹⁷⁷ sowie in der *North-East Bastion* in Agia Irini auf Kea¹⁷⁸ ausgedehnte, zum Teil exotische, Miniaturlandschaften mit Siedlungen, unterschiedlich definierten Gesellschaftsgruppen, Gebäuden und Handlungen im Rahmen geographisch ausgedehnter Festlichkeiten zeigen, geben die Miniaturfresken aus dem Palast von Knossos Ereignisse wieder, die im und um den Palast unter Beteiligung der Palastelite sowie beobachtender Menschenmassen stattfanden¹⁷⁹. Auch in diesem Fall tritt der spezielle Charakter des Bildprogramms im Palast von Knossos gegenüber jenen in den anderen Gebäuden des NPZ II Kretas deutlich zutage¹⁸⁰.

Wandbilder in Akrotiri, Thera

Die Komplexität dieses Befunds wird noch einmal gesteigert, richtet man den Blick auf die reichen Malereifunde, die seit den 1970er-Jahren in der bronzezeitlichen Siedlung bei Akrotiri auf Thera, dem heutigen Santorin, zutage gefördert werden.

In Akrotiri markiert das seismische Ereignis, welches in Knossos zu Evans' *Great Destruction* geführt hatte, den Übergang zur Phase *Akrotiri Last period B*¹⁸¹, in der im Zuge des Wiederaufbaus erneut von Kreta übernommene architekturräumliche Formen und Designs einschließlich figürlicher Wandbebilderung zur Ausführung kamen¹⁸². Da diese Malereien aufgrund des späteren Vulkanausbruchs bis heute außergewöhnlich umfangreich erhalten geblieben sind, stellen sie als kykladische Reflexionen¹⁸³ des kretisch-neupalastzeitlichen Wanddekors

Gebäude entlang der *Royal Road*, die vom Palast nach Westen führte, mittels des spezifischen Bildvokabulars ihre Zugehörigkeit zum Palast manifestierten.

176 Vgl. Marinatos 1989a, 26; Marinatos 1993, 219; Marinatos 1996, 151; Hallager – Hallager 1995, 549–554; Shaw 1997, 497–499. 501; Zeimbekis 2006, 33; Güntel-Maschek 2012c, 124–127; Güntel-Maschek 2012d, 173–176.

177 Dumas 1999, 45–49. 58–85 Abb. 26–48; Morgan 1988.

178 Morgan 1990; Morgan 1998b; Morgan 2005, 31–34.

179 Zu den Miniaturfresken aus Knossos, namentlich dem *Sacred Grove and Dance Fresco* sowie dem *Grand Stand Fresco*, und deren Datierung in SM IA oder SM IB siehe Hood 2005, 63f. Kat.-Nr. 6 mit ausführlichen Literaturverweisen; Jacobs 2004.

180 Zur Systematik von Wanddekor in Palästen und ‚Villen‘ auf Kreta siehe auch Cameron 1976a, 218–224. 227–241. 245–251; Cameron 1978, 584–586. Vgl. dazu außerdem Shaw 1997, 502.

181 SM IA auf Kreta entspricht der Phase „Akrotiri Last period B“ in Marisa Martharis Phaseneinteilung; siehe dazu bereits oben Anm. 62.

182 Zur gemeinsamen Einführung von Architekturformen und Wandmalerei auf Thera siehe auch Boulotis 1992, 89; Palyvou 2000, 415. Zum minoischen Charakter der Architektur in Akrotiri siehe außerdem Palyvou 1999.

183 Zum kykladischen Stil der theräischen Fresken siehe Morgan 1990; Davis 1990.

nun auch dessen Erforschung auf eine neue Grundlage. Das motivische Spektrum der Darstellungen, das sich durch typisch minoische Elemente, wenngleich in stilistisch abweichender Ausführung¹⁸⁴, auszeichnet, führt uns einmal mehr den fragmentarischen Erhaltungszustand des Motivrepertoires der Wandbilder auf Kreta vor Augen. Denn dort sind es vorrangig Darstellungen der Siegelglyptik, der reliefdekorierten Steingefäße, Elfenbeinobjekte und anderer Bildwerksgattungen, die das beste ikonographische Vergleichsmaterial bieten. Zudem liefern die theräischen Wandmalereifunde, wie von Cameron hervorgehoben, wertvolle Ansätze für Interpretationen und Restaurierungen bislang fragwürdiger kretischer Kompositionen und zeigen, auf welche Weise Bildthemen und -kompositionen verwirklicht werden konnten¹⁸⁵. So lassen sich etwa verschiedene Arten der Unterteilung und Nutzung derselben Wände für separat zu dekorierende Bereiche anhand der in Akrotiri verhältnismäßig großflächig erhaltenen Malereien und ihrer architektonischen Verortung nachweisen. Sie geben einen Eindruck davon, wie einzelne Bildelemente und Motive in Abhängigkeit von der architektonischen Struktur sowie in Hinblick auf die praktische Benutzung und Wahrnehmung der Räumlichkeiten platziert wurden und ermöglichen somit wichtige neue Einblicke in das Zusammenspiel von Bild, Raum, Akteuren und Bewegung im Raum¹⁸⁶.

Gerade im herausragenden Erhaltungszustand der Fresken aus Akrotiri manifestieren sich jedoch auch die Unterschiede, die sich aus jener absoluten Abhängigkeit der Wandgestaltung vom jeweiligen gebauten Ort und dem mit ihm verknüpften menschlichen Handeln ergaben. Während es auf Kreta in der NPZ II ausschließlich die Gebäude des ‚palatialen Architekturstils‘ waren, die über dekorierte Räumlichkeiten verfügten, schien auf Thera jeder, der es sich leisten konnte – und somit auch die Bewohner der traditionelleren, kykladischen Gebäude – über mindestens ein bis zwei bebilderte Räume verfügt zu haben¹⁸⁷. Auch das Repertoire an Bildprogrammen zeigt eine weitaus größere Variationsbreite als jene, die in Anbetracht der obigen Ausführungen im NPZ II-Kreta außerhalb des Palastes von Knossos im Raumdekor Verbreitung gefunden haben dürfte. Neben Naturdarstellungen kommen dabei auch Motive vor, die auf Kreta weder an den Wänden der nicht-knossischen Paläste oder ‚Villen‘, geschweige denn in den gewöhnlichen Siedlungsbauten zu finden waren, so beispielsweise die ‚Boxenden Kinder‘¹⁸⁸ oder die Nebeneinanderstellung mehrerer *Ikria*¹⁸⁹. In dieser Hinsicht lässt sich sicherlich Camerons Feststellung zustimmen:

184 Cameron 1978, 588–591; Davis 1990; Morgan 1990; Blakolmer 2010b, 151f.

185 Cameron 1978, 580–582. 584, zufolge ließen sich beispielsweise die Beliebtheit des durchgehenden und des unterbrochenen Frieses sowie der Aufbau der bemalten Wandflächen belegen. Auch die Existenz von Paneelen („i.e. artistically divided, and often architecturally separated, compositions“) sei nun sowohl auf Kreta als auch auf Thera nachzuweisen.

186 Siehe dazu zuletzt etwa Paliou u. a. 2011; Palyvou 2012.

187 Vgl. Morgan 1990; Davis 1990; Blakolmer 2000a, 398f.; Blakolmer 2010b, 151f.

188 Doumas 1999, 112 Abb. 79.

189 Doumas 1999, 86–95 Abb. 49–62.

2.1 Neupalastzeit

„It is now clear that the range of genre scenes, of subject matter and perhaps even of rooms decorated at Akroteri suggest a greater degree of pictorial freedom to adorn private houses than seems to have been so in socially comparable domains on Crete, even allowing for poorer preservation of the latter yet including the richer houses in the town at the Minoan capital itself“¹⁹⁰.

Im Falle von Thera könnte Cameron zufolge die topographische Distanz einen höheren Grad an politischer, gesellschaftlicher, religiöser und künstlerischer Unabhängigkeit erlaubt haben, als dies auf Kreta und im unmittelbaren Einflussbereich der palatialen Autorität in Knossos selbst noch in den anderen Palästen der Fall gewesen sein dürfte¹⁹¹.

Es lässt sich daher vermuten, dass sowohl die Errichtung von Gebäuden im ‚palatialen Architekturstil‘, zu dem die spezifischen Raumformen und die zugehörigen Wandbilder zu zählen sind, als auch die damit einhergehende Erschaffung von Orten für rituelle und zeremonielle Handlungen nach vorgegebenen Prinzipien geschah, die hauptsächlich auf Kreta gelebt wurden, während eine zunehmende geographische und kulturelle Distanz von diesem Zentrum dazu führte, dass einzelne dieser Aspekte weniger rigide umgesetzt wurden. Auch hierbei ist allerdings Differenzierung geboten, da gerade das Beispiel Akrotiri eindrücklich zeigt, wie sich der Wanddekor der Gebäude mit Wohncharakter von jenem in den (halb-)öffentlichen Gebäuden wie *Xesté 3* und *Xesté 4* unterscheiden konnte: So scheint es, dass in ersteren das motivische Repertoire freier gewählt werden konnte als in den gemeinschaftlich genutzten Bauten, in denen sich sowohl das Bildrepertoire als auch das Zusammenspiel von Architekturelementen und Wandbildern enger an den kretischen Vorbildern orientierten.

Die Arrangements von Bild und Raum in den (halb-)öffentlichen Gebäuden auf Thera belegen damit indirekt, dass auch auf Kreta eine konsistente Systematik der Verknüpfung von Bildthemen mit bestimmten räumlichen Strukturen existierte. Indem die theräischen Darstellungen außerdem das Repertoire an Bildthemen und -elementen widerspiegeln, welches auf Kreta in der NPZ II (und in der NPZ III) auf den unterschiedlichsten Trägermedien zum Einsatz kam, reflektieren sie auf eindrucksvolle Weise, wie bei der Gestaltung des gebauten Raums auf aktuelle Konzepte und bildliche Ausdrucksformen Bezug genommen wurde. Insbesondere zeigen sie, wie die aus der kretischen Ideenwelt entnommenen Bildthemen in jeweils unterschiedlichen Räumen wiedergegeben wurden. Man denke etwa an die Prozessionszenen an den Wänden von Durchgangsbereichen in *Xesté 3* und *Xesté 4*, die bildhafte Inszenierung einer ‚thronenden Göttin‘ in der *polythyron*-Halle im Obergeschoss von *Xesté 3* oder die Platzierung eines ‚Baum-Schreins‘ als Bezugspunkt ritueller Handlungen im Lustralbecken im Erdgeschoss desselben Gebäudes¹⁹².

190 Cameron 1978, 586.

191 Cameron 1978, 586.

192 Zu Prozessionszenarien in Durchgangsbereichen siehe hier [Kapitel 4](#) sowie Güntel-Maschek 2011; Güntel-Maschek 2012a; Güntel-Maschek 2012d, 176–178. Zur bildhaften Inszenierung

Gerade die ‚(halb-)öffentlichen‘ Gebäude von Akrotiri bieten somit eine wichtige Quelle für die Verknüpfung von bestimmten Raumformen mit bestimmten Bildthemen und stellen aufgrund der engen Verwandtschaft dieser Dekorprogramme mit denjenigen der ‚offiziellen Kunst‘¹⁹³ Kretas wesentliche Einblicke in die Konzeptionen der bildlichen Raumgestaltung auf Kreta selbst in Aussicht.

Zusammenfassung

Die Phase NPZ II, hier definiert als der Zeitraum zwischen dem mit der *Great Destruction* assoziierten Erdbeben und dem Vulkanausbruch von Thera, dauerte insgesamt wohl nicht mehr als etwa 65 Jahre. Während dieses Zeitraums erfolgte die beinahe inselweite Verbreitung von Wandmalerei auf Kreta: zum einen als integraler Bestandteil des ‚palatialen Architekturstils‘¹⁹⁴; zum anderen als Ausdrucksform einer Bildkultur, welche ihre vereinzelt Anfänge in der NPZ I genommen hatte und in der NPZ II nun als ‚offizielle‘ Darstellungsform institutionalisiert wurde. Neue Bildschöpfungen, wie sie sich in den besser erhaltenen Bildwerksgattungen nachweisen lassen, deuten auf die Notwendigkeit der visuellen Repräsentation neuartiger bzw. unter neuen Vorzeichen in den Vordergrund gerückter Ideen und Sachverhalte vor allem in elitär-repräsentativen, administrativen und kultisch-religiösen Handlungskontexten hin. Bei der Bebilderung von Räumen und Objekten wurde entsprechend der vorgesehenen Nutzung des Raums bzw. des Objekts auf eine begrenzte Anzahl von Bildzyklen und -elementen zurückgegriffen. Insbesondere die Wandbilder setzte man nun gezielt als Bestandteil spezifischer Architekturformen wie etwa der Lustralbecken oder *polythyron*-Hallen ein, um Orte für den Vollzug kultisch-ritueller und palatial-zeremonieller Handlungen zu schaffen, die einen unmittelbaren Bezug zu aktuell vorherrschenden und bildhaft propagierten Ideen und Idealen herstellten und auf diese Weise zugleich die damit verknüpften Lebensformen und Praktiken weitreichend etablierten.

In dieser prägnanten und expansiven Form hatte das bildkulturelle Phänomen jedoch nur während der NPZ II Bestand¹⁹⁵: Gemeinsam mit einigen integralen Raumformen des ‚palatialen Architekturstils‘ bekam es schon bald die Folgen einer Naturkatastrophe zu spüren, welche zentrale Aspekte der Bild- und Ritualpraktiken auf die Probe stellte.

der ‚thronenden Göttin‘ im Obergeschoss von *Xesté 3* siehe hier insbesondere [Kapitel 5.1.4](#) und [6.3.1: ‚Naturkulträume‘ der Neupalastzeit](#) sowie Güntel-Maschek 2014; Güntel-Maschek 2016. Zur Platzierung des ‚Baum-Schreins‘ auf der Ostwand des Lustralbeckens von *Xesté 3* siehe Güntel-Maschek 2010; Güntel-Maschek 2012b; Güntel-Maschek 2014.

193 Zu ‚official‘ im Unterschied zu ‚private‘ art siehe Hägg 1985, 209; in Bezug auf Wandbilder als ‚offizielle Kunst‘ insbesondere auch Gates 2004.

194 Driessen 1989 / 1990; Blakolmer 1995, 471. Zur Bezeichnung des farbigen Wanddekors als integrativen Bestandteil der ‚palatialen‘ Architektur siehe auch Palyvou 2000, 415.

195 Auf der Grundlage ihrer Studien zu den Wandbildern mit Naturszenen verglich bereits Anne Chapin das Phänomen der plötzlich vermehrt auftretenden Wandmalerei als eine „Minoan“ bzw. „Neopalatial Renaissance“, die möglicherweise nur während der SM IA-Zeit andauerte; siehe Chapin 1997, 23f.; Chapin 2004b, 54.

2.1.3 Neupalastzeit III

Infolge einer schweren Erdbebenzerstörung, aller Wahrscheinlichkeit nach in Zusammenhang mit den seismischen Vorboten des Thera-Vulkanausbruchs¹⁹⁶, veränderten sich zentrale Aspekte des bisherigen kulturellen und gesellschaftlichen Lebens auf Kreta¹⁹⁷. Relativchronologisch ist das Ereignis während der fortgeschrittenen Verwendung von SM IA-Keramik anzusetzen¹⁹⁸. Die absolute Datierung des Vulkanausbruchs von Thera, an die der Beginn und die Dauer der NPZ III geknüpft sind, ist bekanntermaßen noch immer Gegenstand einer zuweilen hitzig geführten Debatte zwischen denjenigen, die auf der Grundlage von Exporten und Importen im östlichen Mittelmeerraum sowie der ägyptischen Chronologie argumentieren, und denjenigen, die eine Kombination aus naturwissenschaftlichen Datierungsmethoden und der Analyse von Querverbindungen im östlichen Mittelmeerraum anwenden. In Anbetracht der jüngsten Entwicklungen in dieser Debatte – die konsistente naturwissenschaftliche Produktion ‚hoher‘ Datierungen nicht nur auf Thera, sondern auch auf Kreta¹⁹⁹, im Vorderen Orient und in Abstimmung mit der ägyptischen historischen Chronologie²⁰⁰, ferner in Griechenland²⁰¹ – möchte ich in der vorliegenden Arbeit mit der ‚Hohen‘ Ägäischen Chronologie arbeiten (Tab. 2.1). Mit einer Datierung des Vulkanausbruchs im fortgeschrittenen SM IA um 1610 v. Chr. und einem groben Ende von SM IB um 1450 v. Chr. ergibt sich für die NPZ III eine Laufzeit von annähernd 160 Jahren – ein Zeitraum, den es der vorausgehenden, vergleichsweise kurzen NPZ II gegenüberzustellen und bei der Interpretation der im Folgenden zu skizzierenden Entwicklungen zu berücksichtigen gilt.

Die NPZ III kann generell als eine Phase des Wandels bezeichnet werden, an deren Ende gemäß der nach wie vor dominanten Forschungsmeinung flächendeckende Brandzerstörungen das Ende der ‚minoischen‘ Kultur und eine allmähliche Inkorporation Kretas in den erstarkenden ‚mykenischen‘ Herrschaftsbereich bedeuteten. Die Ausprägungen dieses Wandels wurden bereits aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet: Sie zeichnen ein Bild Kretas zwischen Krise, Niedergang und Zerfall des NPZ II-soziopolitischen Gefüges auf der einen Seite, und einer *Minoan Renaissance* auf der anderen Seite, die sich in umfangreichen Bautätigkeiten, einem Aufschwung der Landwirtschaft sowie einer Intensivierung diplomatischer Beziehungen, insbesondere mit Ägypten, äußerte. Der Zerfall des soziopolitischen Gefüges und die

196 Zur Verknüpfung der beiden Ereignisse siehe Hood 1973; Hood 1978b; Driessen 1989/1990, 22; Niemeier 1994, 85; Warren 1999, 898.

197 Zur Debatte siehe Driessen – Macdonald 1997, 35–83 sowie als Antwort darauf die Rezension von Warren 2001, 115–117. Ferner Panagiotopoulos 2008a, 140f.

198 Warren 1999, 894f. mit weiteren Literaturhinweisen; Warren 2010, 392; Driessen – Macdonald 1997, 15; Warren 1999; Macdonald 2004, 248f.

199 Manning 2009.

200 Siehe zusammenfassend und mit ausführlichen Literaturverweisen Höflmayer 2015. Vgl. auch Vlachopoulos 2015, 54f. Anm. 55.

201 Wardle u. a. 2014.

Dezentralisierung der Versorgungsmaßnahmen unter gleichzeitigem Erstarken lokaler Eliten hätten schließlich zu einem innerkretischen Konflikt geführt, der in den flächendeckenden Brandzerstörungen gegen Ende von SM IB endete und einer Kontrolle Kretas durch festländische Machthaber den Weg bereite²⁰².

Anthropologische Studien zu den in verschiedenen Bereichen feststellbaren, kurz- wie langfristigen Konsequenzen von Naturkatastrophen machen wahrscheinlich, dass man auch auf Kreta, wenngleich es nur peripher von dem Vulkanausbruch selbst betroffen war, auf dieses Ereignis reagierte²⁰³. Der etwa andert-halb Jahrhunderte und somit mehrere Generationen umspannende Zeitraum zwischen dem Vulkanausbruch und dem Ende von SM IB auf Kreta eröffnet jedoch ein breites Zeitfenster: für das Entstehen und die Bewältigung von sozialer Instabilität; für die Rekonvaleszenz nach Ernteeinbußen und der Nichtnutzbarkeit landwirtschaftlicher Areale; für das Wiederaufblühen der landwirtschaftlichen Produktion und Vorratshaltung; für die Bereinigung und den Wiederaufbau zerstörter Bauten und Siedlungsareale sowie für Neubauprojekte; für die vereinzelte Ausübung von Kulthandlungen zur Krisenbewältigung, aber auch die Weiterführung etablierter Kulte, um nur einige wenige Aspekte der vielschichtigen archäologischen Evidenz aus SM IB zu benennen. Die traditionellerweise als typisch für SM IB erachteten, in Knossos produzierten Gefäße mit Bemalung im ‚Meeresstil‘ bzw. in der *Special Palatial Tradition* traten noch dazu erst relativ spät in Erscheinung und unterstreichen somit die Notwendigkeit, die lange Laufzeit der NPZ III differenzierter zu betrachten²⁰⁴.

Im Palast von Knossos dürfte die NPZ III zunächst eine Phase des Brachliegens einzelner, zum Teil brandzerstörter Bereiche markiert haben, bevor ab einem bestimmten Zeitpunkt ein umfangreiches Programm zur Renovierung und Neudekoration des Palastes initiiert wurde²⁰⁵. Ob und welche Folgen der Vulkanausbruch bzw. das vorausgehende, auch auf Kreta zu Zerstörungen führende Erdbeben für den Palast hatten, ist schwer zu sagen, doch deuten Hinweise auf Brandzerstörungen im Westtrakt²⁰⁶ sowie die Ergebnisse neuerer Keramikstudien²⁰⁷ darauf hin, dass die Naturkatastrophe am Ende der NPZ II auch am Palast von Knossos nicht spurlos vorüberging.

Dass die Palasteliten nach einer gewissen Zeit allerdings zu ihrem anspruchsvollen Lebensstil zurückfanden und ihre machtpolitischen Positionen weiter zu

202 Siehe hierzu Driessen – Macdonald 1997, bes. 92–118; zusammenfassend auch Driessen – Macdonald 2000. Zur Kritik an zentralen Punkten dieses Szenarios siehe Warren 2001. Zum Konzept einer SM IB-zeitlichen *Minoan Renaissance* und dessen Ausprägungen siehe MacGillivray 2009, 166; MacGillivray 2013.

203 Siehe für einen Überblick und weiterführende Literatur etwa Oliver-Smith 1996. Ferner Driessen 2001; Driessen 2002.

204 Siehe diverse Beiträge sowie Niemeiers *Closing Comments* in Brogan – Hallager 2011.

205 Niemeier 1994, 72. 85; Macdonald 2002, bes. 36. 53: „Ruined Palace“. Später stellte er die Situation jedoch anders dar und sprach von einem extensiven „remodelling“ des Palastes – „a kind of grand gesture of reassurance to the population“; siehe Macdonald 2005, 176–194 bes. 177.

206 Driessen – Macdonald 1997, 140f.

207 Hatzaki 2007a, 172–184.

2.1 Neupalastzeit

stärken versuchten²⁰⁸, lässt sich insbesondere an den NPZ III-Wiederaufbauprogrammen außerhalb von Knossos festmachen. So erfolgte jetzt der Neubau des Palastes von Phaistos²⁰⁹; und der Palast von Kato Zakros wurde nach neueren Erkenntnissen überhaupt erst in der NPZ III errichtet²¹⁰. Das bei seiner SM IB-zeitlichen Zerstörung versiegelte Inventar einschließlich der Wandbilder sind Lefteris Platon zufolge von derart „knossischem Charakter“²¹¹, dass Palast und Hafen in unmittelbarer Abhängigkeit von dem zentralkretischen Palast gestanden haben dürften. Auch in weiteren Siedlungen, unter anderem in Küsten- und Hafenstädten wie Mochlos, Pseira und Palaikastro, wurde eine zusätzliche Verdichtung der Besiedlung sowie die Entstehung von Zeremonialgebäuden mit Reliefdekor in der NPZ III und vor den Zerstörungen selbiger Siedlungen zum Ende derselben Phase hin dokumentiert²¹².

Für eine weiterhin starke bzw. zumindest wiedererstarke Position des Palastes von Knossos innerhalb des soziopolitischen Gefüges auf Kreta spricht ferner die nahegelegene Nekropole in Poros, in der während der NPZ III Angehörige einer begüterten sozialen Gruppe bestattet wurden²¹³. Die aufwendigen Bestattungen zeugen von einer Neukonzeptualisierung elitärer Repräsentationsstrategien²¹⁴, die sich meines Erachtens am besten vor dem Hintergrund der intensiven Kontaktpflege mit benachbarten Kulturen des östlichen Mittelmeerraums verstehen lassen: Einerseits mit dem helladischen Festland, andererseits mit Ägypten. Auf dem Festland hatten sich im Laufe der NPZ III bzw. von SH IIA lokale Eliten herausgebildet und ihre eigenen Vorstellungen und bildkulturellen Ausdrucksformen eines elitären Habitus entwickelt, im Rahmen dessen sie importierte Güter wie Siegelringe, Siegelsteine, Schmuck, Waffen und andere Wertobjekte, die ihre weitreichenden Kontakte unter anderem nach Kreta repräsentierten, nutzten, um

208 Warren 2001, bes. 116f. Außerdem Niemeier 1994, 85.

209 La Rosa 2002, 80. 83f.; Militello 2001; Shaw 2010, 309; Palio 2018.

210 Platon 2002, bes. 145–153. Siehe auch Hatzaki 2007a, 183, zur Einordnung der SM IA-Keramik in den Gebäuden, die für den Bau des Palastes abgerissen worden waren. Demgegenüber kritisch: Driessen 2004, 79 mit weiteren Literaturhinweisen.

211 Platon 2002, 145–153. 155; Platon 2013. Zu menschenfigürlichen Darstellungen aus dem Palast von Kato Zakros siehe außerdem Platon 1965, bes. 199; Patrianakou-Iliaki 1983, 248f. Anm. 6.

212 Brogan u. a. 2002, 91–96. 117; Shaw 1998.

213 Dimopoulou 1999, bes. 225; Dimopoulou-Rethemiotaki 1999; Driessen – Macdonald 1997, 71; Driessen – Schoep 1999, 395; Dimopoulou – Rethemiotakis 2000, bes. 56; Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 22; Warren 2001, 116; Dimopoulou-Rethemiotaki 2012.

214 Vgl. auch Preston 2004a, 138: „As is often noted, the Neopalatial cemetery of chamber tombs at Poros [...] shows interesting indications of experimentation with ostentatious mortuary symbolism that owes much to contact with the Mainland, including burials with weapons and the use of wooden biers.“ Ich würde indes nicht dem folgenden Satz zustimmen: „However, as Dimopoulou (1999) has observed, these burials were sporadic exceptions within otherwise typical Knossian communal chamber tombs, and probably represent individuals well below the pinnacle of the Knossian elite.“ Im Gegenteil würde ich hierin eine Bestätigung dafür sehen, dass es wenige und insbesondere diejenigen, welche im Kontakt mit Griechenland und Ägypten standen, waren, die diese außergewöhnlichen Bestattungen für sich wählten.

ihren persönlichen und elitären Status zum Ausdruck zu bringen²¹⁵. Der Attraktivität dieses Lebens- und Repräsentationsstils konnte sich die knossische Elite nicht entziehen: Gefäßimporte vom Festland hatten daher bereits im späten SM IB und insbesondere in SM II zu lokalen Imitationen etwa des flachen Alabastron sowie der *kylix* geführt; und auch bei den in der Region von Knossos aufgekommenen Bestattungen in ‚Kriegergräbern‘ dürfte es sich um eine Adaption festländischer Gepflogenheiten vonseiten der knossischen, sich nun verstärkt über ihre martialischen Eigenschaften definierenden Elite gehandelt haben²¹⁶. Von festländischer Seite vermag die jüngst bei Pylos zutage geförderte Bestattung des *Griffin Warrior* den Austausch von Prestigeobjekten zwischen Griechenland und Kreta erneut zu bestätigen: Dieser ist schon seit langem durch Funde wie die Beigaben in den Schachtgräbern von Mykene, insbesondere jenen im SH I- bis SH IIA-zeitlich genutzten Schachtgräberbund A, oder der Tholos von Vapheio belegt²¹⁷.

Abgesehen von diesen Verbindungen zum griechischen Festland erreichte auch die Intensivierung der Kontakte mit Ägypten in der NPZ III und der darauffolgenden SPZ ihren Höhepunkt²¹⁸. Ägyptische Importe in den ‚Elitegräbern‘ von Knossos sowie ‚ägyptisierende‘ Gestaltungsmerkmale der Gräber legen nahe, dass einzelne Mitglieder der knossischen Elite von dort Ideen wie materielle Güter zur Zurschaustellung ihres herausragenden Status bezogen²¹⁹. Zudem verfügten die Machthaber von Kreta in dieser Zeit offenbar über ein derartiges Ansehen im östlichen Mittelmeerraum, dass sie auch in Ägypten als Partner auf Augenhöhe wahrgenommen wurden. Aus dieser Zeit stammen die kretischen Gabenbringer, die in den ägyptischen Malereien, etwa in der Grabkapelle des Senenmut, im Lendenschurz mit Penisfutteral in Erscheinung traten. Die Entstehungszeit von Senenmuts Grabkapelle (TT71) um 1475/70 v. Chr. fällt in die spätere NPZ III²²⁰. Die Grabkapelle des Wesirs Rehmire (TT100), deren Entstehung etwa um 1425 v. Chr. liegen dürfte, fällt indes bereits deutlich in die SPZ – und vor diesem Hintergrund wird die Übermalung der für die NPZ III noch typischen Lendenschurze mit jenen Schurzen, welche auch in dem am Übergang von der NPZ III zur SPZ ausgeführten Bildprogramm in Knossos an den Gabenträgern zu sehen sind, verständlich²²¹. Die ägyptischen Grabmalereien reflektieren somit das Erstarken Kretas zu einem außenpolitisch aktiven und angesehenen Partner

215 Kramer-Hajos 2016, 56–69, bes. 66.

216 Vgl. auch Driessen – Schoep 1999, 392–396.

217 Davis – Stocker 2016. Zu Datierung und Funden von Schachtgräberbund A siehe Karo 1930 sowie zusammenfassend Boyd 2015, 434 Tab. 1 mit weiteren Literaturverweisen.

218 Warren 1995, bes. 5–10. 13; Cline 1999, 117 mit Taf. 1; Phillips 2008, 234f.

219 Hiller 1999; Hiller 2000; Hiller 2008; Warren 1995, 8. 13f.; MacGillivray 2009, 167f.

220 Dorman 1988, 172.

221 Wachsmann 1987, 129, datiert die zweite Phase (Übermalung) in Rehmires Grab in die letzten Jahre von Thutmosis III. (hier 1479–1425) bzw. an den Beginn der Regierungszeit seines Sohnes Amenophis II.; siehe auch Matic – Franković 2017, 110. Zum minoischen Ursprung der Schurze der *keftiu* in diesen ägyptischen Grabmalereien, siehe Rehak 1996. Vgl. auch Driessen 1998–1999, bes. 88.

2.1 Neupalastzeit

im östlichen Mittelmeerraum²²²; zudem belegen sie insbesondere die Intensivierung der Kontakte mit Ägypten unter Hatschepsut²²³, vor allem im letzten Viertel der für die NPZ III so typischen (Tab. 2.1). Diese Evidenz fügt sich in das Bild eines vermehrten Aufblühens der oftmals in Hafennähe gelegenen Zentren Kretas sowie der veränderten Form der Selbstdarstellung vonseiten der Elite von Knossos im späteren Verlauf der NPZ III.

Auf Kreta selbst blieben allerdings nicht alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens von den Folgen des Naturereignisses verschont. Mehrere Zerstörungsbefunde sowie bauliche Umgestaltungen deuten auf das Ausmaß dieses Wandels hin. So lassen sich unter anderem in Knossos und Palaikastro Befunde nachweisen, die mit zerstörerischen Ereignissen im fortgeschrittenen SM IA sowie mit anschließenden Wiederaufbaumaßnahmen in Zusammenhang standen; zeitgleich fielen sowohl der Palast von Galatas als auch einige ‚Villen‘, darunter jene in Amnisos und Vasiliki, destruktiven Kräften zum Opfer und wurden nicht wieder aufgebaut²²⁴. Sind dies noch Begleiterscheinungen, welche ein starkes Erdbeben mit sich bringen kann, so zeugen die Umbaumaßnahmen innerhalb der Gebäude, die das Beben überstanden, erst tatsächlich von den fundamentalen Auswirkungen, welche die Naturkatastrophe auf das Leben im NPZ III-Kreta hatte.

Viele der ‚ländlichen Villen‘ zeigen Spuren von Reparaturen, wobei auffällt, dass nun jene Räumlichkeiten im ‚palatialen Architekturstil‘, die für die Ausübung der während der NPZ II gepflegten kultisch-rituellen und palatial-zeremoniellen Aktivitäten ausgestattet worden waren, in Lager- und Arbeitsbereiche umfunktioniert wurden. So verkleinerte man beispielsweise in der ‚Villa‘ von Vathypetro nach einem Erdbeben einige ursprünglich im fortgeschrittenen SM IA angelegte Raumeinheiten wie die ‚Minoische Halle‘ und nutzte die ‚Villa‘ in SM IB vor allem für Landwirtschaft und Handwerk²²⁵. Auch in *Building I* in Nerokourou wurde die in SM IA errichtete ‚Minoische Halle‘ infolge einer Beschädigung in Arbeits- und Lagerbereiche umfunktioniert²²⁶. Ähnliche Umbaumaßnahmen konnten in weiteren ‚Villen‘ beobachtet werden, sodass der Eindruck entsteht, dass nach der Katastrophe im ausgehenden SM IA nun vermehrt Bereiche für handwerkliche, wirtschaftliche und Lagerzwecke auf Kosten der noch wenige Jahrzehnte zuvor

222 Manning 2009, 222 mit weiteren Literaturverweisen.

223 Auf das Aufkommen von Darstellungen von Tributbringern generell bereits unter Thutmosis I. weist MacGillivray 2009, 164 mit weiterführender Literatur hin.

224 Niemeier 1980, 13f.: In den genannten sowie außerdem in den ‚Villen‘ von Prasa, Sitia, Zou und Prophitis Ilias Tourtoulon fand sich ausschließlich „reine“ SM IA-Keramik, jedoch kein Hinweis auf die von Niemeier als „sub-IA oder IB“ bezeichnete Ware. Siehe zudem Niemeier 1980, 63, wonach auch auf Thera ebenfalls ausschließlich SM IA-zeitliche Keramik zutage kam. Zu den zu dieser Zeit zerstörten Gebäuden sowie den zugehörigen Befunden siehe außerdem Driessen – Macdonald 1997, 35–41 m. *Gazetteer*. Zur endgültigen Auffassung des Palastes in Galatas nach einer Erdbebenzerstörung am Ende von SM IA siehe jetzt auch Rethemiotakis 2012, 312.

225 Driessen – Sakellarakis 1997; Driessen – Macdonald 1997, 176–178.

226 Tzedakis – Chrysoulaki 1987; Chrysoulaki 1997, 29f.; Driessen – Macdonald 1997, 125; Westerburg-Eberl 2000, 93.

so aufwendig hergerichteten Räumlichkeiten geschaffen wurden²²⁷. Eine der am deutlichsten für die Veränderungen dieser Zeit sprechenden Maßnahmen stellt das vielerorts zu beobachtende Verfüllen der Lustralbecken dar: Davon waren im Laufe der NPZ III sowohl Lustralbecken in den ‚Villen‘ als auch jene in den Gebäuden rund um den Palast von Knossos betroffen²²⁸. Hatten sie in der vorangegangenen Epoche noch als Orte für den Vollzug spezifischer ritueller Praktiken weite Verbreitung gefunden, so bedeutete diese Maßnahme nun deren Ende, trotz gleichzeitiger Weiternutzung der Gebäude selbst.

Auch hier ist jedoch eine differenzierte Sichtweise geboten. Tatsächlich bedeuteten diese Umbaumaßnahmen keine Verschlechterung der Situation an sich: So konnten vor allem die Forschungen der vergangenen 20 Jahre zeigen, dass Gebäude und Siedlungen sowohl in Zentralkreta als auch in den entlegeneren Gebieten Ostkretas in SM IB prosperierten²²⁹. Und tatsächlich verfügten sowohl alle drei erst jetzt errichteten bzw. größeren Baumaßnahmen unterzogenen Paläste – Kato Zakros, Phaistos und Gournia – als auch der am Übergang von der NPZ III zur SPZ neu gebaute *Throne Room* in Knossos²³⁰ weiterhin über Lustralbecken und implizieren somit eine fortgesetzte Ausübung der hierin verorteten Praktiken in den Palästen – wenngleich ausschließlich dort: Die Verfüllung der Lustralbecken in den übrigen, von ‚palatiale[m] Architekturstil‘ geprägten Gebäuden zeigt, dass die dazugehörigen Handlungen nun auf die renovierten Paläste reduziert und von der Palastelite für sich allein beansprucht wurden. Die Fokussierung der während der NPZ II im großen Stil etablierten kultisch-rituellen und palatial-zeremoniellen Praktiken auf wenige palatiale – und zumindest im Fall von Kato Zakros als Ableger des Palastes von Knossos zu erkennende – Zentren, die veränderte Selbstdarstellung der knossischen Elite, das Prosperieren von Hafenstädten sowie die Intensivierung von Kontakten im östlichen Mittelmeerraum lassen sich somit als wesentliche Trends herausstreichen, die den späteren Verlauf der NPZ III kennzeichneten.

Kontinuität und Wandel in der NPZ III-Bildkultur

Angesichts der engen Verknüpfung von ‚palatiale[n]‘ Architekturformen und NPZ II-Bildkultur drängt sich die Vermutung auf, dass auch letztere von diesem Wandel betroffen war. Aufgrund der Schwierigkeit, zwischen NPZ II- und NPZ III-Bildwerken klar zu unterscheiden, können jedoch nur vereinzelte Beobachtungen angeführt werden²³¹. So wurden Bronzestatuetten auch im Laufe der

227 Vgl. Westerburg – Eberl 2000, 93; Driessen – Macdonald 1997, bes. 52–54; Macdonald 2005, 174.

228 Vgl. Alexiou 1972, bes. 434; Driessen 1982; Gesell 1985, 22–26 bes. 25; Platonos 1990, 146–155; Rehak 1997a, 60; Driessen – Macdonald 1997, 59–61 mit weiteren Literaturverweisen; 97; Driessen – Macdonald 2000, 89.

229 Vgl. Driessen 1989/1990, 23; Warren 2001, 116 mit weiteren Literaturverweisen; Macdonald 2005, 174–176; verschiedene Beiträge in Brogan – Hallager 2011.

230 Siehe [Kapitel 6.1.2](#).

231 Siehe dazu ebenfalls bereits Rehak 1997a, 60; Driessen – Macdonald 1997, 59–64.

2.1 Neupalastzeit

NPZ III in Höhen- und Höhlenheiligtümern sowie innerhalb von Gebäuden als Votivgaben und Stellvertreter für rituelle Handlungen aufgestellt²³², während Tonstatuetten dieser späten Zeit vor allem in Gebäude- und Grabkontexten zutage kamen. Insbesondere an den bronzenen Exemplaren wurde eine stilistische Entwicklung hin zu Schematisierung und Vereinfachung festgestellt, durch welche sich die NPZ III-Statuetten von ihren Vorgängern unterschieden²³³. Als elementarer Bestandteil der Administration und des persönlichen Schmucks setzte sich zudem wohl die Herstellung, mit Sicherheit die Verwendung von Siegelringen, Siegelabdrücken und Siegelsteinen in der NPZ III fort. Da hier während des gesamten SM I verschiedene stilistische Strömungen parallel aktiv waren²³⁴, ist eine konkretere Abgrenzung allerdings nicht möglich. In Hinblick auf die meines Erachtens direkte Verknüpfung von Stil, motivischem Repertoire und palatial-elitären Nutzungskontexten tendiere ich dennoch zu der Annahme, dass die Herstellung von Bildwerken im Stil der ‚offiziellen‘ Bildproduktion nun auf jene palatialen Kontexte beschränkt war, in denen auch die seit der NPZ II gepflegten Ritualpraktiken – unter anderem in Lustralbecken, *polythyron*-Hallen und ‚Naturkulträumen‘ – noch weiterhin betrieben wurden. Die Evidenz, dass einige der Siegelringe, die für die Siegelabdrücke aus SM IB-Archiven verantwortlich zeichneten, bereits in SM IA hergestellt und verwendet worden waren²³⁵, ist meines Erachtens kein Argument dafür, dass die NPZ II als ausschließlicher Produktionszeitraum der im Stil der ‚offiziellen‘ Bildproduktion geschaffenen Trägermedien anzusehen ist. Auch die für diesen Stil so charakteristischen Motive, namentlich die oben angesprochenen Handlungsbilder zur Repräsentation ritueller Aktivitäten wie dem ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ und dem ‚Baum-Schütteln‘ oder auch typische Bildelemente wie der ‚Baum-Schrein‘, können zwar als NPZ II-Bildschöpfungen gelten, doch spricht in Anbetracht der Weiterverwendung von ‚Naturkulträumen‘ und Lustralbecken, deren Nutzung in der einen oder anderen Weise mit jenen Darstellungen direkt in Verbindung stand, nichts gegen eine fortgesetzte Herstellung jener Bildmotive²³⁶. Die im Rahmen der SM IB-zeitlichen Zerstörung konservierten Siegeldepots in Agia Triada, Sklavokampos und Kato Zakros legen nahe, dass diese Siegelbilder wie auch ihre Träger im Rahmen der palatialen Administration und Siegelpraxis bis zum Ende von SM IB im Einsatz waren²³⁷.

232 Verlinden 1984, 49. 57. 71. Ferner Driessen – Macdonald 1997, 63f.

233 Verlinden 1984, 129; Rethemiotakis 1998, 54. 58.

234 Vgl. Driessen – Macdonald 1997, 61. Zur Bedeutung von Stil als gesellschaftlichem Indikator siehe insbesondere Thomas 2000; Thomas 2003.

235 Vgl. Doumas 2000b; Pini 2004, 36–39; Karnava 2011.

236 Repräsentativ für die konzeptuelle Verknüpfung von ‚Baum-Schreinen‘ und der Nutzung von Lustralbecken ist das Lustralbecken in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera; siehe Vlachopoulos 2008, 456 Abb. 41.10; 465 Abb. 41.51, sowie hier [Kapitel 6.4.1](#). Zur Verknüpfung von ‚Naturkulträumen‘ und dem Motiv des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ siehe ebenfalls dort sowie Güntel-Maschek 2012c, 129f. mit weiteren Literaturhinweisen.

237 Zu diesen und weiteren SM IB-Depots siehe u. a. Weingarten 1987; Weingarten 1990, 107–112; Krzyszkowska 2005, 164–192. Zur Problematik der stilistischen Differenzierung zwischen

Ein ähnliches Bild stellt sich meines Erachtens auch im Falle weiterer Bildwerke im ‚offiziellen‘ Stil dar, etwa der reliefdekorierten Gefäße und Gegenstände aus Stein, Elfenbein, Gold und Silber oder weiterer bildtragender Objekte wie Elfenbeinstatuetten oder jene Dolche, die ebenso wie die Gold- und Silbergefäße als minoische Importe in den SH I-zeitlichen Schachtgräbern von Mykene zutage kamen. Auch im Falle der Steingefäße tendierte man zu einer MM IIIB- bis einschließlich SM IB-zeitlichen Produktion²³⁸. Die Programmatik der im ‚offiziellen‘ Bildstil gestalteten Exemplare indiziert allerdings auch für sie einen Entstehungszeitraum während der NPZ II und der NPZ III; ihre Verwendung bis ans Ende der NPZ III belegen sowohl weiterhin genutzte ‚Villen‘ wie jene in Agia Triada als auch erst in NPZ III errichtete Paläste wie jener Kato Zakros²³⁹. Darüber hinaus entstanden im späteren Verlauf der NPZ III – und somit möglicherweise in zeitlichem Zusammenhang mit dem Wiedererstarken des palatialen Herrschaftsgefüges – vereinzelt lokale Kultzentren wie etwa der so genannte Schrein in *Building 5* in Palaikastro, wo in der NPZ III der *Palaikastro Kouros* aufgestellt wurde²⁴⁰. Ein Grund für dessen Verehrung liegt in diesem speziellen Fall wohl unter anderem in der seit der APZ tradierten, regionalen Bedeutung der von diesem Figurentypus repräsentierten Gestalt²⁴¹.

Wandbilder in der NPZ III

In Anbetracht der partiellen Aufgabe der für die NPZ II charakteristischen Architekturformen stellt sich schließlich die Frage nach den Wandbildern, die einen integrativen Bestandteil des ‚palatialen‘ Raumdekors gebildet hatten. Das Schicksal einzelner, in der NPZ II ausgeführter Wandbilder repräsentiert möglicherweise der Befund im *House of the Frescoes* in Knossos. Das *House of the Frescoes* war im Zuge des *Great Rebuilding* errichtet worden. Es handelt sich um ein relativ

SM IA und SM IB siehe u. a. Pini 2000a, 245; Pini 2000b, 241; Pini 1999, XXIII–XXIX. Auch außerhalb Kretas reflektieren die Grabbeigaben aus SH IIA-zeitlichen Kontexten, etwa aus Vapheio, das in der NPZ III in Umlauf befindliche Spektrum an minoischen Bildwerken. Zu ihnen gehören die beiden goldenen ‚Vapheio-Becher‘ (Davis 1974; außerdem Müller 1915, 325–331) sowie minoische Steingefäße, eine Speerspitze und darüber hinaus eine Reihe von Siegelringen und -steinen, unter denen sich sowohl mit Sicherheit in SM IA auf Kreta hergestellte und importierte ‚Erbstücke‘ (darunter der goldene Siegelring mit Darstellung von ‚Baum-Schütteln‘ und ‚Tanz‘: CMS I, 219, außerdem die Darstellung eines nach syrischem Vorbild gestalteten Würdenträgers in Begleitung eines Greifen: CMS I, 223; zu deren minoischer Herkunft siehe u. a. Krzyszkowska 2005, 138f.) als auch stilistisch später anzusetzende, eventuell lokal produzierte Exemplare befanden. Zum Grabinventar und zur mutmaßlichen Identität des Bestatteten siehe Kilian-Dirlmeier 1987, bes. 207–212; Laffineur 1990a, 119f.; Bergamasco 2001, bes. 20. Zum Fund des *Griffin Warrior* bei Pylos und dessen SM I-zeitlichen Beigaben siehe Davis – Stocker 2016.

238 Zur Datierung von reliefdekorierten Steingefäßen siehe u. a. Warren 1969, 174f.; Rehak 1995d, bes. 454; Warren 2001, 116; MacGillivray 2009, 166.

239 Zur steinernen Rhyta allgemein sowie zur Nutzung und Zerstörung von steinernen Reliefgefäßen und Stierkopfrhyta im Speziellen siehe Rehak 1995d; Koehl 2006.

240 Siehe diverse Beiträge in MacGillivray u. a. 2000.

241 Vgl. u. a. MacGillivray 2000, 126f. mit weiteren Literaturverweisen.

2.1 Neupalastzeit

kleines Gebäude, dessen Charakter sich durch die Vielzahl der SM IA-zeitlichen Kultgefäße und -geräte offenbart²⁴². Die Wände einzelner Räumlichkeiten waren ursprünglich mit verschiedenen Darstellungen von Naturlandschaften mit Tieren sowie mit horizontalem Streifendekor versehen²⁴³. Die Fragmente mit den figürlichen Darstellungen fanden sich fein säuberlich auf einen Haufen gestapelt – ein Befund, der Evans zufolge nur damit erklärt werden könne, dass die Fragmente vorsichtig abgenommen und in Schichten auf dem Haufen abgelegt worden seien²⁴⁴. Im zentralen Bereich des Gebäudes fand sich über der SM IA-zeitlichen Schicht mit den Freskofragmenten SM IB-Keramik im ‚Meeresstil‘²⁴⁵, woraus zu schließen ist, dass die Wandbilder bereits abgenommen waren, als diese Keramik in Verwendung war. Das oben angesprochene, vergleichsweise späte Aufkommen von ‚Meeresstil‘-Keramik gilt es bei der zeitlichen Einordnung dieses potentiellen Aktes der ‚Entbilderung‘ der Wände des *House of the Frescoes* zu berücksichtigen, die folglich durchaus erst zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt in der NPZ III, jedenfalls aber einige Zeit vor der Zerstörung des Gebäudes am Ende von SM IB, erfolgt sein dürfte.

Eine ähnliche Situation stellte sich Maria Shaw zufolge in *House X* in Kommos dar: Hier waren im Laufe der lokalen Keramikphasen SM IB *Spät* und SM II ebenfalls die Fragmente der mehrere Räumlichkeiten umfassenden Wandbemalung mit naturlandschaftlichen Elementen sowie einem Spiralfries entweder von den Wänden gefallen oder abgenommen und deponiert worden²⁴⁶. Darunter befand sich etwa das *Lily Fresco*, das aus Raum X_4 entfernt und in einem kleinen, in SM IB baulich abgeschlossenen Raum (X_7) weggeschlossen wurde, während in einem der zentralen Räume desselben Gebäudes (X_8) der SM IA-zeitliche Plattenboden im Laufe von SM IA bis SM II, und insbesondere während letzterer Keramikphase, von einer Schicht überlagert wurde, in der Fragmente einer weiteren Landschaftsdarstellung akkumuliert wurden²⁴⁷. Auch hier lässt sich folglich die Entfernung von Wandbildern mit naturweltlichen Darstellungen in einem Gebäude dokumentieren, dessen Benutzung nach einer Erschütterung im ausgehenden SM IA unmittelbar fortsetzte. Diese Befunde dürften somit Zeugnis dafür geben, dass in bestimmten Gebäude- und Siedlungskontexten gemeinsam mit den im ‚palatialen Architekturstil‘ gestalteten Räumlichkeiten auch die einst gleichzeitig mit ihnen eingeführten bildlichen Darstellungen aufgegeben wurden²⁴⁸.

242 Evans 1928, 435–444.

243 Evans 1928, 440–443; Cameron 1968; Chapin – Shaw 2006.

244 Evans 1928, 445. Vgl. auch Chapin – Shaw 2006, bes. 62f. Ferner Hood 2005, 53. Siehe jedoch auch Immerwahr 1990, 13f. 44, die, Cameron folgend, zu einer anderen Interpretation des Befundes gelangt.

245 Evans 1928, 437.

246 Shaw – Chapin 2012, bes. 58. 62. Der Spiralfries scheint gemeinsam mit einer Muschelkette in Areal *X14a* deponiert worden zu sein. Außerdem Shaw – Shaw 1993, bes. 155 m. Taf. 28b. 28c; Chapin – Shaw 2006, 63.

247 Shaw – Chapin 2012, 60; Shaw – Shaw 1993, 140f.

248 Vgl. dazu jetzt auch Hood 2009, 312: „The motive for the stacking of earlier frescoes in this careful way in the House of the Frescoes may have been inspired by respect for them on religious grounds“.

Dagegen überdauerte etwa die ‚Villa‘ in Agia Triada mit Raum 14 und der angrenzenden, ebenfalls bebilderten *polythyron*-Halle die Zerstörung und wurde – so wie die ‚Villa‘ insgesamt als Zentrum palatialer Administration – bis ans Ende von SM IB verwendet. Die Existenz von Räumen, die den Eintretenden vermittelt der Wandbilder in eine artifizielle, naturweltliche Atmosphäre versetzten, sowie die Kultpraxis, für deren Ausübung diese Räume eingerichtet worden waren, endeten also nach dem Naturereignis keineswegs überall, waren jedoch auch nicht mehr so verbreitet wie in der NPZ II. Auch in der von Zeugnissen kultisch-ritueller Nutzung (u. a. Bimsstein, Doppelhorn, Doppeläxte) geprägten ‚Villa‘ in Nirou Chani, die, wenngleich nicht ganz unbeschadet, das Erdbeben am Ende der NPZ II überstand und bis ans Ende der NPZ III genutzt wurde, belegt der *in situ* Fund einer Textildarstellung (‚*sacral knot*‘) an der Wand von Raum 17 die fortwährende Existenz von Räumlichkeiten, die unter Bezugnahme auf die mit jenem Objekt verknüpften Ideen dekoriert und genutzt wurden²⁴⁹.

Darauf, dass Wandbilder auch andernorts weiterhin existierten bzw. überhaupt erst in der NPZ III ausgeführt wurden, deutet ferner das Relief mindestens zweier weiblicher Figuren hin, die eine oder zwei der Wände des mutmaßlichen ‚Schreins‘ (*Building AC*) in Pseira wohl bis zu dessen Zerstörung am Ende von SM IB schmückten: Maria Shaw zufolge datiert das Relief in die Zeit nach dem Vulkanausbruch von Thera, namentlich in das ausgehende SM IA oder frühe SM IB²⁵⁰. Die enge Verbindung zu Knossos, die sowohl die Gattung Relief als auch der Stil der Darstellung nahelegen, könnte für eine zentral gesteuerte Maßnahme sprechen, die nicht zuletzt von der Einflussnahme auf die lokale kultisch-rituelle Praxis vonseiten desselben Palastes zeugt²⁵¹. Ein ähnlich einfaches und in seiner Funktion eventuell vergleichbares Gebäude mit Reliefdekor in Form einer weiblichen, möglicherweise mit einem krokusverzierten Gewand bekleideten, Figur existierte zur selben Zeit in Palaikastro²⁵². In Knossos selbst bezeugt indessen der von Warren dokumentierte Befund im *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site* die Nutzung des *Room of the Frescoes*, dessen namengebende Wandbebilderung Frauen in einer naturweltlichen Umgebung mit Ölbaum und Architektur zeigte, bis zu einer Zerstörung des Gebäudes in SM IB²⁵³. Auch bei der Weiterverwendung der Wandbilder in der NPZ III zeichnen sich somit unterschiedliche Tendenzen ab, welche in direkter Abhängigkeit

249 Evans 1928, 284 Abb. 168; Cameron 1976, 437 (stilistische Datierung in MM IIIB oder frühes SM IA) m. Taf. 53C; Immerwahr 1990, 182 Kat.-Nr. N.C. No. 1; Driessen – Macdonald 1997, 73. 178–180.

250 Shaw 1998, 55–76 bes. 66. 72. Ferner Seager 1910, 32–34 Taf. V; Immerwahr 1990, 184 Kat.-Nr. Ps No. 1.

251 Vgl. Warren 2001, 117.

252 Shaw 1998, 68; ferner Kaiser 1976, 303; Immerwahr 1990, 182f. Kat.-Nr. Pa 1. Ein weiteres Relieffragment möglicherweise selbiger Datierung stammt aus Chania, siehe Shaw 1998, 68; Kaiser 1976, 305; Immerwahr 1990, 181 Kat.-Nr. Ch No. 1.

253 Warren 1980/1981, 80f.; Warren 2005.

vom Standort, von der Nutzung der bebilderten Räumlichkeiten sowie vom Dargestellten selbst zu begreifen sind.

Dies betrifft schließlich auch die Ausführung von Bildprogrammen an den Wänden der in der NPZ III errichteten Neuen Paläste. Auch hier kamen sowohl Malerei als auch Relief zum Einsatz. In Phaistos entstand das bekannte Bildprogramm und umfasst sowohl geometrische als auch naturlandschaftliche Kompositionen²⁵⁴. Einen erfreulich vollständigen Eindruck eines NPZ III Raumdekors vermittelt der in Relief ausgeführte Spiralen-Rosetten-Fries aus der sogenannten *Banquet Hall* im Palast von Kato Zakros²⁵⁵. Der Relieffries stellt bislang das einzige erhaltene Exemplar eines Spiralfrieses dar, der nachgewiesenermaßen an allen vier Wänden eines Raumes entlang verlief. Weder aus Kreta noch aus Akrotiri auf Thera ist eine vergleichbare Befundsituation bekannt, wenngleich Evans bereits ein halbes Jahrhundert früher davon ausging, dass auch die Räumlichkeiten im Osttrakt des Palastes von Knossos – der zweiten Fallstudie in dieser Arbeit ([Kapitel 5](#)) – in ähnlicher Weise mit umlaufenden Spiralen-Rosetten-Friesen ornamentiert waren²⁵⁶.

In situ erhalten haben sich außerdem die Reste einer Wandbemalung im Lustralbecken (Raum 58) im Nordtrakt desselben Palastes²⁵⁷; und in einer jüngsten Veröffentlichung wurden Fragmente einer möglichen Stiersprungszene präsentiert, welche sich als ein deutlicher Hinweis auf den engen Kontakt zwischen den Palästen von Kato Zakros und Knossos verstehen lassen²⁵⁸.

Zusammenfassung

Der rund 160 Jahre umfassende Zeitraum der NPZ III bot nach der Naturkatastrophe am Ende der NPZ II ausreichend Zeit, um auf Kreta ein facettenreiches Bild der Krisenbewältigung und des Wiederauflebens soziopolitischer und administrativer Beziehungen, einer prosperierenden Landwirtschaft, des Wiederaufbaus einzelner Paläste unter der teilweisen Ägide von Knossos, der Pflege und Intensivierung diplomatischer Kontakte mit dem griechischen Festland und Ägypten sowie der partiellen Kontinuität und Aufgabe der in der NPZ II etablierten kultisch-rituellen und palatial-zeremoniellen Aktivitäten der minoischen Elite zu zeichnen. Die NPZ III-Bildproduktion und -verwendung führten unter weitgehender Beschränkung auf Palast- und ‚Villen‘-Kontexte die Bildkultur einschließlich der Wandbilder in NPZ II-Manier fort. Allerdings scheinen in manchen Teilen der Insel jene Wandmalereien, die während der NPZ II als

254 Pernier – Banti 1951, 284. 293 Taf. XL. LXXXIII. LXXXIV; Militello 2001, 98–101. Vgl. auch Shaw 1997, 486–488. 500.

255 Platon 1966, 150f. m. Taf. 147a; Platon 1971, 172f. m. Abb.; Kaiser 1976, 304; Immerwahr 1990, 184 Kat.-Nr. Za No. 1.

256 Siehe Evans 1930, 334f. Abb. 221. 222; 344 Abb. 228 Farbtaf. XXIV. XXVI. Außerdem Platon 1971, 172f.

257 Siehe dazu ausführlicher [Kapitel 6.1.1. Zur Nutzung von Lustralbecken](#).

258 Platon 2013, 97 Abb. 4.

integraler Bestandteil des ‚palatialen Architekturstils‘ bestimmter Gebäude ausgeführt worden waren, im Falle einer Zerstörung nicht mehr ersetzt und zum Teil sogar intentionell abgenommen worden zu sein, was für eine willentliche Aufgabe der bisherigen Nutzung der betreffenden Räumlichkeiten spricht. Wandbilder in den neu errichteten Palästen und Stadthäusern belegen dagegen, dass bestimmte Motive wie etwa die laufende Spirale, Doppelhörner und der Stiersprung sowie die daran geknüpften Nutzungen der dekorierten Räumlichkeiten hier auch weiterhin Relevanz besaßen. Generell scheint die Verbreitung von bildlichem Wanddekor in der NPZ III auf eine geringere Anzahl an Gebäuden beschränkt gewesen zu sein, wobei die Rolle der neu errichteten Paläste sowie die Rolle des Palastes von Knossos in dieser Zeit sicherlich noch nicht in ihrer vollen Komplexität erfasst wurden.

Etwa im letzten Viertel des von der NPZ III umspannten Zeitraums scheint die politische und ökonomische Lage auf Kreta wieder so weit stabil gewesen zu sein, dass die herrschende Klasse bzw. die Machthaber in Knossos nun auch einen würdigen Partner für die Intensivierung von diplomatischen Kontakten im östlichen Mittelmeerraum, und insbesondere mit Ägypten, darstellte. Der Import von ägyptischen Objekten nach Kreta, aber auch die Entsendung von Gesandtschaften nach Ägypten, die unter Hatschepsut ein darstellungswürdiges Ausmaß angenommen haben dürfte, reflektieren eine einflussreiche Stellung Kretas und insbesondere von Knossos. Dort sind nun wiederum die Entwicklung u. a. der ‚Meeresstil‘-Keramik sowie die Entstehung von Gräbern mit reichen Beigaben zu verzeichnen, welche den neuen Ansprüchen der knossischen Elite an einen exklusiven Lebensstil bzw. an eine angemessene Repräsentation nach dem Tod entsprachen.

Vielleicht waren es schließlich auch jene Kontakte mit dem kriegerisch-patriarchalischen mykenischen Festland auf der einen Seite und mit Ägypten und seinem allmächtigen Pharaon auf der anderen Seite, welche die knossische Elite zur Etablierung eines alleinigen Herrschaftszentrums in Knossos inspirierten. Die Welle an Zerstörungen, der im weiteren Verlauf von SM IB alle anderen Paläste sowie ‚Villen‘ und Kulteinrichtungen zum Opfer fielen, war von Menschenhand ausgelöst²⁵⁹. Es muss jedoch offenbleiben, ob dies im Rahmen anarchistischer Bewegungen von lokalen Gruppen gegen die Dominanz von Knossos erfolgte oder ob es ein gewaltvolles Vorgehen vonseiten der knossischen Elite gegen ihre innerkretische Konkurrenz war – oder ob gänzlich andere Gruppen für die verheerenden Zerstörungen verantwortlich waren. Mit dem Ende der ‚palatialen‘ Architekturformen außerhalb von Knossos verloren die für die NPZ II charakteristischen Ritualräume nun jedenfalls endgültig ihre Bedeutung – und die Wandbilder außerhalb von Knossos ihre Träger.

259 Zur Ausdehnung der Zerstörungen auf Kreta über einen längeren Zeitraum während SM IB hinweg siehe Manning – Bronk Ramsey 2003, 117f.; Soles 2004, bes. 148. Zur Evidenz, der zufolge mancherorts nicht nur eine, sondern mehrere Zerstörungen innerhalb von SM IB erfolgten, siehe u. a. MacGillivray 1997, 276f.; MacGillivray 2011 (Palaikastro); Barnard – Brogan 2011 (Mochlos); Watrous u. a. 2015 (Gournia); Rutter 2011 (Kommos); Platon 2011 (Zakros); Betancourt 2011 (Pseira).

2.2 Spätpalastzeit

Allein der Palast von Knossos blieb von den inselweiten Zerstörungen gegen Ende der NPZ III weitgehend verschont und stellte in der nun vom Aufkommen von SM II-Keramik geprägten Phase das alleinige kulturelle und politische Zentrum der Insel dar²⁶⁰. Wohl schon im ausgehenden SM IB beginnend und bis in SM II hinein fanden im Palast mehrere architekturräumliche sowie gebäudetechnische Umbaumaßnahmen statt, die im Detail in den folgenden Kapiteln zur Sprache kommen werden. In Zusammenhang damit erfolgte – wie ebenfalls darzustellen sein wird – die Ausführung eines flächendeckenden Bildprogramms, das von Cameron „School D“²⁶¹ zugeschrieben und bei der Ausgrabung mancherorts noch *in situ* vorgefunden wurde.

In den Verantwortlichen hinter diesem Bauprogramm sehe ich die Elite von Knossos, die mit dem signifikanten Umbau des Gebäudes ein neues *Statement* hinsichtlich der Rolle des Palastes sowie ihres eigenen Selbstverständnisses abzugeben beabsichtigte. Wie schon geschildert, hatte die knossische Elite im Laufe der NPZ III ihre Machtposition sowohl auf Kreta als auch über dessen Küsten hinweg ausgebaut und sich über ihre Kontakte im östlichen Mittelmeerraum neue Formen des elitären Habitus und der Selbstdarstellung zu Lebzeiten und nach dem Tod angeeignet. In der fortgeschrittenen NPZ III, der auch als *Minoan Renaissance* bezeichneten Blütephase in Knossos und andernorts, war dann schließlich der Zeitpunkt gekommen, um im Rahmen eines umfangreichen Renovierungs- und Dekorationsprogramms auch eine neue Vision des Palastes von Knossos umzusetzen.

Doch nicht nur der Palast, sondern auch die umliegende Stadt sah während SM II ein umfangreiches Wiederaufbauprogramm, dessen Ausmaß nach Eleni Hatzaki mit Evans' *Great Rebuilding* zu Beginn der NPZ II vergleichbar war²⁶². Die spätpalastzeitlichen Bauhöfen verliehen durch die erneute Verwendung von Gipssteinelementen nicht nur den städtischen Gebäuden eine eindrucksvolle Erscheinungsform, sondern zeichneten auch für die SM II-zeitliche Errichtung der monumentalen Grabstätten, etwa in Isopata, verantwortlich²⁶³. Laura Preston zufolge könnte die Verwendung von Quadermauerwerk in der Grabarchitektur als symbolisch bedeutsamer Rückgriff auf die neupalastzeitliche Architektur

260 Erwähnenswert ist an dieser Stelle die mehrfach geäußerte Vermutung, dass SM II in Knossos möglicherweise bereits begann, als in Ostkreta noch SM IB-Keramik in Verwendung war; siehe Brogan u. a. 2002, 101–103; Hemingway u. a. 2011, 522; MacGillivray 1997, bes. 276. 279; MacGillivray 2009, 169; Soles 2004, 148; Betancourt 2011, 411. Demgegenüber kritisch: Hatzaki 2007b, 212f.; Van de Moortel 2011, 532f.; Galanakis u. a. 2017, 88 Anm. 51. Ein Überlappen von früher SM II-Keramik in West- und Zentralkreta mit später SM IB-Keramik in Ostkreta würde den Eindruck eines prosperierenden Palastes zum Zeitpunkt der Zerstörung der ostkretischen Siedlungen noch weiter untermauern.

261 Cameron 1976a, 325–340.

262 Hatzaki 2004, bes. 122. 124. Siehe auch Driessen 1990, 121 m. Anm. 421 f. u. Abb. 16; Driessen – Schoep 1999, 389.

263 Hatzaki 2004, 124.

gewertet werden, den die Elite von Knossos nun im Rahmen neuer Mechanismen zur Selbstdarstellung und Konsolidierung des eigenen Machtanspruchs vornahm²⁶⁴. Diese, in ihrem Umfang auf Knossos konzentrierten und erneut mit großem Aufwand betriebenen Bauunternehmungen lassen auf ein komplexes Vorgehen schließen, im Rahmen dessen die Palastelite von Knossos nicht nur ihre eigene Stellung zu festigen suchte, sondern auch den Palast als eindrucksvolles und nun auch einziges kretisches Zentrum in neuem Glanz herrichten ließ²⁶⁵.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass in den Malereien der ägyptischen Grabkapellen sowohl des bereits oben erwähnten Rehmire als auch des Menkheperreseneb, des Amun-Priesters während der Regierungszeit von Thutmosis III. und Amenophis II., erstmals ein „Prinz“ bzw. „Anführer der *keftiu*“ begegnet, der in einem Zug mit „Prinzen“ anderer Länder genannt wird und der zur selben Zeit vom „Prinz von *tanaja*“, *Danaa* bzw. dem helladischen Festland, unterschieden wird²⁶⁶. Auch in den in früher griechischer Verwaltungssprache verfassten Linear B-Texten, die möglicherweise bereits zu dieser Zeit, spätestens in SM IIIA1, entstanden, findet nun ein knossischer *wanax* Erwähnung²⁶⁷. Im spätpalastzeitlichen Knossos könnte somit eine neue Art von Königtum installiert worden sein, in dem nun möglicherweise ein mit einem bereits früher existierenden²⁶⁸, hohen priesterlichen Amt betrautes Mitglied der knossischen Elite sich zum alleinigen Herrscher, einem *wanax*, erhob.

Vielleicht konnte er dabei jedoch nicht auf die volle Unterstützung von allen Seiten der ansässigen Oberschicht zählen, was letzten Endes in der Zerstörung einiger wichtiger Gebäude im Umfeld des Palastes von Knossos resultierte. So etwa der *Minoan Unexplored Mansion* nur wenige Jahrzehnte nach dem Ende von SM IB – namentlich zwischen 1440 und 1410 v. Chr.²⁶⁹ –, die nahelegt, dass die jüngsten Bestrebungen zur Herrschaftskonsolidierung des Palastes auch vor der Vernichtung benachbarter, möglicherweise konkurrierender Häuser nicht Halt machte. Ein interessantes Zeugnis gibt in diesem Zusammenhang das Haus westlich des *South-West House* ab: Es wurde noch vor dem Zerstörungsmoment im frühen SM II erbaut und verfügte im Stil der NPZ III-*Minoan Renaissance* über eine *polythyron*-Halle und weitere palatiale Architekturelemente; nach der SM II-zeitlichen Zerstörung ging die *polythyron*-Wand außer Funktion, das Gebäude wurde jedoch weiterhin genutzt²⁷⁰. In Anbetracht des hier skizzierten Wandels könnte es damit als ein Beispiel dafür dienen, wie bestimmte, mit den palatialen Architekturformen assoziierte Praktiken in Fortsetzung der NPZ III

264 Preston 2004a, 141 f.

265 Vgl. auch Driessen – Schoep 1999 zu den Maßnahmen der knossischen Elite sowie zur Alleinstellung des Palastes von Knossos in der SPZ.

266 Cline 1995, 146; Cline 1999, 124 f.; Driessen 1998–1999, bes. 87–88; Matic – Franković 2017, 111.

267 Palaima 1995; Driessen 2002b, 2.

268 Zu „u.na.ka“ als möglicher Vorform von *wanax* in Linear A-Inschriften, siehe Palaima 1995, bes. 123; Driessen 2002b, 2 Anm. 6.

269 Manning 2009, 216. 221.

270 Hatzaki 2004, 121–123 mit weiteren Literaturverweisen; Macdonald 2011, 453 f. 456.

2.2 Spätpalastzeit

Entwicklungen noch im Haus westlich des *South-West House* verortet waren, nach der Zerstörung in SM II jedoch nicht mehr dort stattfanden. Kann dieser Befund als repräsentativ für die Entwicklungen dieser Zeit gesehen werden, so bedeutete die SM II-Zerstörung das endgültige Ende der in der NPZ II etablierten und in der NPZ III in reduzierter Form weitergeführten palatial-elitären und kultisch-rituellen Praktiken außerhalb des Palastes. Die gleichzeitige Renovierung des Palastes von Knossos unter wahrscheinlicher Beibehaltung des Lustralbeckens im *Throne Room*, die Weiternutzung der *polythyron*-Hallen im Osttrakt sowie die Installation eines (Priester-)Königs, möglicherweise bereits eines frühen *wanax*, in SM II markieren indes wesentliche Entwicklungen während dieser für das minoische Kreta historisch bedeutsamen Jahrzehnte, deren Tragweite hier freilich nur angedeutet werden kann.

In SM IIIA1 wurden in der Stadt von Knossos abermals einzelne Gebäude, darunter der *Little Palace*, repariert und wieder in Betrieb genommen²⁷¹. Über ehemaligen Wohngebäuden in der Stadt erbaute man die drei runden Plattformen, welche Warren zufolge möglicherweise für Tanz und Musik genutzt wurden²⁷²; Hatzaki sieht in ihnen eine Form der Machtdemonstration der herrschenden Elite, die ihre Autorität durch die drastische Umformung eines Bereichs im städtischen Raum und durch ihr Auftreten als Veranstalter religiöser Aktivitäten in der Stadt zum Ausdruck brachte²⁷³. Daneben wurden nun auch die Kontakte zu anderen Zentren Kretas gestärkt: Während die charakteristische ‚Palaststil‘-Keramik in SM II noch weitgehend auf das Gebiet von Knossos beschränkt gewesen war, breitete sich ihre Verwendung in SM IIIA1 auf der ganzen Insel, ihre Produktion oder Imitation indes hauptsächlich über weite Teile Zentral- und Westkretas aus²⁷⁴. Gerade dieser Verbreitungsprozess reflektiert den politischen Einflussbereich von Knossos, wie er sich auch in den Linear B-Texten dieser Zeit fassen lässt²⁷⁵. Vielerorts erfolgte damit einhergehend eine Wiederbesiedlung von am Ende von SM IB verlassenen Orten, so etwa Agia Triada, Mochlos und Palaikastro. Und schließlich fanden nun auch die ‚Elitegräber‘, welche in SM II zunächst auf Knossos beschränkt gewesen waren, allmählich weitere Verbreitung²⁷⁶, wengleich der in ihre Errichtung und Ausstattung investierte Aufwand gegenüber den politisch instabileren Jahrzehnten der ausgehenden NPZ III und früheren SPZ nun schwächer wurde²⁷⁷.

271 Hatzaki 2004, 123f.

272 Warren 1984a; Warren 1988, 9f. 14. Vgl. auch die Erwähnung eines neupalastzeitlichen Tonmodells mit der Darstellung von vier männlichen Tänzern auf einer runden Plattform mit Doppelhörnern aus Kamilari sowie einer SM IIIA-zeitlichen Darstellung tönerner, im Kreis tanzender Frauenfiguren aus Palaikastro bei Warren 1988, 14f.; Rethemiotakis 1998, 146f.; Poursat 2008, 224f. Zur Überbauung in SM IIIA2 siehe Hatzaki 2007b, 226 (Nr. 23).

273 Hatzaki 2004, 124.

274 Hatzaki 2007b, 222–223 mit Tabelle 6.2. Ferner Popham 1967, 343f.; Driessen – Schoep 1999, 389.

275 Hatzaki 2007b, 222 mit weiteren Literaturhinweisen.

276 Preston 2004a, bes. 139f. 142; Preston 2004b, bes. 324f. 333f. 343.

277 Preston 2004b, 328–333. 342f.

Nach der möglicherweise maßgeblich von einer ‚Krieger-Elite‘ gestützten Installation eines *wanax* in Knossos blühten in der SPZ somit vielerorts wieder Siedlungen auf, in denen die lokalen Oberschichten ihre Lebens- und Bestattungsformen einerseits an Knossos orientierten, andererseits jedoch auch regionale Traditionen pflegten.

2.2.1 Kontinuität und Wandel der spätpalastzeitlichen Bildkultur

Begleitet wurde der Übergang von der NPZ III zur SPZ von der Entstehung einer neuen Bildsprache, die in einigen Punkten an NPZ II- und NPZ III-zeitliche Traditionen anknüpfte und diese bewusst lancierte, in anderen jedoch vollständig mit diesen brach. Es ist sicherlich bezeichnend, dass es zunächst ausschließlich der Palast von Knossos war, der ab der ausgehenden NPZ III und in der SPZ nun mit einem neuen umfangreichen Bildprogramm beeindruckte²⁷⁸. Zu den Malereien dieser Zeit gehören unter anderem das Schildfresko (Abb. 5.11), der Stier aus der *Upper Hall of the Double Axes*²⁷⁹ sowie die Spiralfriesen aus dem Hallengefüge im Erdgeschoss des Osttrakts (Abb. 5.6), die Stierdarstellung in der *West Porch*²⁸⁰, das *Cup-bearer*- und Prozessionsfresko aus dem Südwesttrakt (Abb. 4.2; 4.6) und das Greifenfresko aus dem *Throne Room* im Westtrakt (Abb. 6.2; 6.3). Da die Mehrzahl der erhaltenen dekorierten Räumlichkeiten in den Fallstudien der vorliegenden Arbeit behandelt wird, soll die Besprechung der daran geknüpften Beobachtungen auf diese und die Schlussbetrachtungen verlegt werden.

Die für SM II charakteristische Keramik, allen voran die ‚Palaststil‘-Keramik, die Fortführung von ‚Meeresstil‘-Dekor und anderen Motiven der *Special Palatial Tradition*, zugleich aber auch die Einführung neuer, vom Festland inspirierter Gefäßformen zeugen von dem fortwährenden Anspruch auf einen repräsentativen Lebensstil, den die Elite von Knossos seit der ausgehenden NPZ III erhob²⁸¹. Neben den ornamentalen Dekorformen, die bezüglich ihres Motivrepertoires bisweilen eine enge Verwandtschaft zum spätpalastzeitlichen Wanddekor des Palastes aufwies²⁸², kann als eine Neuerung im SM II-zeitlichen Repertoire die figürliche Darstellung von Lebewesen – namentlich Vögeln,

278 Vgl. Cameron 1976a, 643, sowie Brysbaert 2008, 174: „The possession of rare items (such as painted plaster) and the command over the access to the production of it, both of which they controlled, emphasized and reiterated their dominance as rulers over their society.“

279 Hood 2005, 54f. 73 Kat.-Nr. 24 Abb. 2, 24.

280 Hood 2005, 55. 66f. Kat.-Nr. 14 Abb. 2, 16.

281 Niemeier 1985; Niemeier 1982, 237. Zum Charakter jenes Keramikstils siehe auch Furumark 1941, 166: „an outstanding feature of the L.M. II decoration is its strongly ornamental, somewhat stiff and formal character [...] it is the sign of a new artistic spirit, aiming at the ornate and the grandiose“. Zur sozialen Dimension des SM II-Palaststils siehe ferner Hiller 1995.

282 Vgl. z.B. Niemeier 1985, 84–89 (Rosette). 98–102 (laufende Spirale). 112 (Triglyphe). 115 (Mensch). 116 (Rhyton). 121–124 (achtförmige Schilde). 138 (Einflüsse aus der Wandmalerei auf die Syntax des Keramikdekors).

2.2 Spätpalastzeit

Fischen, Ziegen und bisweilen Menschen – genannt werden, die ihre Vorbilder in naturweltlichen und ‚nilotischen‘ Szenen der NPZ II sowie im ‚Meeresstil‘ der NPZ III hatten. Menschendarstellungen besaßen hingegen Parallelen im zeitgenössischen Wanddekor, wie zum Beispiel eine männliche Figur neben einem achtförmigen Schild oder eine weibliche Figur im Stil von *La Parisienne*²⁸³. In Anlehnung an Evans führten Crowel und Morris das Fehlen von Darstellungen von Lebewesen in der NPZ II-Gefäßbemalung auf ein religiöses Verbot zurück²⁸⁴, welches nach der Etablierung von Knossos als hauptsächlichem Herrschafts- und Kultzentrum in SM II und SM IIIA1²⁸⁵ nun offenbar seine Gültigkeit verloren hatte.

Andere kleinerformatige Zeugnisse der spätpalastzeitlichen Bildkultur in den knossischen Elitegräbern, insbesondere Waffen, Schmuck und andere Prestigeobjekte, zeigen wiederum, dass die nun zum Einsatz kommende Bildsprache einerseits traditionelle Motive und Symbole wie die Doppelaxt, achtförmige Schilde, den Stiersprung oder die laufende Spirale mit Rosetten aufgriff, dass jedoch andere für die NPZ II und NPZ III typische Motive wie etwa das ‚Baum-Schütteln‘ oder das ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ nicht mehr zum Dekor der diversen Trägermedien gewählt wurden²⁸⁶. Siegelringe mit Darstellungen letzterer Art gehören zu den ‚Erbstücken‘, die sich ausschließlich in reichen Gräbern der SPZ fanden²⁸⁷ – und hierdurch möglicherweise indirekt bezeugen, dass es die Nachkommen ihrer Besitzer waren, die in Knossos noch immer an der Macht waren.

Das Ende der NPZ III²⁸⁸, spätestens aber das auf die Stadt Knossos konzentrierte Zerstörungsmoment während der SPZ, ging somit mit einem markanten Wandel der bisherigen, in erster Linie von einer Elite produzierten und konsumierten Äußerungen der minoischen Bildkultur einher. In Hinblick auf deren veranschaulichende Funktion für die in der NPZ II intensivierten, in der NPZ III in reduzierter Form weitergeführten und in der SPZ schließlich auf den Palast

283 Crowel – Morris 1995, 174–176. 178–180. Zur Datierung von *La Parisienne* und *Campstool Fresco* sowie *Palanquin and Chariot Fresco* siehe Immerwahr 1990, 84. 92–95. 175f. Kat.-Nr. Kn No. 25 (*Charioteer and Palanquin-Fresco*: SM II/IIIA). 26 (*Campstool and La Parisienne*: SM II/IIIA); Hood 2000a, 31; Hood 2000b, 203 Kat.-Nr. 22 (*Charioteer and Palanquin-Fresco*: SM II); 206 Kat.-Nr. 34 (*Campstool and La Parisienne*: frühestens SM IIIA2); Hood 2005, 55. 61f. Kat.-Nr. 4 (*Campstool and La Parisienne*: Datierung in fortgeschrittenes SM IIIA oder frühes SM IIIB); 69f. Kat.-Nr. 19 (*Charioteer and Palanquin-Fresco*: nach Hood „mykenische Arbeit“ aus SM II). Zur Zusammengehörigkeit von *La Parisienne* und *Campstool Fresco* siehe Cameron 1964.

284 Crowel – Morris 1995, 182 mit weiteren Literaturverweisen; ferner Immerwahr 1990, 18.

285 Hatzaki 2007b, 203–205. 216. 219.

286 Die Funde von Siegelringen in SM II- bis SM IIIA-zeitlichen Gräbern legen in den meisten Fällen eine stilistische Datierung und damit eine Herstellungszeit während SM I nahe; siehe etwa CMS II.3, 51 (Schildring aus Isopata). 114 (Schildring aus Kalyvia) oder Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes). Siehe dazu auch Krzyszkowska 2005, 194f. 243 und *passim*.

287 Krzyszkowska 2005, 215 und *passim*. Vgl. auch Preston 1999; Preston 2004b, 326f., der zufolge sich u. a. darin die lokale Identität der Bestatteten manifestiert.

288 Vgl. auch Rehak 1997a, 61 mit weiteren Literaturverweisen.

von Knossos beschränkten Ritualpraktiken kann gefolgert werden, dass eben jene Praktiken – ebenso wie die zugehörigen Orte – nach dem Ende der NPZ III allein für die Elite von Knossos noch eine gewisse legitimatorische Kraft und Relevanz besaßen. Das Gros der in der SPZ lancierten Bilddarstellungen zeitigt indessen – wie im Laufe der Arbeit noch wiederholt festzustellen sein wird – eine recht rasche Abkehr von der Wiedergabe von Ritualakteuren zugunsten neuartiger und weitaus ‚nicht-narrativerer‘ Darstellungsformen.

An Popularität gewannen nun etwa die Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ und der so genannten Herrin der Tiere bzw. des ‚Herrn der Tiere‘, die jetzt gehäuft auf Lentoiden begegneten²⁸⁹. Hinzu kommt jener ebenfalls auf Lentoide fokussierte Darstellungszyklus, welcher Tiere mit Pflanzen oder aber Mischwesen wie den ‚Rind-Mann‘ oftmals gemeinsam mit emblemhaft addiertem Schild, Textil oder *impaled triangle* zeigt²⁹⁰. Während ferner die Siegelbilder mit Prozessionen von mit achtförmigen Schilden ausgestatteten Kriegern ebenfalls zu den neupalastzeitlichen ‚Erbstücken‘ gehören, zeigen Darstellungen von nebeneinander gereihten achtförmigen Schilden in Kombination mit Spiralfriesen ein kompositorisches Schema, welches in der SPZ auch an einer Wand der *Loggia* der *Hall of the Colonnades* im Osttrakt des Palastes von Knossos verwirklicht worden war²⁹¹. Anstelle von ‚Handlungsbildern‘, die das Agieren menschlicher Akteure explizit vor Augen führten, waren es nun also überwiegend solche Kompositionen, welche die assoziierten Inhalte auf passiv-symbolische Weise kommunizierten. Eine markante Ausnahme von dieser Regel bildet das Stiersprungmotiv, welches auch in der SPZ, wenngleich nicht mehr in dem für die NPZ charakteristischen, filigranen Stil, zur Ausführung kam²⁹², und zwar sowohl auf Siegelringen als auch in gut sichtbarer Position an der Ostwand der *West Porch* des Palastes von Knossos. Diese Evidenz reflektiert abermals das Festhalten an einer zutiefst mit Knossos verknüpften Tradition, in der sich die ansässige Elite spätestens seit der NPZ II mittels dieses Symbols identifiziert hatte. Die erneute Anbringung desselben Motivs in einem der am Westhof gelegenen Haupteingänge macht deutlich, dass auch die spätpalastzeitlichen Machthaber in Knossos sich nicht nur der Autorität dieses Symbols bewusst waren, sondern auch ihren Herrschaftssitz nach außen hin und für alle Eintretenden in Fortführung derselben Tradition verstanden wissen wollten²⁹³.

Außerhalb des Palastes von Knossos hatten seit dem Ende der NPZ III zunächst keine Orte für den Vollzug ritueller Handlungen mehr existiert, die durch Wandbilder in besonderer Weise gestaltet worden wären. Diese Situation wandelte sich allerdings bereits in der fortgeschrittenen SPZ. Ab SM IIIA1 und zumindest zunächst in vermutlich direkter Abhängigkeit von Knossos begann

289 Krzyszkowska 2005, 205. Siehe hierzu [Kapitel 6.2.1: Spätpalastzeit](#) mit [Abb. 6.9l–6.9q](#).

290 Siehe hierzu insbesondere die Beispiele in [Kapitel 5.4.3](#).

291 Vgl. Krzyszkowska 2005, 201, sowie [hier Kapitel 5](#).

292 Zum Weiterleben des Stiersprungmotivs in SM II und SM III siehe insbesondere Younger 1976; Younger 1995b.

293 Günkel-Maschek 2012c, 124–127; Günkel-Maschek 2012d, 173–176.

2.2 Spätpalastzeit

etwa Agia Triada, sich wieder zu einem städtischen Zentrum zu entwickeln²⁹⁴. Dabei entstanden auch Orte mit kultisch-rituellen Bezügen, wie sich etwa anhand von Wandmalerei- und kleinformatigen Darstellungen von Prozessionen belegen lässt²⁹⁵. Die Errichtung von *Megaron ABCD* und *Schrein H* in unmittelbarer Nähe der einstigen ‚Villa‘ lässt darüber hinaus an ein bewusstes Anknüpfen an das politische und administrative Zentrum der neupalastzeitlichen Siedlung denken²⁹⁶. Die aufwendige Bestattung eines vermutlich hohen Würdenträgers im Sarkophag von Agia Triada²⁹⁷ sowie motivische Übereinstimmungen im Bilddekor – etwa die Wiedergabe von Prozessionen, Doppelläuten, ‚Fellrock‘-Trägern und Robenträgern – zeugen ebenfalls von der Revitalisierung politischer und kultpraktischer Beziehungen zu Knossos im weiteren Verlaufe der SPZ und EPZ²⁹⁸ (Abb. 4.13). Letzterer Sarkophag vermittelt nicht zuletzt einen Eindruck davon, welchen Einfluss wiederum Ägypten auf die weitere Entwicklung der Bestattungskultur nahm, wie spätestens in der EPZ die Bemalung von *larnakes* verdeutlichen sollte²⁹⁹ – ein Einfluss, dessen Intensität auf die während der späteren NPZ III verstärkten und in der SPZ anhaltenden Kontakte Kretas mit Ägypten zurückzuführen ist.

Im Kultgeschehen, welches bereits im Laufe der NPZ III eine Reduzierung der in der NPZ II lancierten Praktiken auf die Paläste sowie abseits der Paläste eine Stärkung lokaler Traditionen gesehen hatte, scheint sich insbesondere letzterer Trend in der SPZ fortgesetzt zu haben. Das Repertoire der Tonstatuetten, die nun hauptsächlich in Grab- und Gebäudekontexten deponiert wurden, prägten vor allem weibliche Figuren mit beiden Händen auf der Brust, an den Hüften oder auch erhoben, sowie vereinzelte *kourotrophos*-Statuetten³⁰⁰. Die Zahl an Bronze- und Tonstatuetten ist in dieser Zeit stark reduziert. Sie stammen nicht mehr aus Höhenheiligtümern, sondern mehrheitlich aus Gebäudekontexten in der Region von Knossos und aus Agia Triada sowie aus Kulthöhlen wie der Psychro-Grotte³⁰¹. Während Knossos einen eigenen Stil – Verlindens *Style du Palais*³⁰² – ausgebildet zu haben scheint, wurden andernorts verschiedene Traditionen gepflegt und die

294 Militello 1998, 59; Cucuzza 2001; Privitera 2015.

295 Zur SM II / IIIA1-zeitlich datierten *Piccola Processione* siehe Militello 1998, 283–320 Taf. 9–11. I–M; Privitera 2008; Privitera 2015, 80f. m. Abb. 7. Zur späteren, in SM IIIA2_{spät} datierten *Grande Processione* siehe Privitera 2015, 73f. mit Abb. 2; 81f. mit weiteren Literaturverweisen.

296 Siehe ausführlicher dazu Cucuzza 2001, bes. 171.

297 Siehe hier Kapitel 4.4., insbesondere 4.4.2.

298 Vgl. auch Driessen 1989/1990, 23: „By the end of Late Minoan IIIA1 the *palace* at Knossos had accumulated sufficient wealth to start to send out building forces to dependent secondary centres such as Ayia Triada, Kommos and Tylissos“. Ferner Driessen – Schoep 1999, 389; Cucuzza 2001; Preston 2004b, 334. Zur Blütephase der Siedlung von Agia Triada in SM IIIA2 und bis in SM IIIB hinein siehe jetzt Privitera 2015.

299 Watrous 1991; siehe jedoch auch Antognelli 2006, 18–22. Zu ägyptischen Elementen auf dem Sarkophag von Agia Triada siehe Hiller 1999.

300 Vgl. Rethemiotakis 1998, 61–69. 137. 166; Rethemiotakis 2001, 10–18. 80–83.

301 Verlinden 1984, 49. 57.

302 Verlinden 1984, 131–133 Kat.-Nr. 110. 111 Taf. 51.

Verehrer mit verschiedenen Gesten dargestellt³⁰³. Zusammengenommen ist das Bild an Statuetten, mit deren Aufstellung wohl grundsätzlich an frühere Kultgepflogenheiten angeknüpft wurde, recht heterogen und deutet auf eine unabhängigere Durchführung von Kulthandlungen hin, als dies insbesondere in der NPZ II mit dem stark auf baulich gestaltete Orte konzentrierten und vom Palast organisierten Kultgeschehen der Fall gewesen war.

2.2.2 Zusammenfassung

Auf Kreta scheint somit allmählich eine Entwicklung von der Alleinstellung des Palastes von Knossos als kulturellem Zentrum hin zu einem verzweigten Netzwerk von lokalen, nach den Zerstörungen am Ende der NPZ III wieder erstarrenden Elitegruppen vorstattengegangen zu sein, die sich von Knossos inspirierte Ausdrucksformen für Status, Prestige und Religiosität aneigneten³⁰⁴. In Knossos selbst lässt sich hingegen eine herrschende Gruppe fassen, die bereits in der ausgehenden NPZ die ‚Elitegräber‘ sowie daran geknüpfte Bestattungsrituale zum Mittel der Selbstdarstellung nach dem Tode für sich entdeckt und vermutlich wesentlich an der Neugestaltung der Stadt und des Palastes von Knossos mitgewirkt hatte. Der Palast erlebte in der SPZ eine erneute Blütephase, wovon nicht nur die Keramik im ‚Palaststil‘, die das neue Bildprogramm an den Wänden reflektierte, sondern auch die hochqualitativen Beigaben in den Gräbern der verantwortlichen Elite Zeugnis geben³⁰⁵. Das Vokabular der Bildsprache weist dabei, wie im Laufe der Arbeit noch deutlicher werden wird, zu einem nicht geringen Anteil Elemente auf, die bereits *vor* der NPZ II entwickelt worden und somit tief in einer jahrhundertalten minoischen Tradition verwurzelt waren³⁰⁶. Nicht zuletzt aus diesem Grund dürfte anstelle der häufig vertretenen These, dass es sich bei den mutmaßlichen neuen Herren um Vertreter einer mykenischen Elite gehandelt habe, von einer Kontinuität der kretisch-bronzezeitlichen Kultur bzw. einem *Weiterleben der minoischen Kultur unter veränderten Vorzeichen* auszugehen sein³⁰⁷. Erst mit der partiellen Zerstörung des Palastes von Knossos im frühen SM IIIA2 scheint mit dieser Tradition gebrochen worden zu sein, wovon nicht zuletzt die Aufgabe einiger der wichtigsten dekorierten Räumlichkeiten des spätpalastzeitlichen Palastes – des *Corridor of the Procession Fresco* und der Hallenkomplexe im Osttrakt – Zeugnis gibt.

303 Verlinden 1984, 49. 133–136 Kat.-Nr. 113–127 Taf. 52–56. Siehe auch Tyree 2000, 46.

304 Vgl. dazu auch Preston 2004b, 333f.; Merousis 2002.

305 Vgl. auch Driessen – Schoep 1999, 389, denen zufolge die Grabbeigaben zeigten, dass „trade, craft production and social hierarchy had been re-established“.

306 So gehören die achtförmigen Schilde, die laufende Spirale, die Greifen und Palmen bereits zu einem relativ alten Bildrepertoire; vgl. dazu die entsprechenden Kapitel in der vorliegenden Arbeit.

307 Siehe dazu unter anderem Niemeier 1982, bes. 273–275; Niemeier 1983; Preston 1999; Preston 2004a; Preston 2004b. Siehe ferner Nafplioti 2008 zur Zahn- und Knochenanalyse, die eine kretische Abstammung der Bestatteten belegt.

2.3 Epilog: Knossos in der Endpalastzeit

Kurz nach der Einführung von SM IIIA2-Keramik³⁰⁸, zu einem Zeitpunkt, als SM IIIA1-Keramik noch intensiv in Verwendung war, wurde Knossos von einer verheerenden Zerstörung getroffen, infolge derer sich die Nutzung des Palastes sowie vieler der städtischen Gebäude markant veränderte. So reduzierte sich in der Stadt der Wohn- und Nutzraum in zahlreichen Häusern, etwa der *Royal Villa* oder dem *South East House*, weil Schutt und herabgestürzte Teile der Obergeschosse weite Bereiche der Gebäude blockierten³⁰⁹. Im Palast selbst lässt sich anhand von Befunden der Keramikphase SM IIIB eine Auffassung bzw. ein Nutzungswandel einzelner Gebäudetrakte belegen, zu denen unter anderem der Erdgeschossbereich mit den Hallenkomplexen im Osttrakt gehörte³¹⁰. Dennoch zeugen die in Linear B festgehaltenen administrativen Prozesse sowie Keramikfunde aus Knossos und vom mykenischen Festland davon, dass der Palast auch während SM IIIA2_{spät} und SM IIIB1 noch als Verwaltungs- und Produktionszentrum in Betrieb war³¹¹. Auch existierten weiterhin elitäre Bestattungen in der Region von Knossos, wenngleich sich deren Anzahl und Ausstattung drastisch reduziert hatten³¹². Die Nutzung der Nekropole von Katsambas etwa wurde sogar recht abrupt eingestellt³¹³. Demgegenüber konstatierte Preston für die EPZ inselweit eine markante Zunahme von aufwendigen Bestattungen, die nach dem Wegfall des Machtzentrums in Knossos einen Wandel der elitären Selbstdarstellung auf regionaler Ebene bezeugten³¹⁴. Ein Bildmedium, das in dieser Zeit seine Blütephase erlebte, war die *larnax*, deren Bemalung ausgewählte Bildelemente und Füllmotive der NPZ und SPZ weiterleben ließ³¹⁵.

Auf dem Areal des Palastes selbst deutet der *Shrine of the Double Axes* im südöstlichen Gebäudetrakt – ein Bestandteil der Raumgruppe, zu der ehemals das *South East Lustral Basin* gehörte – auf die fortwährende Existenz von Orten für die Ausübung kultisch-ritueller Praktiken hin³¹⁶. Die Zusammenstellung des figürlichen Ensembles – unter anderem Votivstatuetten, darunter eine Statuette

308 Popham 1997; Hatzaki 2007b, 199. 225, mit weiterer Literatur. Ferner Niemeier 1982, bes. 257; Hallager 1988, 14.

309 Hatzaki 2004, 122–125.

310 Siehe dazu unten Kapitel 5.1.3 und 5.1.4. Außerdem Hallager 1977 zu den SM IIIB-Strukturen und SM IIIB-Funden im Palast von Knossos sowie Niemeier 1982 zur Diskussion der Bauphasen bis in SM IIIB und der Linear B-Tafeln.

311 Zu Linear B in Knossos siehe unter anderem Hallager 1977, 94; Niemeier 1982, bes. 253f.; Niemeier 1983 mit weiteren Literaturverweisen; Haskell 2004; aber auch Driessen 2008.

312 Preston 2004b, 331–333. Vgl. auch Merousis 2002, 167; Hatzaki 2007b, 235.

313 Hatzaki 2007b, 223.

314 Preston 2004a, 142–143; Preston 2004b, 334–337.

315 Watrous 1991; ferner Immerwahr 1990, 19. 158. Zu motivischen Unterschieden der minoischen gegenüber der mykenischen *larnax* siehe Marinatos 1997.

316 Evans 1928, 335–344 m. Abb. 189. 190; Gesell 1985, 41–56 bes. 42; 90–92 Nr. 37; Prent 2004, 412–414.

vom Typus ‚Votivfigur mit erhobenen Armen‘, eine Doppelaxt und Doppelhörner – reflektiert die Veränderungen in der Kultpraxis an der Schwelle von der SPZ zur EPZ³¹⁷. Der Typus des Schreins, ein Bankheiligtum, trat in der EPZ an vielen Orten in Erscheinung und markiert die Etablierung einer räumlich-performativen Praxis der Ritualausübung auf Kreta, deren örtliche Niederlassungen zeitlich mit der Aufgabe des zentral organisierten Kultgeschehens einhergingen³¹⁸. Die Nutzung traditioneller sowie nun erst an Bedeutung gewinnender, allerdings keinerlei festländischen Bezug aufweisender Kultgegenstände – neben den Doppelhörnern, Doppeläxten und ‚Votivfiguren mit erhobenen Armen‘ z. B. *snake tubes* und *plaques* – charakterisiert die Herausbildung neuer Formen der gemeinschaftlichen Kultpraxis³¹⁹. Zudem wurden zur selben Zeit auch zahlreiche außerstädtische Heiligtümer weiterhin aufgesucht – neben einstigen Höhenheiligtümern wie jenem auf dem Jouchtas zahlreiche Höhlen oder das Heiligtum von Kato Symi –, wovon insbesondere die Hinterlassenschaften in Form von menschen- und tierfigürlichen Statuetten aus Ton und gelegentlich Bronze Zeugnis geben³²⁰. Funde von mykenischen Tierstatuetten sowie *Phi*- und *Psi*-Figuren, insbesondere in Knossos und Chania, aber auch andernorts auf Kreta, belegen zugleich die Attraktivität mykenischer Ritualformen im Rahmen wohl überwiegend privater Kulturausübung³²¹.

Alles in allem erweckt die Situation auf Kreta und insbesondere in Knossos vor allem den Eindruck, dass die bisher an der Macht gewesene, sich in minoischer Tradition darstellende knossische Elite mit der Zerstörung des Palastes in SM IIIA2_{früh} stark geschwächt die Bühne der Macht verließ. Dies bedeutet nicht, dass der Palast vollständig brachlag, sondern vielmehr, dass dessen Nutzung nun nicht mehr dem bisher ausgeübten (Kult-)Betrieb entsprach, für den der monumentale Gebäudekomplex (einschließlich seines Bildprogramms) am Übergang von der NPZ III zur SPZ neu gestaltet worden war. Die Umfunktionalisierung bzw. Auffassung von Bereichen, die in der SPZ eine wichtige Rolle bei der kultisch-rituellen und palatial-zeremoniellen Nutzung des Gebäudes gespielt hatten, belegt, dass der Palast seiner ultimativen Rolle als kosmologisches Zentrum Kretas enthoben war³²². Als ein Verwaltungszentrum unter mehreren reihte Knossos sich nun in die mykenische oder ‚mykenisierte‘ Koiné

317 Rethemiotakis 1998, 154f. Zur SM IIIB-Datierung des Schreins siehe auch Niemeier 1982, 243. Zu den Tonstatuetten als ‚Votivfiguren mit erhobenen Armen‘ siehe Gaignerot-Driessen 2014.

318 Renfrew 1985, 401; Gesell 1985, 54; Peatfield 1994, 32f.; Prent 2004, 413. Zur Entwicklung der Bankheiligtümer siehe jetzt auch Gaignerot-Driessen 2014.

319 Vgl. Renfrew 1985, 400; Gesell 1985, 42; Peatfield 1994, 35; Hägg 1997b, bes. 167; Prent 2004, 414. Zu den Funden in *public shrines* siehe auch Hallager 2009, bes. 108–110.

320 Hallager 2009, bes. 120 mit Literaturverweisen. Zu den Bronzestatuetten aus der Psychro-Höhle siehe Verlinden 1984, bes. 48–50. 53–57. 140f.

321 Hallager 2009, 117f. mit weiteren Literaturhinweisen. Zur Außerordentlichkeit der Figurinen gegenüber den überwiegend nicht vom Festland geprägten Formen spätbronzezeitlicher Kulturausübung siehe Hägg 1997b, 167f.

322 Zum Weiterbestehen als Ort kultischer Bedeutung siehe jedoch Prent 2004.

2.3 Epilog: Knossos in der Endpalastzeit

des Mittelmeerraums ein³²³. Allein die Greifen, die bis zuletzt an den Wänden des *Throne Room* verharrten, zeugten von der Vergangenheit, auf die der Palast von Knossos, im Unterschied zu den anderen kretischen Zentren, zurückblicken konnte.

323 Ein ‚palatiales‘ Verwaltungszentrum mit Sitz eines *wanax* existierte nun u. a. auch in Chania; siehe Godart – Tzedakis 1997; Preston 2004b, 323f.; Haskell 2004 mit weiteren Literaturverweisen. Siehe auch Preston 2004b, 341–343 mit der Darlegung einer zunehmenden repräsentativen Bestattungskultur in Westkreta in SM IIIB. Siehe außerdem Hallager 1977, bes. 93f.; Niemeier 1982, 276–279; ferner Merousis 2002, 168; Maran – Stavrianopoulou 2007, 291.

3

Bild-Räume

Theorie und Umsetzung

In der minoischen Kultur wurden Wandbilder zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlicher Weise eingesetzt, um für menschliches Handeln in gebauten Umgebungen Orte bereitzustellen, die forthin dank der Darstellungen an den Wänden über die für jenes Handeln notwendigen visuellen Präsenzen verfügten. Prozessionsszenarien in Lebensgröße, wandübergreifende Naturlandschaften, aber auch komplexere narrative Friese mit Darstellungen *en miniature* sowie ornamental-symbolische Kompositionen gehören zu jenen dekorativen Schemata, die noch in der NPZ auf Kreta und über dessen Küsten hinaus verbreitet waren, sich für die SPZ hingegen nur noch an den Wänden von Durchgangs- und Aufenthaltsräumen des Palastes von Knossos belegen lassen. Für die beabsichtigte Wirkung des Raumdekors bzw. die intendierte Erfahrung des dekorierten Raumes spielte das Dargestellte, welches die architektonische Struktur durch figürlich-gegenständliche wie ideell-symbolische Präsenzen bereicherte, eine ebenso große Rolle wie das Format, die Platzierung und die kompositionelle Gestaltung der Darstellung, welche die Wahrnehmung des Dargestellten von den Anwesenden im Rahmen des Handlungsgehehens vor Ort prägten.

Die Auswahl der zur Repräsentation eines Bildinhalts platzierten Bildelemente erfolgte dabei zum einen in Hinblick auf die Funktion des Raums und das in ihm verortete Handlungsgeschehen; zum anderen wurde sie aus einem vorhandenen Repertoire an Bildelementen und -motiven getroffen, die als Vokabeln der zeitgenössischen Bildsprache grundsätzlich zur bildlichen Veranschaulichung bestimmter Sachverhalte etabliert waren und die nun auch im architektonischen Kontext zur visuellen Vergegenwärtigung entsprechender inhaltlicher Aspekte herangezogen wurden. In Anbetracht sowohl der programmatischen Abhängigkeit von Raumtypus und Bildtopos als auch des beschränkten Repertoires an Bildelementen und -motiven lässt sich dabei postulieren, dass der bildlichen Gestaltung einzelner Räume, ähnlich wie der angemessenen Bebilderung von Gebrauchobjekten, gewisse Regelmäßigkeiten und Konventionen zugrunde lagen. Derartige Regelmäßigkeiten treten beispielsweise in der Wahl bestimmter Kompositionsformen für bestimmte Räumlichkeiten zutage; etwa in der Verwendung von Einzelplatzierungen oder Aneinanderreihungen lebensgroßer Menschenfiguren für Durchgangsbereiche, von wandübergreifenden, umschließenden *settings* für *polythyron*-Hallen und Kammern oder von in sich

geschlossenen Einzelszenen unter anderem für die Wände von Eingangsbereichen. Sie zeigen sich aber auch in der Wahl der Motive, welche zur visuellen Vervollständigung bestimmter Orte entsprechend den dort ausgeübten Handlungen ausgewählt wurden: Gabenträger in Korridoren, Treppenhäusern und Türöffnungen; die Dominanz über die Tierwelt in Eingangsbereichen; Kultbauten und Symbole als Bezugsobjekte an den Wänden von Lustralbecken; oder auch idealisierte Naturlandschaften als Orte ritueller Aktivitäten in *polythyron*-Hallen und kammerartigen Räumen. Sie belegen, dass bestimmte Motive in unmittelbarem Zusammenhang mit den Handlungen standen, die in bestimmten Formen von Räumen stattfanden, während sie aufgrund eben jenes Zusammenhangs in anderen Raumformen nicht für den Wanddekor infrage kamen. Das analytische Potential dieses Sachverhalts, nämlich dass auch das minoische Wandbild nur *eine* mediale Ausdrucksform eines zugrunde liegenden, zeitgenössischen bildhaften Zeichensystems war und inhaltlich wie kompositorisch dessen jeweils aktuellen Konventionen folgte, wurde bislang allerdings kaum wissenschaftlich ausgeschöpft.

Wie der Überblick im vorangegangenen Kapitel zeigte, spielt hierbei auch der Faktor Chronologie keine unwichtige Rolle. So bezeugen gerade die kleinerformatigen Bildträger, dass das Vorkommen einzelner Motive wie etwa des ‚Baum-Schüttelns‘ oder des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ zeitlich beschränkt war. Auch die allmähliche, allerdings nur teilweise erfolgte Aufgabe der mit naturweltlichen Darstellungen dekorierten Räumlichkeiten im Laufe der NPZ III weist in dieselbe Richtung. Dies spricht einmal mehr für eine grundsätzliche Zweckgebundenheit der Bilddarstellungen, die in der bronzezeitlichen Kultur Kretas nicht nur an Raum- und Handlungskontexte, sondern zudem an gewisse zeitlich begrenzte Formen des kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenlebens geknüpft waren, deren Veränderung auch zu einem Wandel der Bildsprache und ihrem Einsatz auf unterschiedlichen Trägermedien führen konnte. Dies gilt auch und insbesondere für die Herstellung der kretischen Wandbilder, deren wechselvolle Geschichte daher auch unter einem chronologischen Gesichtspunkt unbedingt im Verhältnis zu den übrigen Bildmedien der jeweiligen Epochen zu begreifen ist. Für sie alle gilt, dass bei ihrer Herstellung auf ein gemeinsames Repertoire an Bildelementen und -motiven zurückgegriffen wurde, welches entsprechend den kulturellen und ideologischen Vorstellungen der Zeit zur bildlichen Veranschaulichung relevanter Konzepte und Vorgänge diente. Die Bilder an den Wänden bestimmter Räume in minoischen Palästen, ‚Villen‘ und Siedlungsgebäuden können daher als Zitate der als bildwürdig erachteten Ideen und Vorstellungen begriffen werden, die auch auf anderen zeitgenössischen und zum Teil vollständiger erhaltenen Bildträgern Verbreitung fanden. Hier wurden sie gezielt im Hinblick auf das Handlungsgeschehen vor Ort gewählt und beeinflussten dieses fortan durch die artifizielle Präsenz von Personen, Objekten und Inhalten. Die Wandbilder der kretischen Bronzezeit stellen somit eine wichtige Schnittstelle dar zwischen konkreten Orten der gebauten und im Zuge des gesellschaftlichen Miteinanders genutzten Landschaft und den in bildhaft-anschauliche Form gebrachten Vorstellungen der jeweiligen Zeit. Das Ziel der hier angestrebten

3.1 Raum

Analyse von Wandbildern ist es daher, die von den Darstellungen repräsentierten ideellen Zusammenhänge zu erschließen und sie sowohl in Hinblick auf das Handlungsgeschehen vor Ort als auch auf dessen gesellschaftliche Dimensionen und chronologische Rahmenbedingungen auszuwerten.

Um diesen Betrachtungen ein Denkmodell zugrunde zu legen, welches die Komponenten Bild, Ort, Raum und Handeln zusammenführt und miteinander verknüpft, möchte ich im Folgenden mein Konzept des ‚Bild-Raums‘ vorstellen. Aufbauend auf raumsoziologischen, semiotischen und strukturalistischen Überlegungen soll es dieses Konzept erlauben, die bildlichen Darstellungen der minoischen Kultur als Quellen für das Verständnis von Bildelementen an Orten bzw. von Wandbildern in architektonischen Räumen und im Zusammenhang mit Formen des menschlichen Handelns zugänglich zu machen. Die wesentlichen Komponenten des theoretischen Modells – Bild und Raum – werde ich im Folgenden zunächst jeweils separat erörtern, bevor ich sie zum Konzept des Bild-Raums zusammenführe. Sie bilden die Grundlage für die archäologische Methode einer handlungsbezogenen Bildanalyse, unter deren Anwendung ich im Anschluss einige von Wandbildern geprägte Bild-Räume der minoischen Kultur untersuchen möchte. Den Ausführungen zur relationalen Konzeption von Raum stelle ich dabei jeweils einen kurzen forschungsgeschichtlichen Überblick über bereits vorliegende, fallweise auch in der Ägäischen Archäologie aufgegriffene Denkansätze voran; an sie werde ich mit meiner eigenen Theoriebildung zum Teil anknüpfen, mich zum Teil jedoch auch davon abgrenzen. Im zweiten Teil werden Bilder als Manifestationen von bildhaften Zeichensystemen erklärt und ihr hermeneutisches Potential im Rahmen einer neuen Methode zur Rekonstruktion von Orten und Handlungen in kulturgeschichtlicher Perspektive erörtert.

3.1 Raum

3.1.1 Zur Raumanalyse in der Archäologie

Der Raum ist seit dem als *spatial turn* proklamierten Paradigmenwechsel in den Kultur- und Gesellschaftswissenschaften als wesentliche Größe kultureller und sozialer Erscheinungsformen neben die Zeit gerückt³²⁴. Nachdem er aufgrund seiner ideologischen Besetzung in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg in vielen Disziplinen programmatisch vermieden worden war, kommt ihm seit den ausgehenden 1980er-Jahren eine neue Relevanz als konstitutivem Faktor gesellschaftlicher Zusammenhänge zu³²⁵. Bezeichnend dafür ist die Abkehr von

324 Zum *spatial turn* siehe u. a. Dünne – Günzel 2006, 11–15; Bachmann-Medick 2009 sowie die Beiträge von Döring – Thielmann und Günzel in Döring 2008.

325 Vgl. u. a. Schroer 2006, 17–28. Ferner Bernbeck 1997, 33f.

einem starren, physisch-materiellen und absolut gedachten ‚Container-Raum‘ hin zu einem dynamischen, aus den Beziehungen zwischen Menschen und sozialen Gütern bestehenden und menschliches Handeln strukturierenden Raumbegriff³²⁶.

Auch in den altertumswissenschaftlichen Fächern findet seit einigen Jahren eine Reflexion über den Raum in prähistorischen und antiken Kulturen statt. In den archäologischen Wissenschaften, insbesondere in der Klassischen Archäologie, dürften sowohl die programmatische Vermeidung des Raumbegriffs als auch die Schwerpunktsetzung auf Sammeln, Vergleichen, Klassifizieren und Interpretieren von Kunstwerken zunächst ihren Teil dazu beigetragen haben, dass lange Zeit keine Notwendigkeit gesehen wurde, sich mit dem Raum, weder als analytischer Größe noch als sozialer Dimension, zu beschäftigen³²⁷. Die in der deutschsprachigen Archäologie auf Anregung aus benachbarten kultur- und sozialwissenschaftlichen Fächern intensivierte Wiederentdeckung des Raums als gesellschaftliches Phänomen stellt somit einen bemerkenswerten Schritt innerhalb der deutschen Forschung dar. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass in anderen archäologischen Forschungstraditionen die Vorstellung und Analyse archäologischer Befunde als räumliche Beziehungsgeflechte ihrer Einzelteile bereits seit Langem existieren.

Ein Blick in den anglo-amerikanischen Sprachraum zeigt, dass dort neben dem *room*, dem etymologischen Verwandten des Raums, der weitaus vielseitigere Terminus *space* Verwendung findet, um Raum unter seinen dreidimensionalen, metaphysischen, relationalen, perspektivischen oder kosmologischen Aspekten zu bezeichnen. Und so gilt auch in der Archäologie: „Archaeological data are inherently spatial“³²⁸. Tatsächlich kommen unter dem Begriff *spatial analysis* die ältesten und verbreitetsten Methoden der Archäologie zusammen, etwa die Kartierung und Auswertung von Fundverteilungen an einem Ort oder an verschiedenen Orten, die Durchführung von Surveys oder die Kontextanalyse³²⁹. Archäologie verstand man bereits früh als „das Studium der vergangenen Verteilung kultureller Spuren in Zeit und Raum, und der Faktoren, welche diese Verteilung bestimmten.“³³⁰ Forschungs- und methodengeschichtlich lassen sich dahingehend verschiedene Herangehensweisen differenzieren, die im Folgenden skizziert werden sollen, um vor diesem Hintergrund die hier gewählte Konzeption des Raumbegriffs zu positionieren.

326 Löw 2001, 9–14; Schroer 2006, 29–181; Dünne – Günzel 2006; Maran 2006a, 9f.

327 Bernbeck 1997, 15–25. Ähnliches gilt für die Ur- und Frühgeschichte, die maßgeblich am Aufbau rassenideologischen Gedankenguts beteiligt war. Nach dem zweiten Weltkrieg konzentrierte auch sie sich hierzulande im Wesentlichen auf das „Sammeln von Fakten und deren chronologisch-räumliche Ordnung“, ohne sich auf weiterführende Überlegungen einzulassen. Seit dem ausgehenden 20. Jh. sei jedoch auch hier ein zunehmendes „Interesse an der Rezeption ausländischer theoretischer Ansätze zu bemerken“; so Bernbeck 1997, 31.

328 Salisbury 2007, 2. Siehe auch Wright 2006, 49.

329 Seibert 2006, XIII.

330 Clarke 1977, 323 (Übersetzung Verf.). Siehe auch Clarke 1977, 5: „Although every archaeological study, past and present, has some spatial component, nevertheless the archaeological discovery and conquest of space has only recently begun on a serious scale.“ Ferner Salisbury 2007, 6.

3.1 Raum

Das Ziel der unter dem Überbegriff des Diffusionismus versammelten Ansätze war es zunächst, raum-zeitliche Verteilungsmuster archäologischer Funde und Befunde zu dokumentieren und Verallgemeinerungen zu bilden, um darauf aufbauend kulturelle Eigenschaften darzulegen und kulturelle Einheiten zu definieren³³¹. Als Antwort auf diese als historizistisch abgewertete kulturgeschichtliche Methode und als Folge des zunehmenden Zweifels am bestehenden Kulturbegriff verstärkte sich in der anglo-amerikanischen Forschung etwa ab der Mitte des 20. Jahrhunderts die Hinwendung der Archäologie zu Kulturanthropologie und Ethnologie. Zunächst war es insbesondere Walter Taylor, der seinen Unmut über die auf einzelne Artefaktkategorien konzentrierte und allein regionalen Fragestellungen gewidmete Herangehensweise seiner Zeit äußerte. Er sprach sich stattdessen für eine „konjunktive“ Herangehensweise (*conjunctive approach*) aus, bei der alle an einem Ort verfügbaren Daten berücksichtigt und zueinander in Bezug gesetzt werden, um auf dieser Grundlage vergangene Lebensweisen unter chronologischen, ethnographischen und historiographischen Aspekten zu rekonstruieren³³². In diesem Sinne wurden nun vermehrt Ansätze entwickelt, die einerseits den Zusammenhang zwischen raum-zeitlichen Verteilungsmustern von Artefakten und Architektur untersuchen sollten und andererseits die Art und Weise, wie vergangene Gesellschaften funktionierten. Anfangs erfolgten jene Bestrebungen insbesondere unter dem Aspekt des Funktionalismus und in Anlehnung an die systemisch angelegte Gesellschaftstheorie von Emile Durkheim³³³. Im Unterschied zu Durkheim wurde Raum allerdings nicht als soziale Kategorie, sondern lediglich als relativ statisches Beziehungsgeflecht seiner konstitutiven Elemente thematisiert³³⁴. Zunehmend geriet denn auch bald die mangelnde Berücksichtigung kultureller und gesellschaftlicher Entwicklungen und Veränderungen in die Kritik, und so wurden die Überlegungen ab den 1960er-Jahren um prozessuale Faktoren erweitert. Neben David Clarke war es vor allem Lewis Binford, der archäologisch erfasste Verteilungen von Architektur und Artefakten mit ethnoarchäologisch beobachtbaren Verteilungsmustern räumlicher Komponenten verglich, um Regelmäßigkeiten zwischen vergangenen und gegenwärtigen Kulturen sowie Gesetzmäßigkeiten der kulturellen Dynamik zu erkennen³³⁵. Inspiriert von dem evolutionistischen Konzept des Kulturanthropologen Leslie White wurden nun insbesondere die Einflüsse der natürlichen Umgebung auf die kulturelle Entwicklung und die Herausbildung gesellschaftlicher Strukturen in den Fokus

331 Ähnliche Ziele, wengleich mit anderen, zum Teil recht fragwürdigen Methoden, verfolgten in der Ur- und Frühgeschichte die Verfechter der ‚Kulturkreislehre‘; siehe dazu ausführlicher Bernbeck 1997, 26–31; ferner Salisbury 2007, 5f.

332 Taylor 1948, zitiert nach Bernbeck 1997, 36. Siehe auch Trigger 1989, 277f.; Seibert 2006, XIII f.

333 Siehe dazu und für Literaturhinweise Trigger 1989, 245–247; Seibert 2006, XIII; Salisbury 2007, 6f.

334 Zur Gesellschaftstheorie Durkheims und der Rolle des Raums als sozialer Kategorie siehe zusammenfassend Schroer 2006, 48–60.

335 Clarke 1968; Binford 1962. Siehe außerdem Bernbeck 1997, bes. 36–48; Lang 2002, 63; Seibert 2006, XIV; Salisbury 2007, 6f.

gerückt³³⁶. Es wurden räumliche Zusammenhänge zwischen Siedlungen und Gegebenheiten der natürlichen Umgebung nachvollzogen und naturbedingte Ereignisse und Katastrophen als primäre Ursachen für soziokulturellen Wandel deklariert. Bezug nehmend auf systemtheoretische Überlegungen wurde zudem versucht, durch Einsatz räumlich-statistischer Methoden Regelmäßigkeiten räumlicher Erscheinungsformen zu analysieren, mathematisch darzustellen und im *predictive modelling* gar vorherzusagen³³⁷. Raum bildete in diesem Zusammenhang nun primär eine Kulisse oder einen Container, vor der bzw. in dem sich menschliches Handeln, angetrieben von der postulierten *agency* der natürlichen Umwelt, ereignete³³⁸.

Je dominanter diese nach Regelmäßigkeiten suchende Vorgehensweise der prozessualen *spatial analysis* wurde, umso mehr regte sich die Kritik an deren normativ- bzw. ökologisch-deterministischen Grundgedanken. Mit der Postprozessualen Archäologie setzte in den ausgehenden 1970er-Jahren das Bemühen ein, stärker den Menschen und Aspekte der menschlichen Kultur in den Vordergrund zu rücken, die nicht ausschließlich am Material ablesbar sind. Man versuchte nun unter anderem, verstärkt das Individuum und nicht so sehr Verbreitungsmuster archäologischer Daten zum Ausgangspunkt der Untersuchungen zu machen. Sowohl die Konstruktion von Lebenswelten als auch die Produktion und Reproduktion sozialer Beziehungen wurde auf die Aktivität menschlicher Individuen zurückgeführt. Für die Konzeption des Raums bedeutete dies eine Verschiebung der Sichtweise von abstrakt-räumlichen Bezügen zwischen archäologischen Befunden zu soziokulturellen Wirkweisen räumlicher Bezüge in vergangenen Gesellschaften³³⁹. Raum wurde zu einer durch soziale Beziehungen strukturierten Größe, die ihrerseits wiederum die Konstitution sozialer Beziehungen durch menschliches Handeln prägte. Die dynamische Komponente beruhte darauf, dass es in der Hand des Individuums liegt, sozialräumliche Strukturen zu reproduzieren oder zu verändern. Zur Annäherung an dieses sehr komplex vorgestellte Gesellschaftsmodell über das archäologisch verfügbare Materialspektrum wurden verschiedene Ansätze vorgelegt. Zu den bekanntesten zählen wohl die von Bill Hillier und Julienne Hanson entwickelte Theorie der syntaktischen Ordnung des Raums sowie die daran geknüpfte Methode der *Space Syntax Analysis*³⁴⁰. Der *Sozialen Logik des Raums* liegt die Annahme zugrunde, dass die gesellschaftliche Struktur wesentlich durch die gebaute Ordnung determiniert sei, welche jene Struktur zugleich reflektiere³⁴¹. Gebäude stellten demzufolge die materialgewordene Anordnung sozialer Kategorien einschließlich eines Systems

336 Bernbeck 1997, 36–48; Salisbury 2007, 7.

337 Seibert 2006, XIX.

338 Vgl. Tilley 1994, 7–10; Salisbury 2007, 7.

339 Seibert 2006, XV f.; Salisbury 2007, 3–5.

340 Hillier – Hanson 1984; Hillier 1996; Hanson 1998. Vgl. auch Dafinger 2010, 123–125; Letesson 2009, 5–16.

341 Hillier – Hanson 1984, 52–66. Vgl. auch Parker Pearson – Richards 1994. Zur Kritik siehe u. a. Hahn 2010, 107–122.

3.1 Raum

von Kontrollelementen dar, wodurch eine Schnittstelle zwischen den Inhabern des jenen Kategorien eingelagerten Wissens und den Besuchern der Gebäude geschaffen wurde. Die *Space Syntax Analysis* versuchte daher, die gegenseitigen Beziehungen zwischen Mensch und physischer Umgebung aufzugliedern und anhand des Bewegungspotentials im baulich gestalteten Raum die gesellschaftlichen Verhältnisse, die jenem Raum eingeschrieben waren, darzustellen und nachzuvollziehen³⁴².

Neben diese recht normativ-strukturalistisch angelegte Herangehensweise trat alsbald ein weiteres Konzept, welches die Konstitution von Raum stärker an das aktiv wahrnehmende, reflektierende und handelnde Individuum knüpfte. Als Herausforderung galt hierbei, menschliche Wahrnehmung einschließlich der verschiedenen sensorischen Aspekte, mündlichen Traditionen, *mental maps*, symbolischen Bezugssysteme sowie der Vorstellungen von Sakralem und Profanem zu rekonstruieren, um eine Vorstellung von der Konstruktion, räumlichen Organisation und Wahrnehmung vergangener Lebenswelten zu gewinnen³⁴³. Einen prominenten Status erlangte in diesem Zusammenhang die von Christopher Tilley in Anlehnung an Martin Heidegger und Maurice Merleau-Ponty erarbeitete phänomenologische Herangehensweise³⁴⁴. Anstatt der bislang üblichen Konzeption als Container begriff Tilley den Raum nun als ein Medium von Handeln:

„The alternative view starts from regarding space as a medium rather than a container for action, something that is involved in action and cannot be divorced from it. As such, space does not and cannot exist apart from the events and activities within which it is implicated. Space is socially produced, and different societies, groups and individuals act out their lives in different spaces“³⁴⁵.

Tilley lehnte Raum als singuläres Phänomen zugunsten einer Vielzahl von Räumen ab, die als gesellschaftliche Produkte unmittelbar an alltägliches Handeln geknüpft und Reproduktion wie Veränderung unterworfen seien³⁴⁶. *Humanized space* bestünde demnach im Beziehungsgeflecht zwischen dem physisch-materiellen Raum (*non-humanly created world*), der körperlichen Verfassung, dem mentalen Raum der Kognition und Repräsentation sowie dem Bewegungs-, Begegnungs- und Interaktionsraum zwischen Menschen sowie zwischen Mensch und Umgebung (*non-human environment*)³⁴⁷. Raum wird auf diese Weise stark an das Empfinden und die Erfahrung des menschlichen Individuums gebunden und besteht allein in der momentanen Beziehung zwischen Mensch und Ort: „What

342 Seibert 2006, XVI; Dafinger 2010, bes. 125–140; Letesson 2009, 5–16.

343 Salisbury 2007, 8.

344 Tilley 1994, bes. 7–34.

345 Tilley 1994, 10.

346 Tilley 1994, 10.

347 Tilley 1994, 10.

space is depends on who is experiencing it and how³⁴⁸. Tilley schrieb daher dem Ort als Zentrum körperlicher Aktivität, menschlicher Bedeutung und emotionaler Bindung eine in stärkerem Maße prägende Wirkung auf den Menschen zu als dem Raum. In den Fokus seiner Überlegungen rückte er die Art und Weise, wie Orte im alltäglichen Lebensvollzug Räume konstituieren. So seien Orte mit Bedeutungen besetzt, welche in verschiedenen Formen der Raumkonstitution zum Tragen kämen bzw. in verschiedenen Formen von Raum konstruiert und reproduziert würden: im Körperraum (*somatic space*) der Sinneserfahrung und körperlichen Bewegung, welcher den menschlichen Körper und seine Eigenschaften und Fähigkeiten als Ausgangspunkt nimmt³⁴⁹; im Wahrnehmungsraum (*perceptual space*), welcher auf den individuellen Absichten, Bewegungen, Wahrnehmungen und Emotionen beruht; im existentiellen oder gelebten Raum (*existential space*), welcher die Bedingungen und das Ergebnis des menschlichen Handelns und Miteinanders darstellt und, beeinflusst von lokalen, materiellen und symbolischen Faktoren, im menschlichen Handeln konstituiert und reproduziert wird; im architektonischen Raum (*architectural space*), welcher die gezielte Absicht reflektiert, körperliche, wahrgenommene und gelebte Räume hervorzubringen, voneinander abzugrenzen und Bewegung zu steuern; und schließlich im kognitiven Raum (*cognitive space*), der die Grundlage für Reflexion und Diskursbildung bezüglich der zuvor genannten Räume bildet³⁵⁰. Diese verschiedenen Aspekte der relationalen Raumkonstitution eignen sich Tilley zufolge als heuristische Instrumente, um sich den spezifischen Wirksamkeiten von Orten anzunähern. „Da sie durch Dinge und Orte konstituiert werden, beeinflussen räumliche Beziehungen [*spatial relations*] die Art und Weise, wie diese [Dinge und Orte] sich aufeinander beziehen“³⁵¹. Raum sei folglich sowohl konstituiert als auch konstitutiv. Der Mensch ist das Subjekt, das in Reaktion auf die an Orten vorgefundene Potentialität Raum wahrnimmt, reflektiert, handelt, ihn reproduziert oder verändert.

Während Tilley sein Konzept hauptsächlich im Kontext der prähistorischen Landschaftsarchäologie umsetzte³⁵², fand das Modell des sozial und syntaktisch organisierten Raums vor allem in der Analyse gebauter Umgebungen wie Städten, Siedlungen und Gebäuden Anklang, um die Art und Weise zu untersuchen, wie Menschen Raum durch bauliche Strukturen herstellten und wie Architektur gesellschaftliches Zusammenleben strukturierte³⁵³. Waren es in den 1990er-Jahren

348 Tilley 1994, 11.

349 Ähnlich auch Sennett 1996, der die Wechselbeziehung zwischen gebauten Strukturen und körperlichen Lebensformen und Erfahrungen in Bezug auf städtische Räume u. a. der klassischen Antike und des Mittelalters diskutierte.

350 Tilley 1994, 14–17.

351 Tilley 1994, 17 (Übersetzung Verf.).

352 Zu Theorienbildung und Raumkonzepten in der Landschaftsarchäologie siehe außerdem Knapp – Ashmore 1999; Seibert 2006, XVI f. Vgl. auch Dobrez 2009.

353 Hillier 1996; Hanson 1998; Kent 1990; Parker Pearson – Richards 1994a; Cutting 2003; Grøn u. a. 1991. Die Untersuchung von architekturräumlichen Strukturen in Hinblick auf kulturwissenschaftliche und soziologische Fragestellungen ist nicht zuletzt auch Gegenstand von Forschungsrichtungen wie der *Household Archaeology*, die seit den 1980er-Jahren

zunächst noch vor allem Vertreter der anglo-amerikanischen Forschungslandschaft, so kann seit Beginn des neuen Jahrtausends auch die deutschsprachige Archäologie mit Tagungen und Publikationen zum Thema aufwarten. Neben dem gebauten Raum, der vor allem in architektursoziologischen Studien behandelt wird³⁵⁴, sind es der soziale, der performative, der öffentliche Raum oder auch der Bild-Raum³⁵⁵, die als analytische Größen zur plakativen Benennung der Schnittstelle zwischen materiellen Erscheinungsformen und gesellschaftlichen Aspekten in den Fokus rücken. Der gestaltete Ort bzw. die gestaltete Architektur wird somit letztendlich als gesellschaftlich produzierter, physisch-materieller und mit Bedeutung besetzter *Container* des sozialen Raums konzipiert, der wiederum durch soziale Praktiken und Interaktionen konstituiert und modifiziert wird, woraus sich schließlich erneut Veränderungen der physisch-materiellen Erscheinungsformen ergeben können.

3.1.2 Raumanalysen in der Archäologie der ägäischen Bronzezeit

Raumanalysen finden unter verschiedenen Gesichtspunkten auch in der Archäologie der ägäischen Bronzezeit Anwendung, zu der die vorliegende Arbeit einen Beitrag leisten möchte. Neben Studien zur großräumigen Erfassung von Landschaften bildet auch hier die Analyse von gebauten Räumen den Schwerpunkt. Die Zielsetzung besteht im Wesentlichen darin, anhand der räumlichen Struktur und materiellen Gestaltung baulicher Arrangements Einblicke in die soziale Ordnung sowie in die Strukturierung ritueller wie performativer Akte zu gewinnen. Neben früh- und mittelbronzezeitlichen funerären Komplexen stehen hierbei insbesondere die Gestaltung, Nutzung und Erfahrung gebauter Einheiten wie Paläste, ‚Villen‘, Stadthäuser und städtischer Wohnblocks im Fokus der Untersuchungen.

Erste umfangreichere Annäherungen an wiederholt zu beobachtende Typen architektonischer Räume sowie an die räumliche Organisation minoischer Gebäude wurden von James Walter Graham, John McEnroe und Donald Preziosi

verstärkt mit interdisziplinären Ansätzen und interkulturellen Vergleichen der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Wohnarchitektur und sozialräumlicher Organisation nachgeht; siehe z. B. Laurence – Wallace-Hadrill 1997 in Bezug auf römische Häuser in Pompeji oder für Griechenland Nevett 2010; Boman 2003; Christophilopoulou 2007; Papaconstantinou 2006. Eine Fokussierung auf bestimmte Aspekte des in räumlichen Zusammenhängen konzipierten gesellschaftlichen Miteinanders führte unter anderem zur Erforschung sakraler und profaner Räume (z. B. Alcock – Osborne 1994; Wightman 2007), öffentlicher Räume (z. B. Boman 2003), performativer Räume (Maran 2006b; siehe auch Panagiotopoulos 2006a) oder, als eine Folgeerscheinung der Emanzipationsbewegung der 1970er-Jahre, zu den sozial- bzw. ethnoarchäologisch angelegten Untersuchungen zu *gendered spaces* (z. B. David – Kramer 2001, 278–283; ferner u. a. die Beiträge in Wicker – Arnold 1999; Cole 2004).

354 Zum Beispiel Schwandner – Rheidt 2004; Trebsche u. a. 2010.

355 Zu Letzterem insbesondere Zanker 1995; Zanker 2000; Zanker 2007. Vgl. auch Hölscher 2007; Muth 1999; Lorenz 2008.

unternommen³⁵⁶. Während Graham sich insbesondere der Funktion und Interpretation von Raumkomplexen wie der minoischen ‚Bankethalle‘, dem *Domestic Quarter*, den Westmagazinen oder auch von architektonischen Elementen wie den Zentralhöfen, Fenstern oder Rücksprüngen widmete, stand für Preziosi die Syntax der räumlichen Organisation, für McEnroe die Typologie minoischer Gebäudeformen im Vordergrund. Auf diesen Ansätzen aufbauend führte Louise Hitchcock in den 1990er-Jahren eine Kontextanalyse von Architektur und Artefakten bzw. eine Untersuchung der räumlichen Relationen innerhalb von Gebäuden durch³⁵⁷. In der Tradition der Post-Strukturalisten gründete sie ihre Analyse auf die Giddens’sche Systemtheorie und erweiterte sie um semiotische und empirische Aspekte der materiellen Kultur, wie sie u. a. von Christopher Tilley und John Barrett diskutiert wurden³⁵⁸. Ihr Ziel war es, die gesellschaftliche Produktion von Funktion und Bedeutung aus den räumlichen Beziehungen zwischen architektonischen Einheiten und Objekten in ihren Fundkontexten zu „lesen“, zu verstehen und zu interpretieren³⁵⁹.

Umfassende Auseinandersetzungen mit dem gebautem Raum und seiner Wirkung auf den Besucher und Betrachter legte ferner die Architektin Clair Palyvou vor. Mit der Analyse von Raumkonzepten und Zirkulationsmustern in der minoischen Architektur und der Beleuchtung des Potentials minoischer Räumlichkeiten als *loci* sozialer Interaktionen steht auch sie in der Tradition jener Forscher, die Raum vor allem als den Bedeutung transportierenden Zwischen-Raum zwischen architektonischen Strukturen begreifen³⁶⁰. Auf den Ansätzen von Palyvou, Preziosi und Hillier aufbauend unternahm in den letzten Jahren Quentin Letesson mit einer Kombination von *Space Syntax Analysis* und *Depth-maps* eine Studie der Zugangs- und Sichtverhältnisse innerhalb von minoischen Gebäuden der NPZ³⁶¹. Er beleuchtete unter anderem die „Grammatik“ sowie die Genese einer minoischen „Architektursprache“³⁶² und belegte, dass die insgesamt 70 von ihm untersuchten Gebäude trotz unterschiedlicher Erscheinungsbilder gemeinsame strukturelle Eigenschaften besaßen, deren Vorläufer bereits in der APZ, und dort keinesfalls nur in der Palastarchitektur, zu finden seien.

Bezüglich der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Raum in der Ägäischen Archäologie sind ferner insbesondere die Arbeiten von Joseph Maran und James Wright zum mykenischen Griechenland zu nennen, die im Rahmen der Tagung zum Thema *Konstruktion der Macht. Architektur, Ideologie und soziales*

356 Graham 1956; Graham 1957; Graham 1959; Graham 1960; Graham 1961; Graham 1973; Graham 1975; Graham 1977a; Graham 1977b; Graham 1979; Graham 1987; McEnroe 1982; Preziosi 1983.

357 Hitchcock 1998. Siehe auch Hitchcock 1997.

358 Hitchcock 1998, 6–23 mit Literaturverweisen.

359 Hitchcock 1998, bes. 12f.

360 Palyvou 2000; Palyvou 2004; Palyvou 2005b, bes. 155–171. Vgl. ferner Preziosi 1983, bes. 205f., dem zufolge architektonische Strukturen „Raumzellen“ (*space-cells*) und „räumliche Loci“ (*spatial loci*) definieren und erfassen; Raum ist folglich konzipiert als Zwischenraum zwischen Mauern, in ihm spielt sich den strukturellen und perzeptuellen Prämissen entsprechend soziales Leben ab.

361 Letesson 2009; Letesson 2012; Letesson 2014.

362 Letesson 2014, 49–50.

3.1 Raum

Handeln im Jahr 2005 in Heidelberg präsentiert wurden. Beide betonten den Aspekt der Herstellung von Raum in sozialen Praktiken sowie die strukturierende Wirkung von Architektur auf soziale Praktiken und beschäftigten sich mit der Frage, wie, unter welchen Bedingungen und mit welchen Folgen für die soziale Praxis Raum durch bauliche Tätigkeit geschaffen wurde³⁶³. Maran stützte sich dabei auf die Theorie des relationalen Raums, wie sie von der Soziologin Martina Löw erarbeitet wurde, und hob die Dualität von Räumen hervor. Löw zufolge werden Räume in sozialen Praktiken reproduziert oder verändert, während sie zugleich eben diese sozialen Praktiken vorstrukturierten. Maran identifizierte Architektur mit sozialem Raum³⁶⁴ und begriff sie – und konsequenterweise auch Raum – als Medium, durch welches soziale Beziehungen hergestellt, reproduziert und verändert würden³⁶⁵. Im selben Band legte Maran der Studie mykenischer Zitadellen das Konzept des performativen Raums nach Erika Fischer-Lichte zugrunde: Raum eröffne, strukturiere und organisiere demnach Möglichkeiten für die Begegnung zwischen Handelnden sowie für Bewegung und Wahrnehmung; die architekturräumliche Organisation der mykenischen Zitadellen sei daher eng verknüpft gewesen mit der Performanz sozialer Interaktion und bringe die Funktion der Bauwerke als Schauplätze für die Reproduktion der in soziale Strukturen eingeschriebenen Machtverhältnisse zum Ausdruck³⁶⁶. James Wright widmete sich indessen den Praktiken, welche Architektur eingeschrieben sind, und ging der Frage nach, wie jene Praktiken mit Architektur, ihrer Errichtung, ihrer Wahrnehmung sowie mit Erinnerungen hervorruhenden Faktoren der von ihr geprägten Orte verknüpft sind³⁶⁷. Der von Menschen durch bauliche Tätigkeit hergestellte Raum ist also auch bei Wright ein physisch-materielles Konstrukt, welches aus sozialen Praktiken hervorgeht und daher als Evidenz für jene sozialen Praktiken gewertet und bewertet werden kann.

3.1.3 Fazit und Forderungen

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich die Konzeption von Raum in den vergangenen Jahrzehnten und in den verschiedenen Forschungstraditionen – von denen hier die deutschsprachige sowie die anglo-amerikanische exemplarisch in den Fokus gerückt wurden – maßgeblich verändert hat. In der englischsprachigen Forschung werden materielle Erscheinungsformen seit langem als räumlich strukturiert gedacht, wobei sich in den letzten Jahrzehnten insbesondere zwei Perspektiven herauskristallisiert haben: Eine strukturalistische, die die materielle

363 Maran 2006a; Wright 2006.

364 Maran 2006a, bes. 13: „interpreting architecture as social space“.

365 Maran 2006a, 10f. Zur Rekonstruktion sozialer Räume anhand von mykenischer Architektur außerdem Mühlenbruch 2008. Eine ergänzende Studie zur Rekonstruktion sozialer Räume anhand von Keramik legte indes Philipp Stockhammer vor; siehe Stockhammer 2010.

366 Maran 2006b.

367 Wright 2006, bes. 49–51.

Gestaltung von Raum erfassen möchte, und eine stärker post-prozessual ausgerichtete, die unter phänomenologischen Gesichtspunkten die Raumkonstitution an Orten durch denkende, fühlende und handelnde Individuen in den Blick nimmt.

In der deutschsprachigen Archäologie sind es vor allem der gebaute Raum und die damit zur Verfügung stehenden ordnenden Faktoren wie etwa architektonische Elemente oder auch bildlicher Raumdekor, die in Hinblick auf ihr Potential für das menschliche Erfahren, Bewegen und performative Handeln analysiert werden. Der soziale Raum begegnet hingegen nicht selten als ein plakativer, sozialwissenschaftliche Fragestellungen implizierender Begriff, unter dem Materialanalysen verschiedener Art subsumiert werden, ohne dass der Raum selbst über sein Verständnis als eine grundsätzlich in reziproken Beziehungen zu Individuum und Handeln stehende abstrakte Größe hinaus eine Rolle spielt. Der Mensch wird dabei als aktiver Produzent sowie als Rezipient und Betrachter von sozialem bzw. gebautem Raum konzipiert; er konstituiert, reproduziert und verändert Raum in sozialen Praktiken, welche durch die strukturierenden und organisierenden Faktoren des Raums stimuliert werden³⁶⁸. In Räumen agierende Menschen werden als logischerweise vorhandene Faktoren vorausgesetzt; als konstitutive Elemente von Raum theoretisch verankert wurden sie meines Wissens bislang allerdings nicht. Den Ansätzen ist denn auch gemein, dass der Raum im Grunde neben den Menschen gestellt ist, der ihn in sozialen Praktiken produziert und dessen Handeln durch ihn vorstrukturiert wird³⁶⁹. Gerade vor dem Hintergrund aktueller Raumkonzepte in benachbarten Disziplinen wie der Soziologie, wo der aktive Anteil des Menschen an der Raumkonstitution im Vordergrund steht, wird jedoch deutlich, dass Raum als gesellschaftliche Größe gerade nicht in der materiellen Substanz, sondern in den Beziehungen zwischen Menschen und zwischen Menschen und den sie umgebenden Objekten besteht, weshalb die Menschen selbst als wesentliche Komponenten jener Räume konzeptualisiert und thematisiert werden müssen. Für die Archäologie stellt sich damit die Herausforderung, ihrer bisherigen Sichtweise entgegenzuarbeiten und den Menschen als raumkonstitutive Größe einzubeziehen.

Der wahrnehmende und sich bewegende Menschen fand zwar bereits vor einigen Jahrzehnten Eingang in die Untersuchung der gebauten wie der natürlichen Landschaft. Als Reaktion auf prozessuale Denkweisen wurden dabei jedoch auch die Subjektivität und Kontextgebundenheit der menschlichen Wahrnehmung, Erfahrung und Aktivität in den Vordergrund gerückt und der relationale Raum, wie ihn beispielsweise Tilley³⁷⁰ konzipierte, mehr unter dem Gesichtspunkt der potentiellen Veränderungen als unter jenem der konstanten Reproduktion begriffen. Als Instrument des Erkenntnisgewinns ist ein derart an einzelne Individuen

368 So beispielsweise Hodder – Orton 1976; Clarke 1977. Vgl. auch Tilley 1994, 9f.

369 Vgl. auch die dahin gehende Kritik von Löw 2001, 166f. am Denkmodell von Pierre Bourdieu (Bourdieu 1991), welches nicht selten von archäologischer Seite als Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem sozialen Raum herangezogen wird.

370 Tilley 1994, bes. 10f.

und Situationen gebundenes Raumkonzept gerade bei Kulturen, deren Schriftzeugnisse nicht lesbar sind bzw. dahingehend keine relevanten Informationen erwarten lassen, allerdings wenig zielführend.

Erstens ist die Wahrnehmung von Räumen kulturell und sozial geprägt³⁷¹. Ein rein phänomenologischer Zugang, der die Wahrnehmung von Orten durch die Übertragung heutiger Beobachtungen und Erfahrungen räumlicher Phänomene auf vergangene Kulturen zu ergründen versucht, ist daher problematisch³⁷². Das Herausarbeiten des *Potentials* von Architektur bzw. gebautem Raum hinsichtlich *möglicher* Formen des dadurch an bestimmten Orten lokalisierten, nach bestimmten Mustern strukturierten und raum-zeitlich organisierten gesellschaftlichen Handelns im Sinne der Architektursoziologie erscheint hingegen vielversprechend, um sich aus der rekonstruierten Sicht eines früheren wahrnehmenden und sich bewegenden Individuums den *Rahmenbedingungen* jenes menschlichen Handelns anzunähern.

Zweitens darf die im Zuge der post-prozessualen Strömung postulierte Komplexität und Individualität der Raumkonstitution zwar keinesfalls negiert, jedoch sicherlich relativiert werden: Tatsächlich baut das gesellschaftliche alltägliche Zusammenleben weniger auf den individuellen Situationen und Veränderungen als vielmehr auf der repetitiven, zu einem gewissen Grad ritualisierten oder standardisierten Reproduktion von Räumen an Orten auf. Dass diese Reproduktion von Räumen an Individuen gebunden und damit potentiell Veränderungen ausgesetzt ist, besitzt uneingeschränkte Gültigkeit; gerade die ‚geordneten Bahnen‘ sind es jedoch, in welchen sich das alltägliche Leben abspielt, so wie es die langlebigeren Lebens-, Verhaltens-, Denk- und Handlungsweisen sind, für deren Umsetzung und als deren Stabilisatoren materielle Objekte geformt und Symbole etabliert werden. Die Gestaltung der materiell-physischen und symbolisch besetzten Umwelt durch Architektur und Artefakte trägt zur Bewältigung des täglichen Lebens bei und schafft die Voraussetzungen für Handlungssituationen. Dabei bedient sie sich eines die verschiedenen Sinne ansprechenden Vokabulars, welches ein interpersonell geteiltes Verständnis der jeweiligen Situation zu gewährleisten sucht³⁷³. Unter dieser Prämisse möchte ich auch an das archäologische Material herangehen und einen Raumbegriff definieren, der den systemisch-konstruktivistischen Aspekt räumlicher Gefüge wieder stärker in den Vordergrund rückt, wobei er sich das Potential der Veränderung durch kontingente Ereignisse jedweder Art vorbehält. Auf den nun folgenden Seiten werde ich daher ein Raumkonzept vorschlagen, anhand dessen im Anschluss eine Annäherung an das Zusammenspiel von Räumen, Orten und menschlichem Handeln unter einer ganz bestimmten Voraussetzung, dem Vorhandensein von Bildwerken, unternommen werden kann.

371 Tilley 1994, 11; Löw 2001, bes. 195–198.

372 Vgl. u. a. Lang 2002, 272; Salisbury 2007, 8.

373 Vgl. Berger – Luckmann 2007, 21–48; Münch 2007, 206f.

3.1.4 Einführung des relationalen Raums zur Erfassung bild-räumlicher Zusammenhänge

Einen vielversprechenden Ansatz legte die deutsche Soziologin Martina Löw vor, die mit einem prozessualen Raumbegriff das Wie der Entstehung von Räumen zu erfassen suchte³⁷⁴. Der Raumbegriff soll nach Löw dazu dienen, wesentliche Zusammenhänge als gedankliche Einheit formulieren und analysieren zu können³⁷⁵. Raum wird hier als „relationale (An)Ordnung von Menschen und sozialen Gütern an Orten“ definiert³⁷⁶. Die umständlich erscheinende Schreibweise der „(An)Ordnung“ wurde gewählt, um zwei Aspekte zur Sprache zu bringen, die der Entstehung von Raum eingeschrieben sind: Mit dem Aspekt der Ordnung wird die strukturelle Dimension betont, welche der Entstehung und Wahrnehmung räumlicher Gefüge zugrunde liegt; mit dem Aspekt der Anordnung wird indes die Handlungsdimension in den Vordergrund gerückt, die aktive Betätigung vonseiten der Individuen, derer es zur Produktion und Wahrnehmung von Raum bedarf³⁷⁷. Dem sozialwissenschaftlichen Ursprung des Konzepts Rechnung tragend sind es diese Individuen, die bei der Herstellung von Raum zu den Protagonisten werden. Es sind die Menschen, die, beeinflusst von den materiellen und symbolischen Faktoren vor Ort, Räume kreieren, reproduzieren, wahrnehmen und verändern. Geprägt von handlungstheoretischen Überlegungen sieht es das Konzept des relationalen Raums vor, nicht nur die verknüpften Elemente in ihrer Anordnung, sondern auch die Verknüpfungen zwischen ihnen zu berücksichtigen und zu analysieren³⁷⁸. Methodologisch umfasst diese Betrachtungsweise folglich zum einen die Analyse der Lebewesen und Objekte in ihrem räumlichen Arrangement vor Ort, zum anderen die Funktionsweise der relationalen Bezüge zwischen jenen (an)geordneten Lebewesen und Objekten. Um dieses Denkmodell für die Untersuchung archäologischer Hinterlassenschaften fruchtbar zu machen, möchte ich im Folgenden seine wesentlichen Elemente ausführlicher darlegen (Abb. 3.1).

Relational-räumliche Elemente archäologischer Befunde

Archäologisch ist es natürlich zunächst ein Arrangement sozialer Güter, das im Befund mehr oder weniger ausschnittshaft zutage tritt. Unter dem Begriff „soziale Güter“ fasste Löw Gegenstände und Elemente zusammen, die aufgrund ihrer materiellen Eigenschaften platzierbar bzw. platziert und zu Räumen verknüpfbar sind³⁷⁹. Zu ihnen gehören mobile Objekte wie beispielsweise Möbel, alltägliche Gebrauchsgegenstände, Kultobjekte oder Bildwerke, aber auch Wände, Türen,

374 Löw 2001, bes. 15.

375 Löw 2001, 15.

376 Löw 2001, bes. 152–157. 224.

377 Löw 2001, 130–151. 224.

378 Löw 2001, 156f.

379 Löw 2001, 153–157. 224.

3.1 Raum

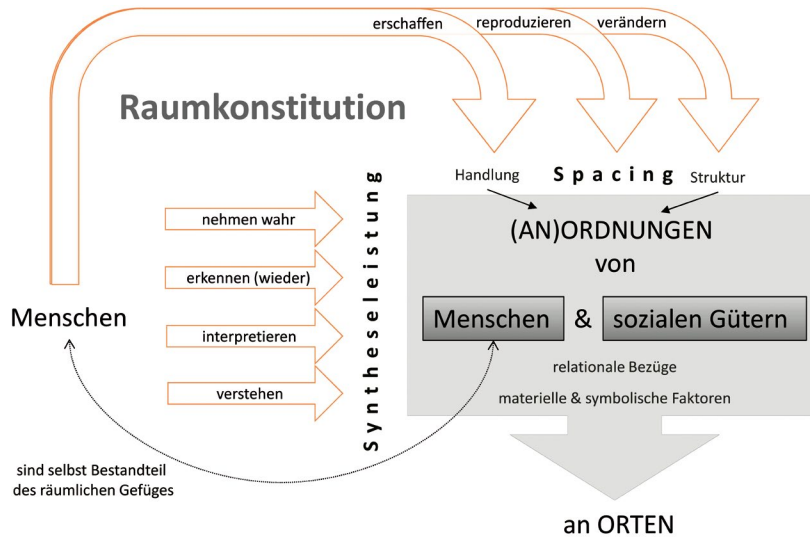


Abb. 3.1 Graphik zur Veranschaulichung des relationalen Raumbegriffs.

Fenster oder Dekorelemente, die in ihrem Arrangement unter verschiedenen Gesichtspunkten bei der Konstitution von Räumen mitwirken. Auf der Basis ihrer materiellen Eigenschaften entfalten soziale Güter eine symbolische Wirkung, welche entsprechend der kulturellen und sozialen Prägung der anwesenden und sie wahrnehmenden Menschen verstanden und interpretiert wird. Soziale Güter bzw. soziale Güter und Menschen in ihrem räumlichen Arrangement formen die materiellen und symbolischen „Bedingungen einer Handlungssituation“³⁸⁰, von denen menschliches Handeln, und somit die Konstitution von Raum, abhängt.

Der Vorgang der Raumkonstitution erfolgt in zwei analytisch zu unterscheidenden Prozessen: der Syntheseleistung und dem *Spacing*³⁸¹. Beide Prozesse, und damit die Konstitution von Raum generell, sind an menschliche Aktivität gebunden und laufen im alltäglichen Lebensvollzug parallel und unbewusst ab. Ihre analytische Differenzierung birgt indes das Potential, sich der Entstehung von Räumen unter verschiedenen Aspekten zu nähern. Im Begriff des *Spacing* steckt das Schaffen von Raum

„durch das Plazieren von sozialen Gütern und Menschen bzw. das Positionieren primär symbolischer Markierungen, um Ensembles von Gütern und Menschen kenntlich zu machen.“³⁸²

380 Kreckel 1992, 76; Löw 2001, 191f. Vgl. auch Hodder 1991, bes. 133–138.

381 Löw 2001, 158–161.

382 Löw 2001, 158. Entsprechend der Verwandtschaft des Wortes mit „Platz“ wird in der vorliegenden Arbeit die Schreibweise „Platzierung“ verwendet. „Plazierung“ bzw. „plazieren“ wird sich nur in den wörtlichen Zitaten von Löw finden.

Es umfasst das „Errichten, Bauen oder Positionieren“³⁸³, im Zuge dessen Platzierungen in Relation zu anderen Platzierungen positioniert werden. Das Entwerfen, Errichten und Ausstatten von Gebäuden gehört ebenso dazu wie das Aufstellen, Bewegen und Platzieren von alltäglichen Gebrauchsgegenständen, Kultobjekten und Bildwerken. Durch das (Sich)Platzieren von Menschen und Gegenständen entsprechend vorgefundener Handlungssituationen werden also kontinuierlich Räume erschaffen, reproduziert und verändert.

Dem (Wieder)Erkennen und Verstehen bzw. Interpretieren von räumlichen Arrangements liegt der Prozess der „Syntheseleistung“ zugrunde. Beide Prozesse sind unmittelbar miteinander verwoben, da das Raumschaffen „ohne die gleichzeitige Verknüpfung der umgebenden sozialen Güter und Menschen zu Räumen“³⁸⁴ nicht möglich ist. In der Syntheseleistung werden Güter und Menschen „über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse“ zu Räumen zusammengefügt³⁸⁵. Die Fähigkeit, Räume wahrzunehmen und zu erkennen, wird, wie das Wissen um die Bedeutung und Konsequenzen der räumlichen Arrangements, im Wesentlichen in Sozialisationsprozessen und persönlichen Erfahrungen angeeignet³⁸⁶. Bestimmte Bündelungen von Lebewesen und sozialen Gütern ziehen demnach angelerntes (Sich)Platzieren, Handeln und Verhalten nach sich. In diesen sozialen Praktiken bestätigen sich die symbolischen Bedeutungen, welche mit den materiellen Komponenten der vorgefundenen Handlungssituation assoziiert werden³⁸⁷.

Dabei gilt zwar grundsätzlich, dass die Wahrnehmung und Verknüpfung präsenter Lebewesen und sozialer Güter zu Räumen von Epoche zu Epoche, von Kultur zu Kultur, ja sogar je nach Klasse, Geschlecht und der aktuellen Situation variieren kann³⁸⁸. Innerhalb von Gesellschaften und gesellschaftlichen Gruppen begegnen im Vollzug des alltäglichen Lebens allerdings eine Menge von (An)Ordnungen und Raumkonstruktionen, welche repetitiv und verallgemeinerbar sind. Löw spricht hierbei von institutionalisierten (An)Ordnungen, welche in regelmäßigen sozialen Praktiken reproduziert werden³⁸⁹. Diese (An)Ordnungen bleiben über das aktuelle, eigene Handeln hinaus wirksam und ziehen genormte Syntheseleistungen und Platzierungen nach sich. Materiell schlagen sich institutionalisierte Räume in mehr oder weniger genormten bzw. vergleichbaren (Befund)Situationen nieder. Es sind jene wiederholt nach mehr oder weniger demselben Muster durchgeführten Handlungen, welche heutzutage in der ähnlichen Anlage von Bahnhöfen, Supermärkten, Parlamentsgebäuden oder Kirchen³⁹⁰,

383 Löw 2001, 158.

384 Löw 2001, 159.

385 Löw 2001, 159.

386 Berger – Luckmann 2007. Vgl. auch Parker Pearson – Richards 1994b, 2; Tilley 1994, 10f. 26–29.

387 Vgl. auch Richards 1993, 148.

388 Löw 2001, 208f.

389 Löw 2001, 161–172. 191.

390 Vgl. Löw 2001, 162f.

3.1 Raum

archäologisch hingegen in ähnlichen Fundvergesellschaftungen wie beispielsweise Gefäßensembles, aber auch wiederholt begegnenden architektonischen Strukturen wie beispielsweise der sich ähnelnden Syntax von architektonischen Raumfolgen in neupalastzeitlichen Gebäuden³⁹¹ ihren Niederschlag finden. Die Platzierungen von sozialen Gütern erfolgten hierbei nach jeweils dem gleichen Prinzip, während die Syntheseleistung sowohl bei der Anlage der Arrangements als auch bei späterem Erblicken die Situation erkennen und das entsprechende und angemessene Handeln erwarten lässt.

Freilich darf die Existenz von institutionalisierten Räumen nicht absolut gesetzt oder die Existenz individueller oder einzigartiger Situationen und gegenläufiger Aktionen gänzlich vernachlässigt werden. Solche Abweichungen von der Norm sind auch in archäologischen Befunden durchaus greifbar und für den Erkenntnisgewinn vor allem dann ergiebig, wenn die Veränderung gesellschaftlicher Strukturen auch in der veränderten Platzierung sozialer Güter – und somit in sichtbaren Veränderungen der materiellen Kultur – ihren Ausdruck findet³⁹². Für die dazwischenliegenden Phasen erlaubt es die Voraussetzung institutionalisierter Räume, d. h. über kürzere oder längere Zeit wiederholt reproduzierter (An)Ordnungen von Menschen und sozialen Gütern, ähnliche Befunde mit ähnlichen sozialen Praktiken unter Vorbehalt in Zusammenhang zu bringen und sich auf diese Weise möglichen Prinzipien der Raumkonstitution anzunähern³⁹³.

Die Konstitution von Räumen sowie die Reproduktion von Institutionen stehen in Wechselwirkung zu gesellschaftlichen Strukturen. Mit Bezug auf die Strukturdefinition von Anthony Giddens³⁹⁴ beschreibt Löw Strukturen als „Regeln und Ressourcen [...], die rekursiv in Institutionen eingelagert sind“³⁹⁵. Gesellschaftliche Strukturen ermöglichen Handeln und werden wiederum im handelnden Rückgriff auf die Formationsregeln reproduziert³⁹⁶. Die gesellschaftliche Struktur ist die Summe der gesellschaftlichen, z. B. rechtlichen, wirtschaftlichen, politischen sowie auch räumlichen und zeitlichen Strukturen. Gesellschaftliche Strukturen liegen den Routinen des alltäglichen Handelns und der Institutionalisierung von sozialen Prozessen zugrunde. Sie fungieren als Stabilisatoren des menschlichen Zusammenlebens und werden in sozialen Praktiken aktualisiert – oder auch verändert. Räumliche Strukturen liegen darüber hinaus der Platzierung und der Synthese sozialer Güter und Menschen im relationalen Arrangement zugrunde: Auch sie werden im Handeln verwirklicht und strukturieren

391 Siehe dazu u. a. Preziosi 1983; Hitchcock 1998; Letesson 2009, bes. 321–355.

392 Ausnahmen bilden einschneidende Ereignisse wie Naturkatastrophen, großflächige Zerstörung von Menschenhand oder literarisch überlieferte Zeugnisse von herausragenden Ereignissen.

393 Hierauf bauen auch die archäologischen Methoden zur Analyse räumlicher Konfigurationen, wie beispielsweise die Kontextanalyse, die *Space Syntax Analysis* oder auch die *Spatial Network Analysis* auf.

394 Im Unterschied zu beispielsweise Tilley oder Hitchcock übernimmt Löw bewusst nicht die von Giddens erarbeitete Systemtheorie, da Raum darin als existentielle Größe mit konkreten Orten gleichgesetzt und somit die Komplexität von Raum reduziert wird; so Löw 2001, 37. 168.

395 Löw 166–172 bes. 167.

396 Löw 2001, 168. 171f.

zugleich jenes Handeln³⁹⁷. Die hierbei aktualisierten, den räumlichen Strukturen eingeschriebenen Regeln bestimmen die konventionelle Art der Platzierung und Anordnung, wohingegen die Ressourcen, z. B. materielle Objekte, aber auch Bilder und Symbole, dazu dienen, die Ordnung der räumlichen Beziehungen und somit des menschlichen Zusammenlebens zu stabilisieren³⁹⁸. Die wechselseitige Beziehung von Struktur und Handeln erweist sich somit als wechselseitige Beziehung, als „Dualität“ von Handeln und Raum. Die Konstitution von Raum geschieht entsprechend den gesellschaftlichen Strukturen, welche der vorgefundenen Handlungssituation eingeschrieben sind. Hierin liegt die Ordnung von Räumen begründet.

Räumliche Strukturen als objektive Sinnstrukturen

An die strukturelle Ordnung von Räumen lässt sich ein weiterer Aspekt knüpfen, welcher sich auf die materiellen Erscheinungsformen der sozialen Güter bezieht. Im Rahmen der Objektiven Hermeneutik, wie sie von dem Soziologen Ulrich Oevermann ausgearbeitet wurde³⁹⁹, können die Erscheinungsformen einer Kultur, d. h. auch die Arrangements von Objekten an Orten, als „Ausdrucksgestalten“ objektiver Sinnstrukturen begriffen werden. Ausdrucksgestalten sind Verkörperungen von Lebenspraxis. Die Sinnstrukturen sind insofern objektiv, als es sich bei ihnen um „durch Regeln erzeugte Gebilde“⁴⁰⁰ handelt. Diese Regeln gehen auf ein System zurück, von dem sich alle Bedeutungserzeugungen ableiten, so auch „diejenigen, die mit Hilfe außersprachlicher Gesten, aber auch eben durch Dinge, die als Zeichen verwendet werden oder als solche fungieren, konkret vollzogen worden sind“⁴⁰¹. Objektive Bedeutungsstrukturen

„lassen sich weder sehen, hören, fühlen, schmecken noch riechen, sondern nur *lesen*, d. h. sie sind abstrakt und nicht wahrnehmbar. Wahrnehmbar ist lediglich das in sich bedeutungslose materiale Substrat der Ausdrucksform, in dem sie vor uns treten (...). Gleichwohl sind diese Bedeutungsstrukturen empirisch und nicht metaphysisch, weil wir sie durch methodenkritische Operationen bzw. Rekonstruktionen unstrittig nachweisen können.“⁴⁰²

Das bedeutet, dass sich unter diesem Aspekt die räumlichen Arrangements an Orten als Verkörperung oder auch Materialisierungen von Lebenspraxis begreifen lassen. In Zeit und Raum fixiert können sie als „Protokolle“ der einstigen

397 Die folgenden Ausführungen beruhen auf Löw 2001, 172.

398 Vgl. Scholz 2004, 255; Hodder 2011, bes. 159f.

399 Oevermann 2001; Oevermann 2005.

400 Oevermann 2005, 159.

401 Oevermann 2005, 159.

402 Oevermann 2005, 160 (Hervorhebung im Original).

3.1 Raum

Wirklichkeit gelten⁴⁰³. Ihnen inhärent sind Sinnstrukturen, welche insbesondere mit den institutionalisierten Räumen repetitiv reproduziert werden. Für die Erscheinungsformen archäologischer Befunde, wie sie etwa in den räumlichen Verteilungen von Objekten an Orten oder in der durch visuelle Elemente symbolisch differenzierten Architektur vorliegen, gilt in diesem Sinne, dass solche Arrangements auf Sinnstrukturen basieren, welche eben durch ihre Erscheinungsform – das materiale Substrat der Ausdrucksform – dokumentiert werden. Die Konstitution von Räumen durch diese materielle Konstellation sowie hier agierende Menschen beruht daher ebenfalls auf jenen objektiven Sinnstrukturen, welche in den Prozessen der Platzierung und Syntheseleistung umgesetzt werden. Daraus lässt sich folgern, dass räumliche Strukturen zugleich auch objektive Bedeutungsstrukturen sind, da die durch sie strukturierten räumlichen Arrangements in ihrer Gesamtheit Sinn transportieren, der in der Syntheseleistung ins Bewusstsein rückt und die vorliegende Handlungssituation begreifen lässt.

Die Entstehung von Räumen kann somit als ein dynamischer und dennoch sozial vorstrukturierter Prozess begriffen werden, bei dem einerseits Menschen und Objekte sich positionieren bzw. positioniert werden, andererseits das gleichzeitige Sehen sich platzierender oder bereits platzierter Lebewesen und Objekte sowie die Synthese der „Dinge in ihrem Arrangement“ das Handeln und Verhalten jedes Einzelnen bestimmen⁴⁰⁴. Die Möglichkeiten der Raumkonstitution werden dabei von den zugrunde liegenden Sinnstrukturen sowie den in einer Handlungssituation vorgefundenen materiellen und symbolischen Bedingungen beeinflusst. Es gilt, dass nur jene Lebewesen und sozialen Güter in die Raumkonstitution eingehen können, die vor Ort vorhanden sind. Die materielle Komponente besteht aus den in einer Handlungssituation zur Verfügung stehenden sozialen Gütern oder auch natürlichen Gegebenheiten, welche die Konstitution von Räumen vorarrangieren; die symbolische Komponente hingegen besteht aus der symbolischen Besetzung des Materials und der Form der sozialen Güter⁴⁰⁵. Architektur beispielsweise kann entsprechend der Materialität ihrer Bestandteile ganz verschiedene Wirkungen entfalten und zu unterschiedlichen Formen von Räumen führen. Man denke an dieser Stelle nur an die auf bestimmte Bereiche beschränkte Verwendung von aufwendigen Inkrustationen oder farbigem Raumdekor, welche das innere Erscheinungsbild eines Gebäudebereichs im Unterschied zu anderen aufwerten können. Die symbolische Außenwirkung der sozialen Güter markiert die Handlungssituation in ganz gezielter Weise und beeinflusst das Handeln und Verhalten der Anwesenden⁴⁰⁶. Sowohl die materielle als auch die symbolische Komponente spielen eine wesentliche Rolle, wenn es darum geht, Orte durch gezielte, permanente Platzierungen für menschliches Handeln vorzubereiten und ihnen eine spezifische Stimmung zu verleihen. In chronologischer Hinsicht sind solche Platzierungen meist nicht mit der aktuellen

403 Eggert 2010, 60; Oevermann 2005, 161.

404 Löw 2001, 195 mit einem Zitat von Gernot Böhme.

405 Löw 2001, 191–193.

406 Siehe dazu auch Schroer 2006, bes. 176–178; ferner Rapoport 1974.

Raumkonstitution verbunden, sondern fanden bereits einige Zeit vorher statt. Als Beispiel seien Gebäude oder Denkmäler, aber auch Wege oder Innenraumausstattungen genannt. Nach ihrer Errichtung am Ort verblieben, stellen sie die materiellen und symbolischen Faktoren dar, welche von da an von Menschen vorgefunden werden und je nach zeitlicher Nähe und kultureller Prägung deren Handeln und Verhalten beeinflussen.

Die Ortsgebundenheit von Räumen

Die Entstehung von Räumen ist an Orte gebunden⁴⁰⁷. Nach Martin Heidegger erhalten Räume ihr wesentliches Sein von Orten, nicht vom „Raum“⁴⁰⁸. Als Ort wird eine Stelle, eine Stadt, ein Platz, ein architektonisch eingefasster Bereich, „ein mit einem Namen bezeichneter (kleiner) Teil der Erdoberfläche“ benannt⁴⁰⁹. Platzierungen können nicht losgelöst von Orten erfolgen, und zugleich werden Orte in Platzierungsprozessen hervorgebracht und definiert⁴¹⁰. Das Platzieren von Lebewesen und von sozialen Gütern, also Gegenständen und Elementen, die aufgrund ihrer materiellen Eigenschaften platzierbar bzw. platziert und zu Räumen verknüpfbar sind, kann flüchtig sein und keine sichtbaren Spuren hinterlassen; durch das Platzieren sozialer Güter wie Gebäude, Wandmalereien, Mobiliar können jedoch auch permanente oder halb-permanente Gebilde erschaffen werden, welche fortan als materielle, Bedeutung transportierende Faktoren die jeweiligen Orte charakterisieren. Da sie (unter Berücksichtigung der Strukturprinzipien Geschlecht und Klasse) räumlichen Strukturen entsprechend angeordnet wurden, reflektieren sie die strukturelle Ordnung, welche dem hier verorteten Handeln ursprünglich eingeschrieben war. Zugleich verweist das materielle Erscheinungsbild auf die symbolischen Aspekte des Ortes.

Während die Konstitution von Räumen stets ein temporärer und dynamischer Prozess ist, bleibt der Ort – ein Platz, ein Zimmer, die Stätte eines bedeutsamen Geschehens – „auch ohne das Platzierte bzw. nur durch die symbolische Wirkung der Platzierung erhalten“⁴¹¹. In der archäologischen Forschung können einmalig genutzte oder materiell nicht befestigte Orte nur anhand außer Gebrauch gekommener, nicht mehr benötigter oder unbeabsichtigt platzierter Hinterlassenschaften menschlicher Präsenz erkannt werden. Baulich gestaltete Orte bilden hingegen das weitaus ergiebigere Arbeitsfeld der Archäologen⁴¹². In diesem Fall ist die

407 Die folgenden Ausführungen beruhen auf Löw 2001, 198–203. Siehe auch Tilley 1994, 15.

408 Heidegger 1994, 150f. Dazu ebenfalls Tilley 1994, 13.

409 Albert Einstein, zitiert nach Löw 2001, 199.

410 Löw 2001, 198. 272f.

411 Löw 2001, 198.

412 Bereits Taylor 1948 schlug vor, der archäologischen Interpretation den Ort (Siedlung, Lagerplatz o. Ä.) als grundsätzliche Einheit zugrunde zu legen. Neben der ortsinternen Chronologie seien dabei zwei Arten der Synthese von Bedeutung: eine ethnographische, in der die Lebensweise (zu jedem Zeitpunkt) mittels der Heranziehung *aller verfügbaren Daten* rekonstruiert werden sollte; und eine historiographische, die den Wandel der verschiedenen, diachron festgestellten Lebensweisen zum Thema haben würde; siehe Bernbeck 1997, 36; Trigger 1989, 277f.

in einem archäologischen Befund vorzufindende Anordnung von permanenten und halbpermanenten materiellen Gütern wie Architektur, Wandbildern, Mobiliar oder auch fixierten Gebrauchsgegenständen zurückzuführen auf die Existenz eines für menschliches Handeln bestimmten und den räumlichen Strukturen entsprechend gestalteten Ortes⁴¹³.

Nach Tilley bilden Orte (*places*) aufgrund der assoziierten Bedeutungsspektren gleichermaßen das prägende Element wie auch den Kontext der Konstitution von Räumen⁴¹⁴. Für kleinteiligere westliche Gesellschaften schlug Tilley vor, Ort mit Schauplatz (*locale*) bedeutungsgleich zu setzen. Solche Schauplätze seien Orte (Zimmer, Gebäude, Denkmäler, Versammlungsplätze, Felder, Siedlungen), welche durch gemeinsame Erfahrungen, Symbole und Bedeutungen geschaffen und bekannt würden; sie seien zum einen Bedeutungscontainer, zum anderen physisch-materieller Ort für menschliches Handeln⁴¹⁵. In Anlehnung an Anthony Giddens ließen sich Orte bzw. Schauplätze als Vergegenwärtigung von Potentialitäten definieren, auf welche Handelnde im alltäglichen Lebensvollzug zurückgriffen; über Orte definiere sich wiederum die Situiertheit (*situatedness*) des Einzelnen in Hinblick auf seine Identität und sein aktuelles Handeln⁴¹⁶. Nicht zuletzt sei, so Tilley, das Vermögen, Zugang zu bestimmten Orten zu kontrollieren sowie Schauplätze für Handeln vorzubereiten⁴¹⁷, ein wesentliches Mittel der Herstellung und Demonstration von Machtverhältnissen. Die Hauptachsen, entlang derer sich die räumliche Vorherrschaft in kleinen Gesellschaften organisiere, seien vor allem von Alter, *gender*, Verwandtschaft und Abstammung bestimmt⁴¹⁸. In ähnlicher Weise machte Löw die Möglichkeiten, Raum zu konstituieren sowie (An)Ordnungen an Orten durchzusetzen, abhängig vom Reichtum, Rang und Wissen des Einzelnen⁴¹⁹. Die Platzierung von sozialen Gütern an Orten setze sowohl Zugang zu den Orten als auch zu den Gütern voraus. Da beide Arten des Zugangs nach gesellschaftlicher Zugehörigkeit – Klasse, Geschlecht, aber auch in Hinblick auf die hierarchische Stellung und Assoziation zu Gruppen – variieren, seien auch die Möglichkeiten, Räume zu gestalten oder zu verändern, ungleich verteilt. Die Syntheseleistung spielt sowohl bei der Einrichtung räumlicher Arrangements eine Rolle, da sie die Reproduktion institutionalisierter Verknüpfungen organisiert, als auch bei der Wahrnehmung der räumlichen Arrangements, da über die Wahrnehmungs-

413 Vgl. auch Wright 2006, 49: „Archaeological places, then, are the remnants of [...] institutions and practices located in a fragmentary spatio-temporal grid.“

414 Tilley 1994, 14–20. Vgl. auch Salisbury 2007, 5.

415 Tilley 1994, 18.

416 Tilley 1994, 17–19.

417 Zu Überlegungen zum Zusammenhang zwischen sozialer Komplexität und Aufwand bei der Raumkonstruktion siehe auch Bagwell 2006. In der minoischen Archäologie werden derartige Studien vor allem von Maud Devolder durchgeführt, siehe z. B. Devolder 2008; Devolder 2012; Devolder 2015.

418 Tilley 1994, 26f.

419 Für die folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf Löw 2001, 210–218.

Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse jene Verknüpfungen erkannt und verstanden werden.

Orte sind aber nicht nur „Container von Macht“, sondern auch „Container der Erinnerung“. „*Tanta vis admonitionis inest in locis*“ (Groß ist die Kraft der Erinnerung, die Orten innewohnt) – dieses Zitat Ciceros nahm bereits Aleida Assmann zum Anlass, um über das „Gedächtnis der Orte“ zu sinnieren⁴²⁰. Orte halten Erinnerungen, Erfahrungen und frühere Handlungen fest, sie bilden die Materie, an die flüchtige Eindrücke und Erlebnisse gebunden sind⁴²¹. Die Entstehung von „Erinnerungsräumen“ umfasst dabei sowohl die Orte als auch das Geschehen, das sich in der temporären oder dauerhaften Platzierung von sozialen Gütern und Menschen manifestiert. Hier angeordnete Lebewesen und soziale Güter gehen unter Einbeziehung der materiellen und symbolischen Faktoren mit den Orten in die Erinnerung ein. Nach Löw „verschmelzen Objekte und Menschen mit ihren Lokalisierungen an konkreten Orten zu einzelnen Elementen“⁴²². Orte werden somit zu „Subjekten, Trägern der Erinnerung“, sie können die „vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen“ überdauern⁴²³ und doch auf ihre einstige Existenz und Bedeutung verweisen. Ihre Aura speist sich aus ihrem Status als Kontaktzone mit dem Vergangenen⁴²⁴. Orte besitzen daher auch eine Symbolik, die in den bereits oben erläuterten symbolischen Bedingungen der Handlungssituation vor Ort impliziert ist.

Die Gestaltung von Orten besteht zu einem nicht geringen Anteil in Inszenierungsarbeit, bei der die Außenwirkung der sozialen Güter (z. B. ein Gebäude einschließlich Wandbebilderung, Inneneinrichtung, Prestigeobjekte, Kultgegenstände) gezielt vorbereitet wird, um anschließend beim wahrnehmenden Akteur die gewünschte Wirkung zu erzielen. Das Ergebnis wird auch als Atmosphäre bezeichnet⁴²⁵. In ähnlicher Weise inszenieren auch Menschen sich selbst bzw. ihr Erscheinungsbild und platzieren sich gemäß der im gegebenen Kontext aktuellen räumlichen und sinnlichen Strukturen in Relation zu anderen Menschen und Objekten. Das so gestaltete räumliche Arrangement von inszenierten Menschen und sozialen Gütern besitzt eine Außenwirkung, die in der Wahrnehmung des Raumkonstituierenden aufgegriffen wird. Diese Außenwirkung rekurriert auf Raumbilder und reproduziert sie zugleich, sie sind bildhafte „Konfigurationen von Dingen, Bedeutungen und Lebensstilen, die alle auf bestimmte,

420 Assmann 2003, 298–339. Für die angegebene Übersetzung aus Cic. fin., 5, 1–2, 394–396 siehe Merklin 1989. Jedoch bedeutet *admonitio* nicht nur die Erinnerung, die dort im folgenden Satzteil durch das gängige *memoria* erwähnt wird, sondern verweist in sehr viel stärkerem Maße auf die auratische Kraft der Orte, Erinnerungen sowie Mahnungen zu evozieren.

421 Vgl. auch Tilley 1994, 27–29.

422 Löw 2001, 199.

423 Assmann 2003, 298f.

424 Assmann 2003, 337f.

425 Löw 2001, 204–210. 215; Böhme 1995, 87.

gesellschaftliche Entwicklungskonzepte bezogen sind⁴²⁶. Die Raumbilder werden von jedem Einzelnen am konkreten Arrangement von Lebewesen und Objekten geformt und bei der Inszenierung von institutionalisierten Räumen reproduziert⁴²⁷. Die entstehenden Atmosphären sind dabei keinesfalls universell, scheinen jedoch „von Gruppen von Menschen in gleicher Weise wahrgenommen zu werden“⁴²⁸. Inszenierungsarbeit, die planmäßige Platzierung von sozialen Gütern und Menschen an Orten, dient folglich dazu, Orte gezielt für soziale Gruppen und deren Handeln vorzubereiten. Eine wesentliche Rolle können dabei Bildwerke spielen, indem sie „Handlungen und Handlungsräume in funktionaler, ästhetischer und semantischer Hinsicht“ formen und definieren sowie „Sinn- und Handlungspotenziale inszenieren“⁴²⁹.

Synthese: Potential und Grenzen der Verwendung des relationalen Raumbegriffs in archäologischen Analysen

Welchen Mehrwert hat nun solch ein soziologisch begründeter, prozessualer Raumbegriff für die archäologische Forschung? Meines Erachtens ist er gleich in zweifacher Weise von Nutzen: Zum einen ermöglicht er die Berücksichtigung sowohl der verknüpften Elemente als auch der Verknüpfungen unter dem Oberbegriff des Raums, wodurch Raum nicht nur als ein plakativer Terminus, sondern als ein wesentlicher strukturierender Faktor des menschlichen Zusammenlebens und Handelns anerkannt wird (Abb. 3.1). Indem materielle Erscheinungsformen *und* Menschen zu den verknüpften Elementen gezählt werden, können materielle Befunde über ihre symbolische Wirkkraft relational an soziale Praktiken und ihre Akteure gebunden werden. Damit können sowohl synchron als auch diachron Rückschlüsse auf die Reproduktion räumlicher Strukturen sowie auf deren Veränderung gezogen werden. Zum anderen erlaubt ein solcher Raumbegriff die bisher kaum analysierte Einbeziehung von Bildwerken als soziale Güter, die relational zu anderen sozialen Gütern und Menschen standen und als materielle und symbolische Bedingungen von Handlungssituationen in die Raumkonstitution eingingen. Das intrinsische Potential der Bildwerke ist weiter unten noch ausführlicher zu diskutieren, bevor ihre Einbindung in relational-räumliche Arrangements vollzogen wird. Vorerst sei an dieser Stelle jedoch noch einmal kurz auf die wesentlichen Aspekte des dargelegten Konzepts bezüglich seiner Anwendbarkeit auf archäologisch fassbare Hinterlassenschaften eingegangen.

Raum wird in der folgenden Untersuchung als relationale (An)Ordnung von Menschen und sozialen Gütern an Orten begriffen, die in den Prozessen des Raumschaffens (*Spacing*) und der Syntheseleistung entsprechend den gegebenen räumlichen und sinnlichen Strukturen entsteht und reproduziert wird.

426 Ipsen 1997, 6–19.

427 Löw 2001, 15f. 193.

428 Löw 2001, 209.

429 Juwig – Kost 2010b, 23f. mit weiteren Literaturverweisen.

Archäologische Funde und Befunde sind damit zunächst als soziale Güter zu begreifen. Als „Produkte des gegenwärtigen und vor allem vergangenen materiellen und symbolischen Handelns“⁴³⁰ sind sie in der ägäischen Bronzezeit zu einem bestimmten Zweck in einem gesellschaftlichen Kontext entstanden und wurden entsprechend zugrunde liegenden Sinnstrukturen an Orten, d.h. an Plätzen, auf Höfen, in Hallen oder Zimmern, aber auch in Höhlen oder Gipfelheiligtümern in Relation zu anderen sozialen Gütern sowie zu Menschen platziert, wahrgenommen und verwendet⁴³¹. Die Objekte und Darstellungen bilden materielle und symbolische Bedingungen der Raumkonstitution und besitzen eine Außenwirkung, welche bei der Inszenierung von Orten sowie bei der Wahrnehmung von Atmosphären eine Rolle spielt. Der archäologische Befund entspricht dabei natürlich nur zu einem gewissen Grad den räumlichen Arrangements der bronzezeitlichen Gesellschaft⁴³². Bekanntermaßen kann er permanente, halbpermanente sowie mobile Elemente enthalten⁴³³; jedoch sind es in der überwiegenden Mehrzahl die *permanenten* Güter wie Architekturteile, steinerne Sitzgelegenheiten oder auch steinerne Wand- und Bodenverkleidungen sowie farbiger Raumdekor, die Rückschlüsse auf die ihrer Platzierung bzw. Gestaltung zugrunde gelegte räumliche Struktur oder die ihr eingeschriebene gesellschaftliche Bedeutung erlauben⁴³⁴. Halbpermanente Güter wie Mobiliar aus vergänglichen Materialien oder Gärten sind hingegen, wenn überhaupt, nur anhand ihrer organischen Reste zu dokumentieren, doch auch dann belegen sie immerhin noch ihr einstiges Vorhandensein an bestimmten Orten. Sowohl permanente als auch halbpermanente Objekte dienen in ihrer (An)Ordnung dazu, menschliches Sich-Bewegen und Handeln zu organisieren und menschliche Interaktion zu strukturieren.

Zu den mobilen Elementen der Raumkonstitution gehörten schließlich in erster Linie die Menschen selbst, aber auch Gebrauchsobjekte von derart geringer Größe und Gewicht, dass man nicht in jedem Fall davon ausgehen kann, dass sie sich im archäologischen Befund auch an dem Ort befinden, an dem sie ihren hauptsächlichen Verwendungszweck erfüllten. Hier sei nur auf in Lageräumen gestapelte Objekte verwiesen, ganz zu schweigen von Fundobjekten, welche aus nicht mehr erhaltenen Obergeschossen herabgefallen sind. Im Idealfall jedoch zeugen solche Funde von dem einstigen Vorhandensein entsprechender Objekte vor Ort und lassen sich – je nach den Indizien der (Be)Fundsituation – als Hinweise auf die potentielle Verortung des mit den Objekten

430 Kreckel 1992, 77; Löw 2001, 153.

431 Zur Diskussion von Mensch-Objekt-Beziehungen siehe zuletzt Hodder 2011, der jene Beziehungen allerdings nicht unter dem Raumbegriff erfasst. Stattdessen stellt er, wie besonders auf S. 164 zu erkennen, den Raum wie auch die Zeit neben die Mensch-Objekt-Relationen.

432 Vgl. Eggert 2010, 52f.: Ein „Befund“ [repräsentiert] letztlich alle Beziehungen zwischen Funden und sonstigen materiellen Spuren, die in konkreten Fundsituationen feststellbar sind“. Zur Taphonomie archäologischer (Be)Funde siehe einleitend Lang 2002, 29–40.

433 Hall 1966, 95–106; Rapoport 1982, 87–101; Maran 2006b, 76.

434 Rapoport 1982, 21; Maran 2006b, 76.

assozierten Handelns im jeweiligen Kontext begreifen. Fernerhin bedeutet die Einbeziehung von Menschen als verknüpfte Elemente der Raumkonstitution zunächst ein der Analyse eingeschriebenes Mitdenken ihrer Anwesenheit; bei bestimmten Fundumständen, etwa einem Thron, kann jedoch auch eine mehr oder weniger konkrete Lokalisierung einzelner Personen im Zusammenhang mit permanenten Gütern erfolgen. Nicht zuletzt, und um eine gleich noch ausführlicher darzulegende Folgerung vorwegzunehmen, bedeutet die Einbeziehung der menschlichen Akteure auch eine Verknüpfung von Bildelementen und -darstellungen an Wänden, auf Objekten oder in Form von rundplastischen Bildwerken mit vor Ort anwesenden und handelnden Personen, sodass beide als konstitutive Elemente von Räumen begriffen und im Sinne ihrer wechselseitigen Bezugnahme analysiert werden können. Diese Verknüpfung stellt die Grundlage für den hier eingeführten Begriff des „Bild-Raums“ dar, der im Anschluss an die Vorarbeiten zu Raum und Bild nähere Erläuterung erfahren wird.

Zuvor seien jedoch in der gebotenen Kürze noch die *Grenzen* des hier zugrunde gelegten Raumbegriffs angesprochen. Bei der Anwendung eines handlungstheoretisch begründeten, aus der Soziologie entlehnten Raumbegriffs auf die Untersuchung archäologisch dokumentierter Hinterlassenschaften muss hier als Erstes das fundamentale *Feblen* der menschlichen Akteure im archäologischen Befund konstatiert werden. Wesentliche Aspekte, wie sie in Löws Modell in Bezug auf die Wirkung menschlicher Präsenz und menschlichen Handelns bei der Raumkonstitution zum Tragen kommen, können aus diesem Grund nicht nach den von ihr definierten Kriterien behandelt werden: So kann meist schon bei der Frage nach dem Geschlecht der Anwesenden nur spekuliert werden, ganz zu schweigen von der sozialen Klasse oder dem Habitus, welcher sich nicht nur im äußeren Erscheinungsbild der Personen, sondern auch in deren Verhalten bzw. dem Verhalten anderer ihnen gegenüber niederschlagen kann⁴³⁵. Außerdem wird die menschliche Wahrnehmung in Sozialisationsprozessen geprägt, und so ist daserspüren von Atmosphären und räumlichen Stimmungen maßgeblich von der jeweiligen Sozialisation und kulturellen Prägung des Individuums beeinflusst⁴³⁶. Die Wahrnehmung von Orten hängt daher nicht nur vom Standpunkt des Einzelnen am jeweiligen Ort ab, sondern „abhängig von den Strukturprinzipien Klasse und Geschlecht, die in den Habitus eingehen, kann Raum vom selben Ort aus sehr unterschiedlich synthetisiert werden“⁴³⁷. Auch das konkrete Handlungsgeschehen, welches den Kontext der Raumkonstitution bildete, bleibt aufgrund fehlender Informationen weitgehend im Dunkeln. Das Fehlen des Menschen darf dennoch nicht zu der falschen Annahme verleiten, er sei kein wesentlicher Bestandteil von Räumen und müsse deshalb nicht berücksichtigt werden. Vielmehr kann die Verwendung eines der Soziologie entnommenen Raumkonzepts dabei helfen, bei der Analyse der „leblosen“ archäologischen Funde und Befunde

435 Löw 2001, 173–183. 246–254.

436 Löw 2001, 195–198. 208.

437 Löw 2001, 202.

die Menschen sowie die Formen und Strukturen ihres gesellschaftlichen Miteinanders vor Augen zu haben, welche letztendlich für die materiellen Erscheinungsformen ihrer Kultur verantwortlich zeichneten.

Eine weitere Grenze der hier vorgeschlagenen Perspektive betrifft die Erfassung von räumlichen Phänomenen in ihrer Gesamtheit. Im Unterschied zu der von Löw intendierten Wahrnehmung von Orten und Atmosphären mit allen Sinnen beruht die vorliegende Annäherung allein auf der *visuellen* Erfahrung. Diese Fokussierung liegt im Forschungsgegenstand begründet, denn sowohl die akustischen als auch die olfaktorischen und thermischen Außenwirkungen der Menschen und sozialen Güter vergangener Gesellschaften sind für die archäologische Forschung weitgehend verloren. Wie das visuell erfassbare Aussehen haben natürlich auch Geräusche, Gerüche und Wärme an der Beschaffenheit von Atmosphären großen Anteil und gehen entsprechend der kulturellen und habituellen Prägung der Wahrnehmenden in die Konstitution von Räumen ein⁴³⁸. Zwar lassen sich Funde wie Musikinstrumente, Räucher- und Ölfässer oder Lampen vor allem in nicht-funerären Kontexten oder auch in Bildwerken als Hinweise auslegen, dass das assoziierte menschliche Handeln von Musikbegleitung bzw. den Gerüchen von pflanzlichen Essenzen oder Rauch geprägt war⁴³⁹. Letztendlich handelt es sich jedoch um mobile Objekte, deren Einsatzort am Befund nur bedingt festgemacht werden kann und deren potentielle Außenwirkung zwar objektiv zur Sprache gebracht, aufgrund der kulturell divergierenden Wahrnehmung und Beurteilung aber nur unter Vorbehalt bezüglich ihrer Wirkung auf das Empfinden interpretiert werden kann.

Eine weitere Schwierigkeit, sich den räumlichen Erscheinungsformen vergangener Gesellschaften in ihrer Vollständigkeit anzunähern, besteht schließlich in der Ausschnitthaftigkeit der an einstigen Orten menschlicher Interaktion zur Verfügung stehenden materiellen und symbolischen Faktoren. So bildet Architektur als materielle Äußerung räumlicher Strukturen zweifelsohne die zugänglichste Quelle für die Rekonstruktion einer Reihe von gesellschaftlichen Strukturen. Doch stellt auch das, was von Gebäuden übrig ist, stets nur einen in unterschiedlichem Maße repräsentativen Bruchteil des Gesamteindrucks dar, welchen das Gebäude in seinem Aufriss und mit seinem mehr oder weniger aufwendigen Dekor einst auf seine Bewohner, Besucher, Betrachter und Benutzer ausgeübt haben mag. Das weitgehende Fehlen der Obergeschosse und der Innenausstattung – von Gebrauchs- und Aufbewahrungsgegenständen aus vergänglichen Materialien ganz zu schweigen – sowie nicht zuletzt das Fehlen schriftlicher Quellen, welche zumindest indirekt Indizien für räumliche Zusammenhänge liefern könnten, tragen ihr Übriges zum lückenhaften Wissen über Raumwahrnehmung und Raumkonzeptualisierung gerade in prähistorischen Kulturen bei.

Wenngleich diese Grenzen die Rekonstruktion räumlicher Erscheinungsformen zunächst wesentlich zu beeinträchtigen scheinen, so gilt dennoch, dass sich

438 Siehe hierzu Day 2013 sowie jetzt auch Haug – Kreuz 2016.

439 Vgl. die Überlegungen von Fox 2008, 133–140.

für die prähistorisch-archäologische Forschung niemals bessere Voraussetzungen werden finden lassen. Stattdessen bietet das vorgestellte Raumkonzept verschiedene Anknüpfungspunkte, um sich der Konstruktion vergangener Lebensräume unter einer Vielzahl von Aspekten in methodisch stringenter Weise anzunähern. Indem die vorhandenen sozialen Güter in ihren räumlichen Relationen zueinander erfasst und ausgewertet werden, wird ein Geflecht von konstitutiven Elementen rekonstruiert, welches einen bestmöglichen Ausschnitt aus den einst vorhandenen Bedingungen der Handlungssituationen vor Ort wiedergibt. Wie hierbei Bildwerke als eine wertvolle Quellengattung zugänglich gemacht werden können, ist Gegenstand der folgenden Überlegungen.

3.2 Bild

Die bereits von Platon⁴⁴⁰ aufgeworfene Frage „Was ist ein Bild?“ beschäftigt seit den 1960er-Jahren, insbesondere seit der im Jahre 1994 als *pictorial turn*⁴⁴¹ bzw. als Ikonische Wendung⁴⁴² proklamierten Hinwendung zum Bild, eine Reihe von wissenschaftlichen Disziplinen, die sich unter dem Oberbegriff der Bildwissenschaft mit verschiedenen Aspekten des Wesens, der Wahrnehmung, Wirkung und Verwendung von Bildern auseinandersetzen⁴⁴³. Die Bildwissenschaft möchte sich dabei insofern von der Kunstgeschichte abgrenzen, als sie sich, Bezug nehmend auf naturwissenschaftliche Methoden, auf die Bedeutung des Bildes an sich sowie auf seine kognitiven, strukturellen und affektiven Aspekte konzentriert. Dabei soll es nicht so sehr um ‚Bildkunstwerke‘ gehen, wie sie neben anderen als Kunstobjekte identifizierten Gebilden wie Möbeln, Architektur oder Prunkgeschirr verschiedener Epochen und Stilrichtungen zum Gegenstand der Kunstgeschichte gehören. Stattdessen nimmt der Begriff des Bildes in seiner heutigen Verwendung eine Vielzahl von Aspekten und Bedeutungen an und tritt in den modernen Zeiten der ‚Bilderflut‘ in Formen und Kontexten zutage, die sowohl technologisch als auch in Hinblick auf Verwendung und Adäquatheit noch vor wenigen Jahrzehnten undenkbar gewesen wären⁴⁴⁴. Es stehen also häufig jene Formen von Bildern im Mittelpunkt, wie sie im alltäglichen Lebensvollzug mittlerweile allgegenwärtig sind⁴⁴⁵ – neben jeglichen materiellen Erscheinungsformen oftmals auch immaterielle Formen wie mentale oder optische Bilder – sowie die Frage nach deren Entstehung, Perzeption, Wesen und Bildsein.

⁴⁴⁰ Platon, Sophistes, 73–75 Abs. 27 (Übersetzung nach Wiehl 1967).

⁴⁴¹ Mitchell 1994, bes. 11–34.

⁴⁴² Boehm 2006, bes. 13–17. Die Erstauflage datiert ebenfalls ins Jahr 1994.

⁴⁴³ Siehe die Beiträge in Sachs-Hombach 2005.

⁴⁴⁴ Scholz 1999a, 34f.; Scholz 2004, 1–13. Siehe auch Giuliani 2003, 9–19.

⁴⁴⁵ Sachs-Hombach 1999, 10; Sachs-Hombach 2006, 9–13. Ferner Scholz 2004, 7f.

3.2.1 Zur Bildinterpretation in der Klassischen Archäologie

Es bedarf wohl keiner ausführlichen Erläuterung, dass insbesondere die Klassische Archäologie aus einem primär kunstgeschichtlichen Interesse an den Werken des Altertums hervorging und ihre Methoden wie jene des Stilvergleichs, der Meisterforschung oder der Strukturforschung seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Anlehnung an die Kunstgeschichte entwickelt wurden⁴⁴⁶. Erst seit die Diskussion um den Begriff der Bildddarstellung in den 1960er-Jahren durch Kunsthistoriker wie Ernst Gombrich, Semiologen wie Roland Barthes oder auch Philosophen wie Nelson Goodman erweitert und intensiviert wurde⁴⁴⁷, werden auch in der Klassischen Archäologie Bildwerke wieder vermehrt in die einstigen kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte ihrer Produktion und Wirkung zurückgeführt. So führte etwa die „Wiederentdeckung“ der Bildbedeutung als Indiz für die funktionale Bestimmung des Bildwerks zur Etablierung der von Erwin Panofsky begründeten ikonographischen und ikonologischen Methode⁴⁴⁸. Dem zeichentheoretischen Grundgedanken Rechnung tragend lässt sich die Bedeutung eines vorwiegend als komplexes Zeichen begriffenen Bildes ausschließlich über andere Zeichensysteme wie gesprochene oder geschriebene Worte ermitteln⁴⁴⁹. Die hierauf gegründete Methode fand in der archäologischen Forschung einen äußerst dankbaren Abnehmer, war es doch aufgrund der engen Verwandtschaft von Klassischer Archäologie und Philologie lange Zeit gängige Praxis, Bildwerke „lediglich zur Illustration und Bestätigung der aus Texten bekannten Tatsachen“ zu verwenden⁴⁵⁰. Den Bildwerken wurde also vor allem die Rolle der Reflexion soziokultureller Eigenarten und historischer Vorgänge zugesprochen, sie wurden als Spiegelungen der aus Texten bekannten Vorgänge und Werte ihrer Zeit analysiert⁴⁵¹.

Als bald trat der Begriff des Systems – unter anderem inspiriert durch die Arbeiten Umberto Ecos zur Semiotik⁴⁵² – in den Vordergrund, um sich antiken Bildwerken als Äußerungen kohärenter kultureller und gesellschaftlicher Vorstellungen

446 Bernbeck 1997, 15–25; Hölscher 2000, 147; Lang 2002, 9. 42–61.

447 Scholz 2004, 1–4.

448 Bernbeck 1997, 231–237; Lang 2002, 70. 231–250. Vgl. auch Hölscher 1992, 478 f.; Hölscher 2000, 147 f.; Schmidt 2009, 9.

449 Siehe dazu ausführlicher [Kapitel 3.2.4: Bilder als Zeichen](#).

450 Hölscher 2000, 148. Siehe auch Hölscher 1992, 461 f.; Juwig – Kost 2010b, 13 f. 20; Eggert 2010, 65 f.; Lorenz 2008, 8; Schmidt 2009, 11. Vgl. außerdem Robert 1919, *passim*. Das Kapitel über das „Deuten aus der Darstellung allein“ (Robert 1919, 88–136) kann aufgrund der sehr subjektiven Einschätzungen und keineswegs von Vorwissen befreiten Deutungen kaum überzeugen.

451 Zanker 1994, 281: „les images ne sont pas conçues comme des œuvres d’art fermées sur elles-mêmes, mais comme autant d’éléments appartenant au monde du vécu, de la « réalité » politique, sociale et culturelle, comme miroir où la société se réfléchit elle-même“. Zu Kritik an diesen Ansätzen siehe jedoch Tanner 2000.

452 Zum Begriff des „semantischen Systems“ siehe insbesondere Eco 2002, 85–113. 168–175. Die deutschsprachige Erstausgabe seiner Einführung in die Semiotik datiert ins Jahr 1972.

und Motivationen anzunähern⁴⁵³. An den systemischen Wechselbeziehungen von Bildelementen interessiert, beschäftigte sich etwa Lambert Schneider mit den „Wirkungszusammenhänge[n] von Bildern in sozialen Prozessen“ der Spätantike sowie mit der Aufdeckung der „ritualisierten gesellschaftlichen Akte [...], in denen bestimmte Bilder einen Part gespielt haben“⁴⁵⁴. Sein Ziel war es, die Funktionsweise der Bildersprache im Zuge gesellschaftlicher Interaktionsvorgänge zu rekonstruieren. Dazu definierte Schneider die einzelnen untersuchten Bildwerke als Elemente eines Gesamtsystems bzw. eines Beziehungsgeflechts von Bedeutungen, in dem die Einzelaussagen der Bilder in wiederholten Zusammenhängen begegneten. Die Bilder hatten demnach Teil an einem kommunikativen System und agierten kraft ihrer systematisch-strukturalen und semiotisch-pragmatischen Aspekte als Medien in Kommunikationsakten⁴⁵⁵. In einer Studie zu thrakischen Reliefgefäßen, die auch für die vorliegenden Ausführungen noch relevant sein wird, unternahm Schneider außerdem den Versuch, sich der Systematik ihrer semantischen Bezüge anzunähern, ohne dabei auf Schriftquellen zurückgreifen zu können⁴⁵⁶.

Mit der zunehmenden Betrachtung von Bildwerken innerhalb der sozialen, praktischen und funktionalen Zusammenhänge antiker Lebenswelten trat der bisweilen recht vielseitig gefasste Begriff des Kontexts in den Vordergrund⁴⁵⁷. So betonte etwa Tonio Hölscher das reziproke Verhältnis von Bildwerken, sozialen Räumen und kulturellen Lebensformen und rückte die Rolle von Bildern als Medien und konstitutiven Faktoren sozialer und kultureller Handlungskontexte in den Vordergrund⁴⁵⁸. Zur Untersuchung der wechselseitigen Abhängigkeit von Bildwerken und ihren „Räumen“ rief Paul Zanker den in der vorliegenden Arbeit unter anderen Vorzeichen verwendeten Begriff des „Bild-Raums“ auf den Plan⁴⁵⁹. Als „Bild-Raum“ bezeichnete er die bildhafte Erscheinung von zum Teil mit

453 Hölscher 1987; Giuliani 1986, bes. 22–24; Giuliani 2003, 14.

454 Das nun Folgende findet sich bei Schneider 1983, bes. 85–91. 168. Siehe auch Schneider 2006.

455 Die theoretischen Grundlagen für diesen Ansatz hatte Schneider bereits einige Jahre früher und gemeinsam mit Burkhard Fehr und Klaus-Heinrich Meyer in einem Aufsatz über den Nutzen semiotischer, kommunikations- und interaktionswissenschaftlicher Theorien für die archäologische Bildinterpretation vorgelegt; siehe Schneider u. a. 1979. Die Annahme eines bildhaften Vokabulars, welches sich in Form von Wiederholungen gleicher Bildelemente in verschiedenen Bildzusammenhängen zeigte, fand zeitgleich auch in den Forschungen zu griechischen Vasenbildern ein breites Anwendungsfeld; Bérard – Vernant 1985, bes. 47; Schmidt 2009, 11. Siehe auch Lissarague 2009.

456 Schneider 2006, 31–44. Vgl. dazu auch Eggert 2010, 66 m. Anm. 36. Ferner Schulz 2010, 83–85.

457 Schneider u. a. 1979, bes. 11; Junker 2005; Schmidt 2009, 9f.; Lissarague 2009, 15 mit weiteren Literaturverweisen.

458 Hölscher 2000, bes. 156; Hölscher 2007, bes. 7–16. In Ansätzen bereits Hölscher 1992.

459 Zanker 2000, 206: „Die Vorgänge und Rituale von Alltag und Fest vollziehen sich in bestimmten Räumen. Diese Räume sind oft architektonisch gestaltet und mit Bildern versehen. Zusammen mit den spontanen und organisierten Lebensabläufen, die sich in ihnen abspielten, boten sich diese Räume den Zeitgenossen einst bildhaft dar, wurden als ein Ganzes erlebt. Als kollektive Formen der Selbstverwirklichung gehören solche Bild-Räume zu den besonders auffälligen Merkmalen einer Kultur. Deshalb hängen strukturelle Veränderungen der Räume (und damit auch der Bedürfnisse der Benutzer und der Sehweisen der Betrachter) meist mit tiefer greifenden

Bildwerken versehenen Einheiten wie Häusern, Foren, Theatern oder Thermen, in denen Lebensabläufe, gestaltet von Benutzern bzw. „Betrachtern“, verortet waren⁴⁶⁰. Der Zweck dieses Konzepts sei es, sich

„nicht nur über die tatsächlichen Kontexte und Rezeptionsbedingungen im jeweiligen Raum, sondern auch über die Betrachter selbst Gedanken [zu] machen, über ihre unterschiedlichen sozialen und kulturellen Prägungen, ihre Erfahrungen im Umgang mit Bildern, ihre Assoziationsgewohnheiten und anderes mehr“⁴⁶¹.

Auf den Kontext folgte die Entdeckung des Ortes: Galt die Deutung der Bildwerke unter Berücksichtigung des Ortes in der *Archäologischen Hermeneutik* Carl Roberts noch als „höchst gefährliches Experiment, das zwar gelegentlich einmal glücken kann, aber zum Prinzip erhoben direkt gemeingefährlich wirkt“⁴⁶², so wird sie nun zum Postulat erhoben:

„Die Forschung wird zukünftig [...] die Orte beachten, die einerseits das Umfeld für die Wirkung der Bildwerke darstellten, andererseits auch durch die Bildwerke in ihrem Charakter definiert wurden“⁴⁶³.

Sowohl der Ort als auch der Kontext zählen folglich zu den analytischen Größen, welche in der Klassischen Archäologie neben den Informationen aus Schriftquellen zum Verständnis der Funktion und Bedeutung eines Bildwerks herangezogen werden.

Das Fehlen schriftlicher Informationen, wie es *per definitionem* für prähistorische Kulturen wie jene der bronzezeitlichen Ägäis charakteristisch ist, stellt angesichts dieser forschungsgeschichtlichen Tradition freilich eine Herausforderung dar⁴⁶⁴. Ein Blick in die prähistorisch-archäologischen Disziplinen, welche sich bereits seit längerer Zeit mit der Aufgabe konfrontiert sehen, mit Bildern

Veränderungen in den gesellschaftlichen und politischen Ordnungen zusammen und sind ohne diese in ihrer kulturellen Bedeutung nicht zu verstehen“. Siehe auch Zanker 1994, bes. 285–289.

460 Zanker 2000, 206. 214–216; Zanker 1994, bes. 285–289.

461 Zanker 2000, 206. Ähnliche Absichten verfolgten unter anderem Muth 1999 und Lorenz 2008 mit ihren Untersuchungen zur Selektion und konstitutiven Bedeutung von Mythenbildern für Atmosphären und Lebensräume in römischen Gebäuden. Hier war es jeweils das Ziel, anhand der thematischen Auswahl, ikonographischen Gestaltung und visuellen Wirkung von Mythenbildern das „Zusammenwirken von Bild und Lebenskontext“ zu erschließen und, so Muth 1999, 45, weiter, „die Lebensatmosphäre zu rekonstruieren, in der die Menschen sich zu bewegen wünschten, [und] die Interessen und Vorstellungen zu analysieren, unter denen sich die Gesellschaft den Raum als Lebensambiente zu stilisieren suchte“. Der Kontext wird dabei auf zwei Weisen konzeptualisiert: zum einen als Gesamtheit der Innendekoration eines Raums, zum anderen ist er nach Lorenz 2008, 13, „der Raum selbst und seine sozialhierarchische und funktionale Einordnung im Hausganzen“.

462 Robert 1919, 232.

463 Hölscher 2000, 156. Siehe auch Zanker 1994, bes. 285–289; Zanker 2000.

464 Siehe dazu auch Jähne 2006, bes. 87–89.

als ‚unkommentierten‘ Quellen zu arbeiten, erweist sich dabei als ernüchternd, enden die Bildbetrachtungen doch häufig in

„einem bewussten Verzicht auf eine inhaltliche Interpretation zugunsten einer stil- und formtypologischen Klassifizierung, einer intuitiven Annäherung an Bildbedeutungen oder einer positivistischen Grundhaltung, welche die Bilder als Abbildungen einer Realität versteht, die aus spärlich überlieferten Schriftquellen erschlossen werden kann.“⁴⁶⁵

Manfred Eggert kam bei seiner quellenkritischen Betrachtung der Erkenntnismöglichkeiten hermeneutischer, semiotischer und kommunikationstheoretischer Interpretationsansätze gar zu einem durchweg pessimistischen Urteil hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit auf Bildquellen schriftloser Kulturen: So sei tatsächlich keiner geeignet, die Bedeutung der Bildwerke aufzudecken⁴⁶⁶.

Zwei Ansätze zum Umgang mit Bildwerken ohne explizite Schriftquellen seien an dieser Stelle jedoch angeführt, da sie sich mit ähnlichen Fragestellungen wie die vorliegende Untersuchung befassen. So ergründete der französische Archäologe Thierry Petit in seinem Ansatz einer „global interpretation“ die Bedeutung und Funktion des Sphinxmotivs in der levantinischen, zypriotischen und griechischen Kultur, indem er die Kombinationen von Sphingen mit anderen Motiven untersuchte⁴⁶⁷: „an iconographic motif cannot be explained without its being placed in archaeological and symbolic context“⁴⁶⁸. Um sich den semantischen Beziehungen zwischen einzelnen Bildelementen anzunähern, sei die Analyse von „iconographic groupings or ‘constellations of symbols’ in which the individual motif appears“ notwendig⁴⁶⁹. In diesen Gruppierungen zeigte sich die Zugehörigkeit der einzelnen Motive zu einem gemeinsamen „semantischen“ bzw. „symbolischen Feld“⁴⁷⁰. Darüber hinaus sei sowohl der archäologische Kontext als auch die Verwendung des abgebildeten Objekts zu berücksichtigen, da auch hier Muster der Kombination auf die Zugehörigkeit von Bildmotiven zu einem gemeinsamen kulturellen Bereich hindeuten können⁴⁷¹. In einer Einzelstudie zum Sphinxmotiv im Dekor archaischer Tempeldächer untersuchte er auf diese Weise sowohl die spezifische Platzierung der Sphinx-Akrotere und der Sphinx generell im Tempeldekoration als auch die „reciprocal symbolic relationship“⁴⁷² von Sphingen mit floralen Motiven, Voluten, Reitern, Frauenköpfen oder einer Gorgo. Auf diese Weise gelangte er über die althergebrachte Bedeutung des Mischwesens als Wächter des Zugangs zum ‚Baum des Lebens‘ zu einer Interpretation der Akrotere als Anspielungen auf

⁴⁶⁵ Juwig – Kost 2010b, 14. Vgl. auch Huth 2010, 127f.; Eggert 2010.

⁴⁶⁶ Eggert 2010.

⁴⁶⁷ Petit 2011; Petit 2013.

⁴⁶⁸ Petit 2013, 203. Zur Methode insbesondere auch Petit 2011, 15–17.

⁴⁶⁹ Petit 2013, 203.

⁴⁷⁰ Petit 2011, 15f.; Petit 2013, 229. 231.

⁴⁷¹ Petit 2011, 17.

⁴⁷² Petit 2013, 215.

die Hoffnung auf ein heroisches Leben im Jenseits, welches die jeweilige Gottheit den Sterblichen in Aussicht stellen würde⁴⁷³. Die Quellen für diese wie weitere Bedeutungszuweisungen zu den einzelnen Motivkombinationen waren nichtsdestotrotz schriftliche Erwähnungen in der Bibel und bei griechischen Autoren, deren Sinngehalt sich Petit zufolge auch auf die griechischen Darstellungen anwenden ließe⁴⁷⁴.

Matthias Jung unternahm indessen eine archäologische Deutung von bildlichen Darstellungen prähistorischer Kulturen, welche er auf der Verfahrensweise der Objektiven Hermeneutik aufbaute, welche hier bereits in [Kapitel 3.1.4](#) erörtert wurde⁴⁷⁵: Um sich vergangenen Wirklichkeiten anzunähern, werden zunächst die den Ausdrucksgestalten einer Kultur immanenten Bedeutungsfaktoren ausführlich erschlossen. Erst dann wird der Kontext berücksichtigt, in den sie eingebettet waren und in dem sie ihre Wirkung entfalteten⁴⁷⁶. Jung wendete diese Vorgehensweise unter anderem auf prähistorische Plastiken an⁴⁷⁷. In einem ersten Schritt versuchte er mittels einer „gedankenexperimentellen Rekonstruktion“⁴⁷⁸ die objektiven Bedeutungsstrukturen der untersuchten Gegenstände durch reine Immanenz zu erschließen. Sein Ziel dabei war es, anhand der „objektiven Möglichkeiten“ des Gegenstands eine Art „Verzweigungsbaum“ möglicher Deutungen und deren Implikationen“ zu erhalten, wobei jede Verzweigung „eine in sich schlüssige Ableitung [repräsentiert], ohne dass es in dieser Phase der Analyse möglich wäre, zu entscheiden, was tatsächlich der Fall ist“⁴⁷⁹. Der anschließende Schritt beinhaltet die Abgleichung des „Verzweigungsbaums“ mit dem tatsächlich gegebenen Kontext, um nun eine möglichst große Zahl an Verzweigungen und potentiellen Bedeutungsaspekten auszuschließen und idealerweise auf den einen sprichwörtlich grünen Zweig zu kommen. Der von Jung vorgeschlagene Ansatz legte damit einen bis dahin unbeschrifteten Weg zur Aufdeckung von Sinnstrukturen bildhafter materieller Erscheinungsformen vor⁴⁸⁰. Als problematisch erweist sich dabei meines Erachtens jedoch die „gedankenexperimentelle“ Sammlung objektiver Eigenschaften der Bildelemente, da sie Gefahr läuft, ein allzu subjektives und von den einstigen Bedeutungsmöglichkeiten abweichendes Spektrum entstehen zu lassen. Und letztendlich kommt auch dieser Ansatz nicht ohne zeitgenössische Textquellen zu einer Bedeutungsfindung⁴⁸¹.

473 Petit 2013, 231.

474 Petit 2013, 217f. Hierzu auch Petit 2011, 115f.

475 Jung 2003; Jung 2005; Jung 2006.

476 Oevermann 2005, 162; Eggert 2010, 60.

477 Jung 2005. Siehe auch Jung 2006.

478 Jung 2003, 94; Jung 2005, 333. Zur Anwendung der Methode der Objektiven Hermeneutik auf archäologische Befunde siehe auch Jung 2006, bes. 16–20.

479 Jung 2003, 94–98.

480 Siehe dazu auch Eggert 2010, 60f.

481 Vgl. auch Eggert 2010, 68–70.

3.2.2 Die ‚minoische Bildsprache‘: Forschungsgeschichte und Anknüpfungspunkte

Auch die Behandlung von Bildwerken der minoischen Kultur stand aufgrund des Mangels an lesbaren bzw. aussagekräftigen Schriftquellen von vornherein unter anderen Vorzeichen als die Interpretation klassischer Bildwerke. Seit den Anfängen der Minoischen Archäologie zählen die zahlreichen Bilddarstellungen, die in den unterschiedlichsten Formen zutage gefördert wurden, zu den meistdiskutierten Quellen für die Kultur und Gesellschaft des bronzezeitlichen Kreta. Anstatt sie jedoch mit aus Texten bekannten Sachverhalten und Wertvorstellungen abzugleichen, werden die Bilddarstellungen zumeist selbst als anschauliche Zeugnisse einer verborgenen Vorstellungswelt gehandelt und zur Rekonstruktion kultischer und religiöser Ideen und Praktiken, zur Identifikation minoischer Kennzeichnungen von Identität, *gender*, Prestige und Macht oder auch zur Rekonstruktion gesellschaftlicher Rituale und Praktiken wie *Rites de passages*, dem Stiersprung und dergleichen herangezogen.

Daneben entstand jedoch auch eine durchaus nicht geringe Anzahl an Ansätzen, um sich dem vielzitierten „Bilderbuch ohne Text“⁴⁸², den Ausdrucksformen und Regelmäßigkeiten sowie einzelnen Bedeutungsaspekten der minoischen ‚Bildsprache‘ durch ein fundamentales Verständnis ihrer gestalterischen Mechanismen anzunähern. Den Interessen der frühen deutschsprachigen Klassischen Archäologie Rechnung tragend bemühten sich zunächst ab den frühen 1920er-Jahren Archäologen wie Camillo Praschniker, Gerhart Rodenwaldt und Valentin Müller um formale Beschreibungen, stilistische Auswertungen sowie um die Rekonstruktion der Genese der Darstellungen⁴⁸³. Eine Rolle spielten hierbei unter anderem Aspekte der Räumlichkeit, die zum Verständnis des strukturellen Aufbaus der Bilddarstellungen beitragen sollten. Übereinstimmend erfolgte die Beschreibung der minoischen Bildwerke als Zeugnisse einer „raumhaft denkenden Kunst“⁴⁸⁴, die

„ihre Gegenstände nicht aus dem allgemeinen Zusammenhang der Wirklichkeit herausreißt und nach neuen Gesetzen gruppiert, sondern die ganze Wirklichkeit, die Weite des Raumes ergreift und nachbildet und die menschlichen und tierischen Figuren in eben diesem allgemeinen Zusammenhange sieht.“⁴⁸⁵

Diese ‚realitätsnahe‘ Wiedergabeform habe sich erst mit der NPZ herausgebildet: Die von Müller skizzierte Entwicklung begann mit einer frühbronzezeitlichen und frühen mittelbronzezeitlichen radialen Komposition, in der die Einzelelemente „dem inhaltlichen Motiv nach“ noch nicht in einer räumlichen Beziehung zueinander

482 Nilsson 1950, 7 („a picture book without text“; Originalausgabe von 1927).

483 Praschniker 1921; Rodenwaldt 1921; Müller 1925.

484 Praschniker 1921, 7.

485 Rodenwaldt 1921, 14.

stehen; ab der ausgehenden Mittel- und in der Spätbronzezeit sei es dann zur Wiedergabe eines *in natura* vorgegebenen dreidimensionalen Raums gekommen, der jedoch weiterhin reduziert gewesen sei auf die zweidimensionale und zum Betrachter parallele Bildfläche⁴⁸⁶. Das Fehlen der Ferne als Motiv wurde von Müller mit der kretischen Vorliebe begründet, den „Menschen [...] und alles, was da lebt und webt, im lebendigen Zusammenhang“ zu sehen; es sei „nur das Tast- und Greifbare und die Kleinwelt, was dargestellt wird“⁴⁸⁷. Die räumliche Beziehung, die durch die Platzierung der Figuren und Elemente auf dem Bildgrund hergestellt wurde, entsprach nach Müller also der zweidimensionalen Wiedergabe einer „Naturvorlage“⁴⁸⁸, in der in dreidimensionaler Anordnung Figuren oder Objekte zueinander in Beziehung standen. Die Art und Weise der Übersetzung aus der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität bestand zum einen in der Reduzierung der tatsächlich vorhandenen auf die *repräsentativen* Lebewesen und Objekte, zum anderen in der bestimmten Konventionen folgenden Anordnung, der räumlichen Verteilung der Elemente auf der Bildfläche. Gleichzeitig habe die minoische Kunst, Rodenwaldt zufolge, damit begonnen, bestimmte Örtlichkeiten zwar naiv vereinfacht, aber doch porträthaft abzubilden⁴⁸⁹.

Mit der Wiedergabe räumlicher Beziehungen und dem „problematischen Raum“ der minoischen Bilddarstellungen beschäftigte sich einige Jahre später auch Henrietta Groenewegen-Frankfort in ihrer prominenten Abhandlung zu *Arrest and Movement*⁴⁹⁰. Sie betonte ebenfalls die den Bildern anhaftende „suggestion of surroundedness“⁴⁹¹, ging zudem jedoch auch stärker auf die neupalastzeitlichen ‚Handlungsbilder‘ ein. Sie stellte fest, dass im Unterschied zu den Bilddarstellungen Ägyptens oder Mesopotamiens die kretischen Darstellungen von Handlungen nicht der Wiedergabe eines übergeordneten Zwecks oder Ereignisses dienten, sondern die Akteure selbst in einem „rituellen Spiel“ (*ritual play*) den Zweck oder das Ereignis in nichtsdestotrotz anonymer und historisch indifferenter Allgemeingültigkeit verkörperten⁴⁹². Die bewegten Akteure seien dabei fast immer ohne eine relationale Einbindung ausgekommen⁴⁹³; durch die Platzierung der einzelnen Figuren in ihren lebendigen, in sich geschlossenen Haltungen oder Aktionen sei höchstens ein vager Eindruck dynamischer Beziehungen in einem undefinierten, räumlichen Zusammenhang entstanden⁴⁹⁴. In der SPZ sei es denn

486 Müller 1925, 85–120 bes. 115–118. Vgl. auch Praschniker 1921, 7. Zu Räumlichkeit und Perspektive in minoischen Bildwerken siehe außerdem Walberg 1986; Sourvinou-Inwood 1989.

487 Müller 1925, 117.

488 Müller 1925, 93f.

489 Rodenwaldt 1921, 11.

490 Groenewegen-Frankfort 1987 (Erstausgabe 1951).

491 Groenewegen-Frankfort 1987, 201.

492 Groenewegen-Frankfort 1987, 187.

493 Groenewegen-Frankfort 1987, 199.

494 Groenewegen-Frankfort 1987, 201. Auch Iris Tzachili kam in ihrer 2011 erschienenen Abhandlung zu Landschaftsdarstellungen in der minoischen Kultur bezüglich der Wiedergabe von Raum und räumlicher Tiefe zu dem Ergebnis, dass die Wiedergabe von Landschaftsraum

auch der Verlust eben dieser „absoluten Mobilität“ und all ihrer raum-zeitlichen Begleiterscheinungen“ gewesen, der als das Hauptsymptom des Verfalls des minoischen Bildhandwerks angeführt werden könne⁴⁹⁵: „when life ebbed out of it, [Cretan art] disintegrated“⁴⁹⁶.

Als Alternative zu jenen klassischen Herangehensweisen präsentierte Geerto Snijder Mitte der 1930er-Jahre einen psychologischen Ansatz⁴⁹⁷. Er formulierte die These, die kretischen Künstler hätten über besondere, zum Teil durch Drogen geförderte eidetische Fähigkeiten verfügt, aufgrund derer sie in der Lage gewesen seien, einmal Gesehenes geistig festzuhalten und unter gegebenen Voraussetzungen „naturgetreu“ wiedergeben und auf eine Oberfläche projizieren zu können. Die minoischen Bilddarstellungen seien somit „Ausdruck eines inneren, geistigen Geschehens“ gewesen, dessen innere Anschauungsbilder ohne weitere Reflexion malerisch festgehalten wurden⁴⁹⁸. Die für die neupalastzeitlichen Darstellungen typischen gestikulierenden Figuren etwa bewertete Snijder als „zusammenfassende Anschauungsbild[er], [die] im Raum zu einer Einheit vereinigt[en], was zeitlich aufeinanderfolgen würde“⁴⁹⁹. Der dazu im Widerstreit stehenden Formelhaftigkeit und Konventionalität der minoischen Kunst begegnete er mit der Annahme „visueller Begriffe“, d. h. objektiv vorhandener Kunstwerke, die als „ein neues Stück Wirklichkeit“ fortan in neue Anschauungsbilder eingebettet worden seien⁵⁰⁰. Motive ohne Parallelen reproduzierten dabei das „unmittelbare optische Anschauungsbild“, welches gleichwertig mit häufiger begegnenden, einen „visuellen Begriff“ wiedergebenden Motiven vergesellschaftet wurde⁵⁰¹. Erst in der SPZ könne von einem „Aufkommen wirklicher Abstraktionen“ gesprochen werden, als die Künstler unter festländischem Einfluss „zum Vergleich [ihres] Anschauungsbildes mit der wahrgenommenen Wirklichkeit [schritten] und letztere *verarbeitet*[en], statt sie einfach als Anschauungsbild hinzunehmen“⁵⁰². Die Problematik eines solchen Ansatzes wurde unmittelbar erkannt⁵⁰³. Allein mit Blick auf die sich gattungübergreifend gleichende stilistische Ausfertigung

sowohl in der großformatigen Wandmalerei als auch auf kleinen beweglichen Gebrauchsgegenständen dieselben Charakteristika aufwies: das Fehlen einer zentralen Einheit zugunsten mehrerer separater Einheiten, das daraus resultierende Fehlen eines einzelnen Blickpunkts sowie inkohärent eingesetzte Mittel der Wiedergabe räumlicher Tiefe; siehe Tzachili 2011, 207–399.

495 Groenewegen-Frankfort 1987, 204.

496 Groenewegen-Frankfort 1987, 195.

497 Snijder 1936. Im Jahr 1980 legte Snijder ein auf derselben Theorie aufbauendes, nun jedoch auch neue Funde besprechendes Werk vor; Snijder 1980.

498 Snijder 1936, bes. 137.

499 Snijder 1936, bes. 152.

500 Snijder 1936, 152f.

501 Snijder 1936, 153.

502 Snijder 1936, 154 (Hervorhebung im Original).

503 Zur sofortigen, wenngleich aufgrund ihrer Anbindung an die Strukturforschung aus heutiger Sicht ebenfalls nicht unproblematischen Kritik an diesem Ansatz siehe Nierhaus 1935. Infrage gestellt wurde außerdem die psychologische Theorie, die Snijder zugrunde legt, durch Mayer Gross 1937.

sowie die dabei zum Einsatz gekommenen Herstellungstechniken erscheint es höchst unwahrscheinlich, dass es sich bei den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen allesamt um ohne jegliche Reflexion wiedergegebene Anschauungsbilder gehandelt haben könnte. Eine Unterscheidung zwischen visuell-begrifflich wie unmittelbar-anschaulich vorgestellten Lebewesen und Objekten erscheint trotz der grundsätzlich nicht gänzlich abzulehnenden Idee von „visuellen Begriffen“ nicht zielführend, da etwa in Anbetracht des Nebeneinanders von fantastischen und realistischen Motiven keineswegs eine Übereinstimmung darüber erreicht werden kann, welche der realistischen Motive letztendlich auch reale und damit anschauliche Vorbilder besaßen und welche nicht. Die Schlussfolgerung Camerons bezüglich dieses Erklärungsmodells minoischer Kunst fiel denn auch entsprechend harsch aus:

„there is one explanation which can be ruled out altogether. This is the theory first put forward by G.S.A. Snijder in 1934, one taken up by several others since, which suggests that Minoan artisans and wall-painters in particular acted upon eidetic visions.“⁵⁰⁴

Die steigende Attraktivität semiotischer Ansätze in den Geisteswissenschaften führte ab den 1970er-Jahren auch in der Analyse minoischer Bilddarstellungen zu entsprechenden Unterfangen. So wählte etwa Lyvia Morgan aufgrund der repetitiven und formelhaften Struktur der Bildkompositionen eine semiotische Herangehensweise an minoische Bilddarstellungen und legte ihren ikonographischen Analysen ein zeichentheoretisches Konzept zugrunde, welches die verschiedenen grundsätzlich in Bilddarstellungen vorhandenen Ideen- und Bedeutungsebenen thematisierte⁵⁰⁵. Dabei betonte sie, dass Bedeutung einem Bild nicht innewohne, sondern dass zweidimensionale Bilder Konstrukte seien, deren Verständnis auf der Kenntnis der Sprache beruhe, in welcher die Übersetzung von einem Objekt in seine Bildform erfolgt sei⁵⁰⁶. Für das Verständnis dieser Sprache sei es Morgan zufolge essentiell, das Idiom der minoischen Bilddarstellungen zu analysieren, d.h. die kulturspezifische konventionelle Ausdrucksweise im Unterschied zum handwerklichen Stil der Ausführung⁵⁰⁷. Basierend auf der zweiseitigen Konzeption des Zeichenbegriffs nach Ferdinand de Saussure plädierte sie daher für ein Studium des Vokabulars sowie der konventionellen strukturellen Prinzipien, die einer Bilddarstellung zugrunde lägen und deren Bedeutung generierten⁵⁰⁸. Gerade in Anbetracht der beschränkten Anzahl von Bildelementen sei es die wesentliche Aufgabe der Forschung, die syntaktischen Verknüpfungen nachzuvollziehen,

504 Cameron 1976a, 43–44, bes. 43. Zur sorgfältigen Planung minoischer Wanddekoration als Gegenargument zu Snijders Theorie ferner Cameron 1970, 165. Siehe außerdem Groenewegen-Frankfort 1951, 197f.

505 Morgan 1984; Morgan 1985; Morgan 1988, bes. 10–16.

506 Morgan 1985, 7.

507 Morgan 1985, 7–10.

508 Morgan 1985, bes. 8–10.

deren wiederholte Verwendung Rückschlüsse auf die implizierte Bedeutung erlauben könnte⁵⁰⁹. Anhand der theräischen Miniaturdarstellungen aus dem *West House* in Akrotiri, Thera, demonstrierte sie exemplarisch das Potential einer solchen strukturalistisch-semiotischen Vorgehensweise und führte überzeugend vor Augen, wie dadurch eine Annäherung an die den Bildkompositionen zugrunde liegenden kulturellen Konventionen und spezifischen inhaltlichen Assoziationen erfolgen kann.

Ernst Gombrichs Studien zu kulturbedingten mentalen Dispositionen bei der Bildbetrachtung und die semiotischen Überlegungen Umberto Ecos bildeten indessen das methodologische Rahmenwerk für Christiane Sourvinou-Inwoods Betrachtungen zum Raum in Siegelbildern religiöser Natur: Sie zerlegte Bild Darstellungen in a) Bildelemente (*signifying ‚events‘*), b) deren syntaktische Verknüpfungen mit anderen Bildelementen innerhalb derselben Darstellung sowie c) deren Verknüpfungen mit anderen semantisch verwandten Bildelementen, „which might have been selected in its place but were not“⁵¹⁰. Ihr Ziel war es, die „perzeptuellen Filter“, die bei der Komposition des jeweiligen Bildes im Einsatz waren, nachzuvollziehen, indem sie die kulturellen Vorstellungen, welche diese Filter prägten, rekonstruierte. Wie Morgan berief sich auch Sourvinou-Inwood auf den formelhaften Charakter minoischer Siegelbilder und betonte die Notwendigkeit eines Verständnisses des kulturspezifischen Darstellungscodes (*idiom*) einerseits und der kulturell geprägten semantischen Vorstellungen andererseits, wobei eine separate Auseinandersetzung mit beiden Ebenen aufgrund der Schwierigkeit, sich zweiterer anzunähern, ratsam sei⁵¹¹. Ins Zentrum ihrer Untersuchung stellte sie den „ikonischen Raum“ (*iconic space*) der Siegelbilder und diskutierte ihn in seiner Eigenschaft als Reflexion des realen Bezugsraums (*reference space*) und dessen wesentlicher Konstituenten⁵¹². Über die Rekonstruktion kultisch genutzter Räume mit Hilfe von Siegelbildern gelangte sie zu der Erkenntnis, dass es ein beständiges Charakteristikum des minoischen ikonischen Raums gewesen sei, wesentliche Elemente des realen Bezugsraums wiederzugeben. Diese Elemente ließen außerdem auf eine symbolische Belegung der räumlichen Struktur der Rituale schließen, welche stets von einem bestimmten Blickwinkel aus wahrgenommen und wiedergegeben wurden: Die Räume, in denen die in den Bilddarstellungen gezeigten Rituale stattfanden, seien somit von den Minoern von einem konkreten Blickpunkt aus erfasst und ins Bild gesetzt worden. Die Darstellung ein und desselben Rituals vonseiten der Künstler, die Teil derselben kulturellen Gemeinschaft waren, zeigten somit dieselbe Auffassung von links und rechts sowie vorn und hinten und von deren symbolischer Besetzung im Kontext desselben Ritualgeschehens⁵¹³.

509 Morgan 1985, 14–18; Morgan 1984, bes. 165f.

510 Sourvinou-Inwood 1989, 243.

511 Sourvinou-Inwood 1989, 243f.

512 Sourvinou-Inwood 1989, 246–256.

513 Sourvinou-Inwood 1989, bes. 252f.

Den formelhaften Charakter minoisch-mykenischer Siegelbilder machten ferner Jutta Beate Wohlfeil und Michael Wedde zum jeweiligen Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zu einer typologischen Klassifizierung der Darstellungen. In ihrer Studie zur minoisch-mykenischen Bildersprache⁵¹⁴ richtete Wohlfeil den Fokus dabei auf den Aufbau und die Gestaltungsprinzipien von Stier- und Löwendarstellungen. Als wesentliche Merkmale der Gestaltung identifizierte sie die Zusammenschau der einzelnen Bausteine, wobei die Verteilung in der Fläche eine untergeordnete Rolle spielte: „Eine bestimmte Anordnung kann zwar behilflich sein, sie ist aber nicht notwendig, wenn die Motive nur deutlich zu erkennen sind“⁵¹⁵. Dabei fungierten alle Bausteine, jede Form, Bewegung, Drehung und Aktion, jeweils als Chiffren für eine Aussage und konnten als Versatzstücke in verschiedenen Kontexten austauschbar eingesetzt und „gelesen“ werden⁵¹⁶. Weitere Gestaltungsmerkmale seien insbesondere die Nichtbeachtung zeitlicher Abfolgen zugunsten der „geraffte[n] Inhaltsgabe einer Handlung“, in der Ursache und Wirkung oftmals gemeinsam abgebildet seien, und die „Herausstellung von Typen“, welche einen gedachten und vom Betrachter leicht zu ergänzenden Ablauf in sich vereinten⁵¹⁷. Der durch die Kombination der Versatzstücke konstruierte Typus, der neben Tieren auch Gegenstände einschloss, bildete „nicht ein Bild, sondern die Inhaltsangabe einer Erzählung“⁵¹⁸. Eine Prüfung dieser und weiterer anhand der Siegelbilder abgeleiteten Gestaltungsprinzipien auf ihre Gültigkeit für andere, größerformatige Bildmedien wie etwa das Stierrelief aus Knossos brachte Wohlfeil zu dem Ergebnis, dass auch die „vergrößerte Form der ‚Stiersprungsszenen‘ als Fresko [...] die gleichen Gestaltungskonventionen wie die Siegelbilder“ zeigte. Dies führte Wohlfeil zu dem Resümee:

„Man muß daraus nicht schließen, daß die eine Kunstgattung von der anderen beeinflußt wurde, sondern daß es sich um grundlegende Prinzipien der minoisch-mykenischen Bildersprache handelt, der verschiedene Gattungen unterworfen sind.“⁵¹⁹

Eine synoptische, keine erzählende Darstellungsweise bildete somit Wohlfeil zufolge eines der zentralen Gestaltungsprinzipien minoischer Bilddarstellungen in unterschiedlichen Bildgattungen. Die Bilddarstellungen bestünden demnach aus additiven Aneinanderreihungen ausgewählter Bildzeichen, die jeweils als Chiffren für eine bestimmte Bedeutung standen und als fixe Bausteine auch aus anderen Verbindungen bekannt gewesen seien.

514 Wohlfeil 1997.

515 Wohlfeil 1997, 106.

516 Wohlfeil 1997, 106. 109.

517 Wohlfeil 1997, 107. Diese Idee hatte vor ihr bereits Judith Weingarten in Bezug auf spätbronzezeitliche dreiseitige Prismen geäußert; siehe Weingarten 1989, bes. 312.

518 Wohlfeil 1997, 107.

519 Wohlfeil 1997, 134.

Wedde hingegen nahm Ritualdarstellungen auf Siegeln zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Er erarbeitete eine Methode zur typologischen Klassifizierung bzw. zum *Clustering* repetitiver Varianten von Bildkompositionen, die er als bildhafte Äußerungen eines jeweils gemeinsamen zugrunde liegenden Konzepts begriff⁵²⁰. Die zu einem *cluster* zusammengefassten Bilddarstellungen besaßen ihm zufolge jeweils die gleiche Bildstruktur, welche das Zusammenspiel der einzelnen Bildelemente entsprechend deren Art und Positionierung bestimmte. Dabei reproduzierten sie zu einem gewissen Grad ein real nichtexistierendes Idealbild (*master-type*), in welchem die Vorstellung einer bestimmten religiösen Thematik wie etwa der Anrufung, Epiphanie oder Verehrung idealtypisch umgesetzt war. Ähnlich wie Wohlfeil machte sich somit auch Wedde die Erkenntnis zunutze, dass die minoisch-mykenische Bildsprache aus Versatzstücken bestand, welche zur Reproduktion einer begrenzten Anzahl an Konzepten entsprechend strukturellen Regeln und Konventionen kombiniert wurden.

Mit ihrer eingehenden Studie *The Iconography of Aegean Seals* legte nicht zuletzt Janice Crowley eine Terminologie sowie ein deskriptives Instrumentarium vor, welches die Bildsprache der Siegel möglichst adäquat abbilden sollte⁵²¹. An erster Stelle stand hier die Ausarbeitung eines Standardvokabulars, genannt *IconAegean*, zur neutralen Beschreibung sämtlicher Bestandteile minoischer Siegelbilder, wobei eine umfangreichere und detailliertere Terminologie als jene des CMS-Archivs in der ARACHNE-Datenbank angestrebt wurde⁵²². Die *IconAegean*-Klassifizierung basierte damit zwar auf dem Gesamtkorpus der Siegelbilder, sei jedoch auch auf Formen der Gestaltung in anderen Bildmedien anwendbar, da sie Bestandteil derselben kulturellen Identität seien und dieselbe künstlerische Ausdrucksweise aufwiesen⁵²³.

Für die Übersetzung der minoischen Bildsprache mit den Mitteln der modernen Sprache präsentierte Crowley ein Standardvokabular, das die Beschreibung jedes Bilddetails auf vier unterschiedlichen Ebenen – 1) Kategorie, 2) Thema, 3) *Icon*, 4) Element und Syntax – ermöglicht. Ihre Herangehensweise beruhte auf der Identifikation eines einzigen, die Bildkomposition in verschiedenen Bildmedien und über alle Zeitstufen hinweg bestimmenden Gestaltungsprinzips, dem sogenannten *Icon*, und der daran anknüpfenden sogenannten *Icon Theory*⁵²⁴. Das *Icon* ist Crowley zufolge „the memorable image compounded of content and shape“⁵²⁵. In seiner Entstehung durchlaufe das *Icon* mehrere Phasen: vom *initial/eidetic image*, d.h. dem Bild, das der Künstler in seiner realweltlichen

520 Unter anderem Wedde 1992; Wedde 1995; Wedde 2004, bes. 155–157 mit Verweis auf weitere Arbeiten desselben Autors. Ähnlich ging auch Niemeier in seiner Studie zu minoischen Kultszenen vor; siehe Niemeier 1989.

521 Crowley 2013. Davor bereits Crowley 1992 und Crowley 2010a.

522 Crowley 2013, 12.

523 Crowley 2013, 26–28. Siehe hierzu auch Crowley 1992.

524 Crowley 2013, 15.

525 Crowley 2013, 15.

Umgebung erblickt und eidetisch memorierte, über das *essential image*, d. h. die Herauskrystallisierung der wesentlichen Bildaussage und Reduzierung auf die dafür aussagekräftigen Bildformen, hin zum *elaborate image*, der Anpassung des Bildes auf die zur Verfügung stehende Bildfläche⁵²⁶.

Die Herstellung ägäischer Bilddarstellungen erfolgte also durch die Kombination von bildhaft kodierten Informationseinheiten, wobei das *Icon* ein einfaches Design oder ein komplexes Motiv sein konnte. Die vollständige Wiedergabe eines Themas konnte eine Reihe von *Icons* benötigen. Die Verwendung derselben *Icons* für die Wiedergabe einer relativ kleinen Anzahl an Themen sei indes ein wesentliches Charakteristikum minoischer Bilddarstellungen gewesen.

Wenngleich der Annahme einer anfänglichen eidetischen Vision vonseiten des Künstlers sowie der daran geknüpften Erklärung der Darstellungsformen von der VPZ bis in die EPZ durchaus dieselbe Kritik wie Snijder entgegengebracht werden kann, so bestätigt das von Crowley entworfene *Icon*-Konzept dennoch einmal mehr die über die Zeitstufen hinweg zu beobachtende Methode der Bildherstellung durch die Verwendung von Versatzstücken, die zur Repräsentation einer Idee ausgewählt und gemeinsam in einer von verschiedenen Faktoren abhängigen Anordnung auf einer Bildfläche platziert wurden.

3.2.3 Fazit und Zielsetzungen

Nach diesem kurzen Abriss über bisherige Blickwinkel auf minoische Bilddarstellungen und ihre kompositorischen wie strukturellen Merkmale zeichnen sich bereits einige wesentliche Charakteristika der minoischen Bildsprache, aber auch zentrale Desiderata der bisherigen Forschung und somit Anknüpfungspunkte für die hier angestrebten Untersuchungen ab. So wurden übereinstimmend insbesondere die wiederholte Wiedergabe eines begrenzten Repertoires an Bildelementen und Motiven und der formelhafte Charakter der Bildkompositionen als wesentliche Eigenarten der minoisch-mykenischen Bilddarstellungen hervorgehoben. Eine strukturalistische Sichtweise auf die minoisch-mykenische Bildsprache wird in dieser Hinsicht seit einigen Jahrzehnten als die vielversprechendste, in theoretischer Hinsicht auf unterschiedliche Weisen fundierte Herangehensweise an ihre „Entschlüsselung“ erachtet.

Die wiederholte Beschäftigung mit dem Aufbau von Siegelbildern führte zu der Erkenntnis, dass das Vorkommen von Bildelementen in kontextuellen Zusammenhängen keinesfalls beliebig war, sondern dass das beschränkte Repertoire an Bildelementen dazu verwendet wurde, um ein ebenfalls enden wollendes Spektrum an verschiedenen Konzepten umzusetzen. Das bedeutet bereits auf der Ebene der Siegelbilder, dass einzelne Bildelemente bei der visuell anschaulichen Vermittlung bestimmter Inhalte Verwendung fanden, während sie in inhaltlich anders ausgerichteten Bildzusammenhängen keine Bedeutung besaßen und entsprechend auch nicht wiedergegeben wurden. Es kann daher

⁵²⁶ Crowley 2013, 13.

davon ausgegangen werden, dass der Einsatz von Bildelementen gezielt und in der Absicht erfolgte, durch die Wiedergabe eines einzelnen Bildelements und seine Verknüpfung mit anderen eine konkrete Idee zu visualisieren. So banal diese Aussage klingt, impliziert sie doch zugleich einen wesentlichen Zweck der minoischen Bildsprache, der bislang zu wenig in dieser Deutlichkeit thematisiert wurde: Wie jede andere Form bildlich-visueller Äußerung auch wurde die minoische Bildsprache dazu verwendet, um auf bestimmten Gebrauchsobjekten, an bestimmten Orten, in bestimmten Kontexten und in bestimmten Situationen des gesellschaftlichen Miteinanders eine konkrete Bedeutung anschaulich zu vergegenwärtigen. So wurden bereits auf der Ebene der kleinformatigen Siegelbilder Bildelemente und -motive ausgewählt und kombiniert, um auf bestimmten Trägerobjekten entsprechend deren Funktion und Nutzung eine bestimmte Idee ins Bild zu setzen und eine damit verknüpfte Bedeutung zu vergegenwärtigen. Dementsprechend gibt es Motive und Motivzyklen, die ausschließlich auf Goldringen vorkommen, während andere ausschließlich auf Lentoiden begegnen. Ungeachtet der praktischen oder sozialen Implikationen, die sich hieraus für die Motive selbst ergeben, genügt es an dieser Stelle festzuhalten, dass die Verwendung von Bildelementen und -motiven somit offenkundig kontextabhängig war, wobei der Kontext zum einen durch die Bildzusammenhänge selbst, zum anderen durch die Wahl des Trägerobjekts definiert wurde. Bereits die Siegelbilder lassen somit einen tieferen Einblick in die kulturspezifischen Konventionen des kontextorientierten Umgangs mit der Bildsprache im minoischen Kreta erahnen – ein Einblick, dessen Tragweite im Rahmen der hier angestrebten Analysen weiter auszubauen sein wird.

Die im forschungsgeschichtlichen Überblick angeführten Untersuchungen legten den Fokus im Wesentlichen auf die Logik der inneren Struktur der Bild Darstellungen selbst, und zwar vorrangig auf jene der Glyptik. Ein wesentlicher Punkt der in [Kapitel 2](#) in historischer Perspektive dargelegten Ausführungen über die verschiedenen Formen der Verwendung des minoischen bildhaften Zeichensystems in NPZ und SPZ war jedoch, dass der Einsatz der minoischen Bildsprache keinesfalls auf eine einzelne Bildgattung beschränkt war, sondern dass dieselben Bildelemente, Motive und Kompositionen auf ganz unterschiedlichen Trägerobjekten und somit auch in unterschiedlichen Verwendungs- und Handlungskontexten zur Anwendung kamen. Eine Fokussierung auf eine einzelne Bildgattung vermittelt daher nur eine sehr ausschnittshafte Sichtweise auf die Ausprägungen der minoischen Bildsprache, sowohl was die Mechanismen und Konventionen ihrer Verwendung betrifft als auch in Hinblick auf dahinterstehende kulturelle Konzepte. Um darüber Aufschluss zu erlangen, ist vielmehr der generelle, systematische und gezielte Einsatz von Bildelementen und -darstellungen auf Artefakten an Orten und im Zusammenhang mit der praktischen Verwendung der bebilderten Gegenstände in den Mittelpunkt zu stellen.

Vorstöße in diese Richtung gibt es bereits: So machte etwa Robert Laffineur anhand seiner Beobachtungen zu Waffen und Schiffen die Notwendigkeit deutlich, Objekte gesamtheitlich und unter Berücksichtigung des

Zusammenspiels von Art und Verwendung des Trägermediums mit seiner Bebilderung zu betrachten⁵²⁷. Senta German untersuchte indes Darstellungen performativer Akte in Siegel- und Wandbildern und bezog dabei auch deren Fund- und Verwendungskontexte mit ein⁵²⁸. Dabei stellte sie einen Zusammenhang zwischen dem Palast, den Trägern und Nutzern der Siegelringe und -steine sowie den dargestellten performativen Akten her und begründete den gezielten Einsatz der Bilddarstellungen damit, dass hierin die Mitglieder der Palastgesellschaft ihre Zugehörigkeit zum Palast und die damit einhergehende Machtposition zum Ausdruck gebracht hätten⁵²⁹. Die von Judith Weingarten anhand der Abdrücke von neupalastzeitlichen Siegelringen unternommene Korrelation von Bildmotiven und administrativen Vorgängen beleuchtete ein ähnliches Phänomen: Über die Häufigkeit von Siegelabdrücken mit demselben Motiv sowie über die administrativen Netzwerke, welche sich aus dem Vorkommen derselben bzw. sich ähnelnder Motive an verschiedenen Orten Kretas sowie in Akrotiri auf Thera ergaben, stellte sie Zusammenhänge zwischen Motiven und dem sozialen Status der Ringnutzer her⁵³⁰. Abgesehen von solchen vereinzelt Ansätzen ist in der Minoischen Archäologie jedoch eine relativ geringe Aufmerksamkeit auf den gezielten und zweckbestimmten Einsatz von Bilddarstellungen zu verzeichnen. Diesem Desiderat möchte ich mit der vorliegenden Arbeit begegnen.

Ein zweiter Aspekt, der in eben dieser Hinsicht in der bisherigen Forschung nur unzureichende Berücksichtigung erfuhr, ist jener der *diachronen* Entwicklung und Veränderung der Verwendung bestimmter Objekte in bestimmten Kontexten. Dabei fehlt es, wie die oben zitierten Studien zeigten, keineswegs an Definitionen einzelner Entwicklungsstufen in kunsthistorischer Perspektive⁵³¹. Eine Rekonstruktion ihrer bildsprachlichen Vernetzung und ihres systematischen Vorkommens in der minoischen Bildkultur erfolgte dabei jedoch nur in Ansätzen.

Die Schilderungen in [Kapitel 2](#) dienten bereits dazu, die Entwicklung der bildkulturellen Ausprägungen nachzuzeichnen und dabei deutlich zu machen, dass, abgesehen von stilistischen Merkmalen, insbesondere das Spektrum an Bildmedien sowie das Repertoire an Bildmotiven im Laufe der Zeit

527 Laffineur 1983a; Laffineur 1983b; Laffineur 1983c; Laffineur 1985; Laffineur 1987/1988; Laffineur 1990a.

528 German 2005.

529 Vgl. dazu auch die Ausführungen zur neupalastzeitlichen Bildkunst in Driessen – Macdonald 1997, 61–64. 72–74. Ferner die Erläuterung der Zusammenhänge zwischen Wandmalereien bzw. Wandreliefs und ihrer Vorbildfunktion für die kleinformatischen Bildmedien bei Blakolmer 2010a; Blakolmer 2012.

530 Weingarten 1987; Weingarten 2010.

531 Siehe etwa Crowley 2013, xi. 23–25; Wohlfeil 1997, 131–133. Untersuchungen kulturspezifischer konzeptueller Ausdrucksformen in diachroner Perspektive bestehen darüber hinaus für einzelne prominente Bildelemente wie etwa die Doppelaxt (Haysom 2010), den Krokus (Day 2011), das Doppelhorn (D’Agata 1992) oder den achtförmigen Schild (Danielidou 1998); oder auch für Kompositionsschemata wie etwas das axiale Bildschema (Blakolmer 2011).

bedeutende Veränderungen erfuhren. Es sind diese diachronen Veränderungen in der Bildkultur, welche Rückschlüsse auf Veränderungen in bestimmten Bereichen des gesellschaftlichen Zusammenlebens erlauben. Die Diskussion der Gestaltungsprinzipien minoischer Bilddarstellungen in den verschiedenen Bildgattungen sollte daher um eine historische Sichtweise ergänzt werden, die weniger die offenkundig weitgehend unverändert bleibenden syntaktischen Prinzipien als vielmehr die Entwicklungen des motivischen Repertoires in den Blick nimmt. Erst ein Fokus auf das Aufkommen und Wiederverschwinden von Bildelementen und -motiven kann aufzeigen, welche Gegenstände und Konzepte im Laufe der Zeit an Darstellungsrelevanz gewannen und welche dabei eine gewisse Langlebigkeit aufwiesen oder eher relativ kurzfristige Prominenz besaßen. Ein anschließender Abgleich mit Phänomenen kultureller Entwicklung in der zeitgenössischen archäologischen Evidenz mag dann eventuell Aufschluss über weitere Erscheinungsformen dieser Veränderungen und über dahinterstehende Beweggründe geben. Für das Verständnis grundlegender Veränderungen in der minoischen Gesellschaft, die unter anderem in der Herstellung und Verwendung von Bildwerken sowie nicht zuletzt in deren Funktion zutage treten können, ist es daher erforderlich, die Verwendung von Bildelementen und ihre Vernetzung mit anderen Bildelementen in diachroner Perspektive zu beleuchten. Auch in dieser Hinsicht möchte die vorliegende Arbeit ein methodologisches Werkzeug bereitstellen und einen Beitrag zur Kulturgeschichte Kretas leisten.

Alles in allem stellt sich also die Herausforderung, einen alternativen Zugang zu den Bilddarstellungen der prähistorischen Kultur Kretas zu erarbeiten. Angesichts der Unmöglichkeit, durch Texte unverrückbare Bedeutungszuordnungen vorzunehmen, erscheint es sinnvoll, sich den Bildwerken sowie deren kultureller und gesellschaftlicher Funktion und Bedeutung auf anderen Wegen anzunähern. Die strukturalistischen Überlegungen zu minoischen Bildern haben bereits wesentliche Schritte in Hinblick auf eine abstrakte Diskussion von Morphologie und Syntax der Darstellungen gesetzt. Die vor allem in der Klassischen Archäologie betriebene Einbeziehung von Kontext und Ort kann dabei hilfreich sein, zusätzliche Informationen bezüglich der Verortung von Bilddarstellungen und deren Trägerobjekten in den Lebenszusammenhängen der minoischen Kultur zu liefern. Die vorliegende Arbeit möchte daher nun nicht der Frage nach dem „Was bedeutet es?“, sondern vielmehr dem „Warum?“ von Bildelementen und -darstellungen an Orten und in Handlungszusammenhängen nachgehen. Nicht die Bedeutung der bildlichen Darstellungen, sondern die *Strategien der Sinnkonstruktion mittels bildlicher Darstellungen* stehen somit im Fokus der Bildanalyse und bilden die Grundlage für die im Anschluss zu erörternde Konzeption und Untersuchung prähistorischer Bild-Räume. Zunächst jedoch sollen die folgenden Ausführungen dazu dienen, anhand bisher in der Archäologie verwendeter Ansätze sowie unter Hinzuziehung neuerer Theoreme der Bildwissenschaftlichen Überlegungen zu einer Bildinterpretation anzustellen, die auf der Basis der zur Verfügung stehenden materiellen und symbolischen Erscheinungsformen zu neuen Ergebnissen führen kann.

3.2.4 Theoretische und methodologische Gedanken zu einer prähistorisch-archäologischen Bildanalyse

Um eine für prähistorisch-archäologische Fragestellungen geeignete Form der Bildinterpretation zu erarbeiten, gilt es in Verbindung mit den archäologisch erfassbaren Bildmaterialien abzuklären, welche Parameter für eine Bildanalyse, die ohne Informationen aus Texten auskommen muss, zur Verfügung stehen. Dabei sollen grundsätzlich zwei Aspekte erörtert werden, unter denen Bilder im alltäglichen Leben eingesetzt werden und Wirkung erlangen: zum einen das Bildwerk als *Artefakt*, zum anderen das Bild als *Zeichen*. Beide Aspekte ergänzen sich natürlich, weil sie in ein und demselben Bildwerk zum Tragen kommen. Sie ermöglichen aber auch eine Unterscheidung verschiedener analytischer Anknüpfungspunkte und eröffnen damit eine differenziertere Betrachtung von Bildern als materiellen und anschaulichen Objekten des alltäglichen Gebrauchs einerseits und als Quellen für Muster und Strategien der Platzierung von Bildelementen sowie für deren synchrone wie diachrone Merkmale andererseits.

Das Bildwerk als Artefakt

Grundsätzlich ist vorzuschicken, dass der Begriff des Bildes in der vorliegenden Arbeit auf aus leblosem Material geschaffene Bilder in zwei- und dreidimensionaler Form, auf *Bildwerke* also, beschränkt ist. Als Bildwerk wird das bebilderte Objekt einschließlich seines Trägermediums und der bildlichen Darstellung verstanden. Bildwerke sind damit prinzipiell als an Orten platzierte und wahrnehmbare sowie auf bestimmte Art und Weise in kulturelle und gesellschaftliche Handlungssituationen eingebundene Objekte zu begreifen. Sie sind ausnahmslos an materielle Trägermedien gebunden und folglich sowohl aus einer handwerklichen Herstellung des Trägermediums als auch aus einer bildschaffenden Herstellung, Bearbeitung oder Umgestaltung hervorgegangen⁵³². Als Produkte menschlichen Handelns sind sie somit nichts anderes als Artefakte, Dinge also, die aus bestimmten Gründen und mit bestimmten Zielen gestalterisch hervorgebracht wurden, um innerhalb lebensweltlicher Zusammenhänge eine bestimmte Funktion zu erfüllen⁵³³. Das Repertoire an Trägermedien sowie die Produktionsstätten, die Herkunft, der relative Wert der verwendeten Materialien, die Bedingungen ihrer Beschaffung, ferner erforderliche handwerkliche Fertigkeiten und Technologien der Herstellung sowie das beteiligte Personal lassen sich etwa in Betracht ziehen, um den bei der Herstellung eines Bildwerks geleisteten Aufwand und die relative Bedeutung des Artefakts als Produkt seiner Bildkultur einzuschätzen.

Mit der Klassifizierung von Bildwerken als Artefakte begibt man sich als Archäologe also zunächst auf bekanntes Terrain, wurden für deren Untersuchung doch gerade in den vor- und frühgeschichtlichen Disziplinen bereits eine

532 Münch 2001, 104.

533 Münch 2001; Giuliani 2003, 11; Petit 2011, 17f. Vgl. auch Juwig – Kost 2010, 14–16; Knappett 2004, bes. 49f.

Vielzahl an Theorien und Fragestellungen entwickelt, welche unter dem Begriff der *Bildpraxis* in seiner weitesten Auslegung zusammengefasst werden können⁵³⁴. Im Rahmen einer Philosophie der Artefakte lassen sich darüber hinaus die pragmatischen Dimensionen von Bildwerken unter einer Reihe von Gesichtspunkten betrachten, die auf verschiedenen Begriffen von Geschichtlichkeit sowie den damit verknüpften Bedingungen fußen⁵³⁵. In einem organisch gedachten Lebensmodell von Artefakten hat bereits die Herstellung einen zeitlichen Ablauf sowie einen kulturellen und handlungsbezogenen Kontext, aus dem das Bildwerk in seiner Form und Materialität hervorgeht. Es besitzt also eine Herstellungsphase, die der eigentlichen Nutzungsphase vorausgeht: Wie jedes Objekt, z. B. ein Werkzeug, entfalten auch Bildwerke erst nach Fertigstellung ihre volle und intendierte Funktion⁵³⁶. Technologische, technische, formale und darstellerische Errungenschaften und Konventionen kommen hierbei ebenso zum Tragen wie kulturelle und gesellschaftliche Bedürfnisse und Motivationen, welche die Notwendigkeit eines bildhaften Artefakts innerhalb bestimmter Handlungssituationen bekunden und somit dessen Herstellung, Form und Materialität bestimmen. In seinem „pragmatisch ausgezeichneten Zustand der Vollendung“ wird das Bildwerk idealerweise zunächst für die Zwecke verwendet, für die es geschaffen wurde⁵³⁷. Diese Funktionen bleiben jedoch selten konstant, sondern sie unterliegen im Laufe der Zeit dem Wandel der sie einbettenden Praktiken und Konventionen, welche über die Präsenz, Angemessenheit, Funktion und Verwendung von Bildern bestimmen und durch die „das Artefakt an unterschiedliche Erfordernisse und Kontexte angepasst und adaptiert“ wird⁵³⁸.

Über seine Herstellung, Verwendung und Einbindung in lebensweltliche Zusammenhänge gewinnt das Bildwerk außerdem an signifikationsgeschichtlichen Aspekten, die mit ihm aufgrund bedeutender Situationen oder Ereignisse, in die es involviert war, assoziiert werden. Das können die Erzeuger oder Auftraggeber eines Bildwerks sein, die Epoche, in der es entstand, oder die Tradition, durch welche beispielsweise einem kultischen Bildgegenstand Authentizität verliehen wird⁵³⁹. Diese signifikationsgeschichtlichen Aspekte tragen ihren Teil dazu bei, dass das Bildwerk unter dem Stichpunkt „evozierte Geschichtlichkeit“ nicht nur bestimmte Umgangsformen und Verhaltensformen beansprucht, um seinem Verfall entgegenzuwirken. Auch evozieren Bildwerke, die zur Erfüllung gesellschaftlicher, religiöser oder politischer Funktionen hergestellt wurden, bestimmte Verhaltens-, Handlungsweisen und Reaktionen, zu denen Bildverehrung, Bildkult

534 Vgl. Juwig – Kost 2010, 22f.: „Der Begriff Bildpraxis bezieht sich zunächst einmal auf den *konventionalisierten* Gebrauch von Bildobjekten, umfasst aber in einem erweiterten Sinne auch ihre Produktion und Rezeption. Durch ihre Einbettung in soziale Kontexte ist die Bildpraxis eine Kulturtechnik.“

535 Für die folgenden Ausführungen siehe Münch 2001. Vgl. auch Benjamin 1977, 11f.

536 Vgl. Münch 2001, 105–110.

537 Münch 2001, bes. 106.

538 Münch 2001, 104. 110–112. Außerdem Benjamin 1977, 11f.

539 Münch 2001, 115–117.

oder Bildersturm ebenso gehören wie der Kauf eines Produkts nach gesehener Werbung oder das Befahren eines Radwegs, wie es das entsprechende Schild anordnet, um nur einige Beispiele zu nennen⁵⁴⁰. So fordern Bildwerke direkt und indirekt zu Handlungen und Verhaltensweisen auf, indem sie an ihrem Ort, in ihrem situativen Kontext und im Bewusstsein des oder der Wahrnehmenden auf die Vorstellungen, Appelle, Identitäten und Persönlichkeiten verweisen, als deren materielle Visualisierung und Verstetigung sie ihre Funktion erfüllen⁵⁴¹. In seiner Materialität, Größe, Form und Vergänglichkeit trägt der Bildträger – ein Gebrauchsgegenstand, ein Kultobjekt, eine Wand – also seinen Teil dazu bei, wie das Artefakt Bildwerk innerhalb des gesellschaftlichen Miteinanders Verwendung, Aufmerksamkeit und Wertschätzung erhält.

Das Bildwerk als Artefakt stellt damit bereits einige Überlegungsansätze zur Verfügung, bevor die Bilddarstellung an sich adressiert wird. Die genannten Geschichtlichkeitsbegriffe besitzen eine heuristische Funktion und ermöglichen eine systematische Zugangsweise, weshalb es sinnvoll ist, „sich bei Werken der Kunst, deren Sinn sich auf den ersten Blick verschließt, an den Geschichtlichkeitsbegriffen zu orientieren, um auf diesem Wege zu einem Verständnis zu kommen“⁵⁴². Diese geschichtlichen Zusammenhänge, mit welchen das Bildwerk aufgrund seiner Materialität, Funktion und Verwendung verwoben ist, sind für das Verständnis seiner ständigen pragmatischen Einbindung unerlässlich⁵⁴³. Auch für eine Analyse von prähistorischen Bildwerken kann es daher lohnend sein, sich zunächst mit den materiellen Eigenschaften eines Bildwerks und der damit assoziierbaren Einbettung in räumliche – im Sinne des oben dargelegten Raumkonzepts – Zusammenhänge einer Gesellschaft während eines gewissen historischen Zeitraums sowie im Laufe seiner eigenen „Lebenszeit“ vertraut zu machen.

Mit der Frage nach den Einsatzorten und Verwendungskontexten der Artefakte wird ein unmittelbares In-Beziehung-Setzen nicht nur der Bildwerke, sondern in weiterer Folge auch der *Bilddarstellungen* zu menschlichem Handeln und handelnden Menschen an Orten in den Mittelpunkt gerückt⁵⁴⁴. Dabei gilt, dass die bildliche Darstellung als eine Eigenschaft des Artefakts dem Bildträger auf verschiedene Weise aufgeprägt sein kann: Erstens als Applikation auf ein Trägerobjekt, das primär ein zu eigenen Zwecken dienendes Gebrauchsobjekt ist und bei dessen Verwendung das Dargestellte eine wie auch immer geartete Relevanz besitzt (z. B. Gefäße mit malerischem oder Reliefdekor, Waffen, Siegelringe etc.). Zweitens kann die bildliche Darstellung die Form des Gebrauchsobjekts selbst bilden: das Objekt wird demgemäß aufgrund des in seiner Bildform anschaulich

540 Dazu ausführlicher Münch 2001, 118–121.

541 Vgl. auch Knappett 2004, 49f.

542 Münch 2001, 122.

543 Münch 2001, 104f.

544 Vgl. hierzu Hölscher 2000, 150f. Im Fokus sollte ihm zufolge das „Warum?“ des Vorkommens eines Bildes stehen: „Zu solch positiver Begründung gehört der Horizont dessen, was in einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit denkbar und möglich ist, und die Frage, wie weit dieser Horizont in einzelnen innovativen Schritten ausgedehnt werden konnte.“

festgehaltenen Sachverhalts verwendet oder aufgestellt (z.B. Statuen, Statuetten, ‚Hausmodelle‘). Einen dritten Fall bildet die Kombination aus ersteren beiden Verhältnissen zwischen Darstellung und Trägerobjekt: Das vollständig in Bildform gefasste Objekt dient in diesem Fall dazu, den dargestellten Gegenstand selbst zu instrumentalisieren, wobei die Funktion jedoch von der Form des Trägermediums bestimmt wird (z.B. Tierkopfrhyta, Schmuck). Entsprechend dem Grad der Prägung des Trägerobjekts durch die bildliche Darstellung rückt letztere in Bezug auf das einbettende Wahrnehmungs- und Benutzungserlebnis mehr oder weniger stark in den Vordergrund. Die bildliche Darstellung oszilliert also zwischen selbstständiger Präsenz und angemessener, einem Auswahlprozess entstammender und an der Verwendung des Trägermediums orientierter Dekoration⁵⁴⁵.

In Hinblick auf Einsatz und Verwendung der bildlichen Darstellung gilt es daher zu berücksichtigen, welche Rolle ihr bei der Verwendung des *Bildwerkes* zukam: Stellte sie einen angemessenen Dekor eines Gebrauchsobjekts dar, welches um *seinetwillen* verwendet wurde? Oder war es die bildliche Darstellung, um *derentwillen* bzw. um deren Bedeutung und der in sie gesetzten Wirkung willen das Bildwerk platziert und benutzt wurde? In jedem Fall darf ein *struktureller* Zusammenhang zwischen der bildlichen Darstellung und ihrem Träger vorausgesetzt werden, der über die materielle Verbindung hinausgeht und im Zusammenhang zwischen der *bildlichen Darstellung* und dem *pragmatischen Kontext* in Erscheinung tritt, in dem das *Trägermedium* zum Einsatz kam. Dieser strukturelle Zusammenhang beruht wiederum auf den objektiven Sinnstrukturen, welche sich in Form der zu konstatierenden Verknüpfungen von Bilddarstellung, Träger und ggf. Kontext manifestieren lassen. Im Falle von für sich platzierten, selbst-ständigen Bildwerken fallen jene Sinnstrukturen mit den räumlichen Strukturen zusammen, welche für ihre Platzierung innerhalb räumlicher Arrangements maßgeblich waren. Die Bestimmung des Grades der Unmittelbarkeit, in der die bildliche Darstellung zu

545 Zum Begriff des *decorum* als das „Angemessene“ oder „Schickliche“ siehe auch Gombrich 1991, bes. 389f.: „Es gibt angemessenes Verhalten in einer gegebenen Situation, einen angemessenen Stil der Rede für eine bestimmte Gelegenheit und selbstverständlich ein angemessenes Thema für einen bestimmten Kontext.“ Vgl. auch Muth 1999, 54f. (mit weiteren Literaturverweisen) zur angemessenen Ausgestaltung von Wohngebäuden: „Raumausstattung macht Raum in bestimmter Weise erlebbar, definiert ihn als Lebensatmosphäre. Maßgeblich für ihr Funktionieren – in der Summe ihrer Elemente wie auch in ihren Einzelteilen – ist die Forderung nach ‚decor‘, das heißt nach der inhaltlichen Angemessenheit des Raumschmucks. In seinen Ausführungen zur architektonischen Gestaltung öffentlicher und privater Bauten betont Vitruv die Idee des *decor* als eine der Grundkonstanten der Baukunst. [...] Bezugspunkt für die Bestimmung von Angemessenheit ist die inhaltliche Dimension des Auszugestaltenden; sie kann sich in verschiedenartiger Hinsicht definieren: funktional, ideell, sozial. Die angemessene Ausgestaltung [...] orientiert sich dabei vor allem am sozialen Status des Hausherrn sowie an den sich in seinem Haus abspielenden Formen sozialer Interaktion. Das Erscheinungsbild des einzelnen Raumes, seines Zuschnittes und seiner Innendekoration, ist somit besonders an der Raumnutzung sowie seinem sozialhierarchischen Charakter auszurichten.“ Dabei erlaube der Begriff des „Decorativen“ „alle Formen der Raumausstattung auf einer gemeinsamen Ebene in ihrem raumschmückenden Potential zu diskutieren, sie als letztlich nur verschiedene Momente von unterschiedlichen Wirkungsmodi und -intensitäten im Diskurs um die Bedeutung des Raumes zu beleuchten.“

ihrem Verwendungskontext stand und mit der sie in diesem Kontext zur Wirkung kam, bedeutet daher einen wichtigen Schritt hin zum Verständnis von Zweck und Funktion der bildlichen Darstellung in Zusammenhang mit ihrem Trägermedium und hinsichtlich ihrer Relevanz für das daran geknüpfte Handeln.

Bezüglich der Funktion der bildlichen Darstellung als qualitative Eigenschaft des Artefakts lässt sich ein weiterer Punkt ansprechen: Gerade auf Gebrauchsobjekten sind bildliche Darstellungen oft nicht „auf einen Blick“ zur Gänze wahrnehmbar. Man muss das Objekt drehen oder umschreiten, um jeden Aspekt der Darstellung zu erfassen. Für Wandmalereien gilt oft Ähnliches: Das deutlichste Beispiel stellen Malereien an den Wänden von Korridoren dar, deren Darstellungen nie zur Gänze, sondern stets nur Stück für Stück beim Durchschreiten des Korridors zu erfassen waren⁵⁴⁶. Doch auch die sich über mehrere Raumseiten fortsetzenden Wandmalereien der minoischen ‚Villen‘, der pompeianischen Häuser und der renaissancezeitlichen Palazzi waren und sind nicht auf einen Blick wahrzunehmen, sondern sie waren dazu geschaffen, durch ihre Gegenwart und in ihrer Gesamtheit dem eingefassten *Raum* ein ästhetisch ansprechendes und thematisch angemessenes Ambiente zu verleihen. Sowohl bestimmte Gebrauchsobjekte als auch bestimmte architektonische Räume waren erst dann vollständig und gebrauchsfertig, wenn sie mit der richtigen und angemessenen Bebilderung versehen waren. In Hinblick auf die Konzeptualisierung der wechselseitigen Beziehung von Bild, Medium und Benutzer lässt sich folgern, dass bildliche Darstellungen als Dekoration von Objekten weniger unter dem Gesichtspunkt ihrer Benutzerfreundlichkeit, sondern vielmehr in der Absicht angelegt waren, den vom Trägerobjekt – einem Gebrauchsobjekt oder einem Raum – selbst gestellten Ansprüchen einer bildlichen Qualität zu entsprechen.

Die Bilddarstellung selbst steht in der Regel in einer sinnstrukturellen Beziehung zum Handlungszusammenhang, in den das bebilderte Objekt eingebettet ist. Nach Oliver Scholz gilt: „Bilder sind in Bildspiele, Bildspiele in Lebensformen eingebettet“⁵⁴⁷. Dabei bestimmen kulturelle Tradition und gesellschaftlicher Diskurs nicht nur die Themen, sondern auch die Ausdrucksformen, die für bestimmte Situationen, Gelegenheiten und Handlungen, aber auch gebaute Strukturen sowie Gebrauchsobjekte relevant und angemessen sind. So beruht es auf kultureller Übereinkunft, dass bildliche Darstellungen überhaupt als visuelle Ausdrucksformen in ausgewählten Kontexten zum Einsatz kommen. Dass nur bestimmte Themen für „spezifische ‚soziale Situationen‘“⁵⁴⁸ passend sind und es weiterhin auf kulturellen Konventionen beruht, *wie* diese Themen in angemessener, zeitgemäßer und verständlicher Form bildlich zu veranschaulichen sind, trägt dazu bei, dass das Spektrum an Bildthemen in der Regel repetitiv und enden wollend ist. Dies gilt, um es noch einmal zu betonen, vor allem für die ‚traditionellen Bilder‘, die noch nicht von sich selbst verwirklichenden „Künstlern“⁵⁴⁹ im Sinne der modernen Lehre vom „[a]rt

546 Siehe dazu ausführlicher [Kapitel 4.5](#) und [4.6](#).

547 Scholz 2004, 158. Siehe auch Benjamin 1977, 16.

548 Hölscher 2000, 150.

549 Zur gesellschaftlichen Rolle dieser Künstler siehe Bourdieu 1999.

pour l'art“, sondern von bildschaffenden Handwerkern zu kultisch-religiösen, magischen, politischen und elitär-repräsentativen Zwecken produziert wurden, wie es zumindest seit der Bronzezeit und bis ans Ende des Mittelalters gängige Praxis war⁵⁵⁰.

Auch die minoische Gesellschaft, um die es hier primär gehen soll, kam wohl ohne einen Kunstbegriff aus und brachte dabei „ein breites Spektrum von Objekten, das wir zu großen Teilen heute als Kunst ansehen [...] um ihrer Funktion willen hervor“⁵⁵¹. Tatsächlich unterscheiden sich die Bildwerke vergangener Epochen damit kaum von den meisten alltäglich eingesetzten Bildern des heutigen Lebens. In der reziproken Abhängigkeit von Gebrauchsobjekt und Bilddarstellung wirkt der diskursive Hintergrund insoweit mit, als er zum einen die Verwendung des Artefakts innerhalb bestimmter Handlungen und Situationen vorgibt, für die wiederum nur bestimmte Bildthemen als passend erachtet werden, und er zum anderen die Verwendung des bebilderten Artefakts in jenen ‚sozialen Situationen‘ nahelegt, auf welche die bildliche Darstellung inhaltlich oder symbolisch Bezug nimmt. Die pragmatisch-kontextuelle Einbindung des bebilderten Objekts ist folglich dafür verantwortlich, dass die bildliche Darstellung nur eine Auswahl der in der Bilderwelt einer Kultur zur Verfügung stehenden Themen und Zyklen annehmen wird. Möglicherweise führt sie sogar dazu, dass ein mit einer bestimmten Bilddarstellung versehenes Trägermedium nur jenen Verwendungszwecken zugeführt wird, auf deren ideellen Hintergrund die bildliche Darstellung unmittelbar oder symbolisch verweist.

Die strukturelle Systematik der Verwendung von Bilddarstellungen, die zwar von mündlich und/oder schriftlich geäußerten Ideen, Vorstellungen und Konventionen abhängt, sich aufgrund dieser Abhängigkeit jedoch auch in den Bildern und deren Platzierungen selbst manifestieren *muss*, bildet somit einen vielversprechenden Ausgangspunkt für ein Herangehen an prähistorische Bildwerke. Wie jene Strukturen in den Bilddarstellungen enthalten und für eine Bildanalyse zugänglich sind, soll Gegenstand der folgenden zeichentheoretischen Auseinandersetzung mit Bildern sein.

Bilder als Zeichen

Die bewusst recht pragmatisch gehaltene Sichtweise auf bildliche Darstellungen als gewissermaßen formale Eigenschaften des Trägermediums soll keinesfalls von ihren als Bilder im eigentlichen Sinne hervorgerufenen Wirkungen, evozierten Verhaltensweisen oder auch den für ihr Verständnis erforderlichen Kompetenzen absehen lassen. Ganz im Gegenteil: Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten lassen sich die an Gebrauchsobjekte und Handlungssituationen gebundenen Bilder umso mehr als konstitutive Elemente jener Gebrauchsobjekte und Handlungssituationen konzeptualisieren und in Hinblick auf ihren Beitrag und das von ihnen geforderte *know-how* befragen.

550 Siehe hierzu auch Benjamin 1977, 16–18.

551 Meyer 1979, 53. Siehe auch Hölscher 2000, 156.

Zu diesem Zweck wird auch der vorliegenden Studie das seit den 1970er-Jahren in der Klassischen wie in der Minoischen Archäologie fruchtbar gemachte semiotische Bildverständnis zugrunde gelegt.

„Grundlage aller Überlegungen ist die Auffassung, daß die Bilderwelt einer Kultur ein Teil jenes ideellen Systems ist, mit dem die betreffende Gesellschaft sich in der Welt orientiert und ihren Handlungen Sinn vermittelt. Indem aber die Bilder zu einem kulturellen System gehören, sind sie ein Objekt der Semiotik.“⁵⁵²

Lambert Schneider, der sich intensiver auch mit den theoretischen Grundlagen einer solchen Betrachtungsweise auseinandersetzte, brachte den Zusammenhang von Bildzeichen und Bildsystemen auf den Punkt: So sei davon auszugehen, dass Bildzeichen

„zu Systemen verbunden waren und dass sie als solche auch hergestellt und rezipiert wurden. Einzelne Bildzeichen und ganze Bilder erweisen sich bei dieser Betrachtung als Teile größerer Einheiten, sie bilden jeweils Elemente von Systemen. Ein System aber ist nicht schlicht die Summe seiner Teile, es ist die Summe seiner Teile und deren Beziehungen zueinander wie auch zum Ganzen. [...] Erst in diesem Zusammenhang gewinnen nach strukturalistischer Auffassung die einzelnen Elemente, das heißt die jeweiligen Bildzeichen, ihren eigentlichen Sinn.“⁵⁵³

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden eine intensivere Auseinandersetzung mit den Eigenschaften von bildhaften Zeichen vorgenommen werden, die grundlegende Einblicke in die strukturellen Beschaffenheiten räumlicher und bildinterner Arrangements bieten kann.

Um sich dem Bildphänomen anzunähern, werden seit einigen Jahrzehnten nicht nur in der Kunstgeschichte und Klassischen Archäologie, sondern auch von bildorientierten Vertretern der Philosophie und der Soziologie auf semiotischen Theorien basierende Ansätze diskutiert, denen zufolge Bilder als Zeichen zu begreifen seien und als Zeichen ihre Funktion im alltäglichen Lebensvollzug erfüllten⁵⁵⁴. Die Verknüpfung der zeichentheoretischen Betrachtung („das Bild bezieht sich auf“) mit der phänomenologischen („das Bild macht sichtbar“) wird zunehmend als geeignete Ausgangsposition gesehen. Die Schnittstelle bildet die „visuelle Präsenz“⁵⁵⁵ von Dingen in Bildern. Indem die Dinge sichtbar werden, können Bilder – als an Orten und in Handlungssituationen Sichtbares – eine

552 Hölscher 1992, 464.

553 Schneider 2006, 31.

554 Scholz 2004, bes. 137; Schelske 1997; Sachs-Hombach 2006, 73–99. Ferner Hölscher 1992, 465–471.

555 Der Begriff wird hier in Anlehnung an Wiesings „artifizielle Präsenz“ verwendet, siehe Wiesing 2005.

3.2 Bild

Zeichenfunktion erfüllen. Diese Zeichenfunktion beruht darauf, dass in Bildern das Gesehene mit dem Bezeichneten zusammenfällt⁵⁵⁶. Die visuelle Präsenz von Lebewesen und Objekten in Bildern lässt sich unter mindestens drei Gesichtspunkten begreifen: erstens, indem Lebewesen und Objekte schlichtweg sichtbar sind, wenn man das Bild betrachtet; zweitens, indem sich der Betrachter bei der Bildwahrnehmung vorstellt, die Lebewesen und Objekte zu sehen; drittens, indem das Bild das Aussehen der Dinge vor Augen führt⁵⁵⁷.

In jedem Fall wird das bildlich Veranschaulichte als gegenwärtig wahrgenommen und erfüllt als artifiziell präsent Objekt eine Zeichenfunktion, indem es bestimmte Dinge sichtbar macht und dadurch speziell auf sie verweist⁵⁵⁸. Diese den Zeichen eigene Intentionalität kann im Sinne einer „von-Konstruktion“ ausgedrückt werden:

„Als Bilder von x sind sie ipso facto Zeichen von x. Bilder sind typischerweise intentional auf einen Gegenstand oder einen Inhalt gerichtet; sie beziehen sich auf etwas, handeln von etwas oder gehen über etwas“⁵⁵⁹.

Mittels der Elemente des bildhaften Zeichensystems wird dieses Etwas der Bild-darstellung – wirkliche und fiktive Dinge, Gestalten, Ereignisse und Sachverhalte einer kulturellen Vorstellungswelt – veranschaulicht und in Kommunikationsprozesse einer Gesellschaft eingebunden. Als wesentliche Voraussetzung gilt hierbei nach Nelson Goodman, dass

„ein Bild, um einen Gegenstand repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muß; und daß kein Grad von Ähnlichkeit hinreicht, um die erforderliche Beziehung der Bezugnahme herzustellen“⁵⁶⁰.

Nach Andreas Schelske erhalten Bilder in einer Kultur dann den Status von Zeichen, wenn sich ihre Verwendungsweise innerhalb einer Gesellschaft wiederholt:

„Zu einem Teil der Kultur entfaltet sich das Bild, sobald dessen Funktion als Mitteilungsträger über eine gewisse Bedeutung verfügt, die ihm ein Mensch über einen Zeitraum hinweg zugesteht. Als solch konkretisiertes Zeichen der Kultur ist das Bild in seiner Funktion und möglichen Verwendungsweise von Menschen determiniert. Das Bild als Zeichen zeigt im Auftreten seine Funktion an, indem es als solches wiedererkannt wird“⁵⁶¹.

556 Sachs-Hombach 2003; Wiesing 2005; Spelten 2007.

557 Spelten 2007 mit weiteren Literaturverweisen. Vgl. auch Walton 1990, 304–315. 351; Scholz 2004, 63.

558 Vgl. auch Boehm 2007, 43: „Bilder erschöpfen sich nicht darin, das Reale visuell zu substituieren, sie bringen ein Zeigen eines eigenen Rechts zustande.“

559 Scholz 1999a, 36.

560 Goodman 1995, 5. Siehe auch Schelske 1997, 8; Scholz 2004, 28.

561 Schelske 1997, 8f.; Eco 2002, 74–76; Morgan 1985, 14f.

Die kulturelle Verwendung von Bildern als Zeichen beruht auf der reproduzierten „Segmentierung“ dessen, was innerhalb eines gegebenen kulturellen Modells zu einer bestimmten Zeit als bildwürdige Form von Inhalt betrachtet wird⁵⁶², sowie auf dessen „Sedimentierung“ in einer „zwar wandelbaren, aber dennoch vorhandenen Funktion und Bedeutung“⁵⁶³. Bilder zeichnen sich folglich dadurch aus, dass sie wiederholt in bestimmten Kontexten des gesellschaftlichen Miteinanders vorkommen und als visuell wahrnehmbare Träger von Bedeutung ihre anschaulich-kommunikative Funktion erfüllen.

Der Zeichenprozess setzt beim Verstehen eines Bildes zwei interpretative Schritte voraus: Zum einen die Interpretation des wahrgenommenen Gegenstandes als ein Zeichen seiner Funktion und somit als ein Gegenstand der bildhaften Kommunikation; zum anderen die Interpretation dessen, was im Bild an visuell Bezeichnetem erkannt wird⁵⁶⁴. Zudem impliziert das Verständnis von Bildern als Zeichen, dass jede Form von bildlicher Darstellung als materielle Äußerung eines zugrunde liegenden bildlichen Zeichensystems konzeptualisiert und vom Betrachter unter Berücksichtigung der systemrelevanten Gesetzmäßigkeiten und sogenannten Codes interpretiert werden kann. Im Unterschied zu anderen Zeichen weisen Bilder dabei in ihrer repräsentativen Form eine besondere „Wahrnehmungsnähe“ auf, d. h. sie verweisen auf das von ihnen bezeichnete Objekt nicht rein mittels kultureller Codes und Konventionen, sondern bezeichnen ihr Objekt durch eine scheinbar unmittelbarere, wahrnehmungsnahere Anschaulichkeit⁵⁶⁵. Der von Wiesing eingeführte Begriff der „artifiziellen Präsenz“ vermag diese spezielle Eigenschaft bildhafter Zeichen, auf das Bezeichnete durch seine künstliche, visuell wahrnehmbare Gegenwart zu verweisen, in adäquater Weise zu erfassen⁵⁶⁶. Bildliche Darstellungen verweisen folglich nicht nur auf ihre konventionell konnotierten Bedeutungen, sondern sie führen die kollektiv wiedererkennbaren Merkmale der konventionellen Anschauungsform jener Bedeutungen vor Augen. Sie geben sie in Form von bildlichen Konstellationen von Figuren und Objekten anschauungsnah wieder, unterliegen dabei jedoch den Regelmäßigkeiten des zugrunde liegenden Zeichensystems, auf dem das Verhältnis von bildlicher Darstellung und bezeichnetem Objekt beruht. Die augenscheinliche Unmittelbarkeit, mit welcher Bilddarstellungen auf die ihnen zugewiesene Bedeutung zu referieren scheinen, darf daher nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch Bilddarstellungen kulturelle Konstrukte sind, die dem Zweck dienen, einen Sachverhalt durch eine stets fiktive Anschauungsform darzustellen und in Handlungszusammenhänge einzubringen. Ihre Bedeutung ist ihnen nicht inhärent, sondern sie wird von den Benutzern der Bilder entsprechend *deren* Sozialisierung und kultureller Prägung

562 Vgl. Eco 2002, 133.

563 Schelske 1997, 9.

564 Schelske 1999, 146f.

565 Vgl. Sachs-Hombach 2006, 73–99. Zur Reflektion der Zeichenfunktion von Bildern siehe auch Wiesing 2005, 37–56. Zur Kritik an rein semiotischen Analysen von Bildwerken siehe indes Hölscher 2000, 163f.

566 Wiesing 2005.

in die Bilddarstellungen hineingelegt. Es unterliegt dem Wissenshorizont des Interpreten, wofür Bilder als Zeichen standen und stehen.

Nähert man sich nun Bilddarstellungen prähistorischer Kulturen, so wird schnell klar, dass zwar die Anschauungsnähe des Dargestellten die denotierten Figuren und Objekte in den meisten Fällen erkennen lässt, dass jedoch besagter Wissenshorizont aufgrund des Fehlens von Textquellen unzureichend ist, um das, wofür eine bildliche Darstellung stehen sollte, hermeneutisch zu ergründen. In ihrem Verständnis als „Zeichen für etwas“ eröffnen sie jedoch nicht nur eine, sondern zwei Möglichkeiten einer Auseinandersetzung mit prähistorischen Bilddarstellungen: Neben der eher aussichtslosen Suche nach dem semantischen „für etwas“ erlaubt die Auffassung der Bilder als „Zeichen“ eine intensivere Beschäftigung damit, wie Bilder a) unter Bezugnahme auf ein zugrunde liegendes Zeichensystem *syntaktisch* angelegt wurden und wie sie b) aufgrund ihrer *pragmatischen* Wirkung, welche kontextabhängig zu bestimmten Interpretationen, Verhaltensweisen und Handlungen veranlasste, in räumliche Zusammenhänge an Orten eingebettet waren. Die für die Bildanalyse relevanten Dimensionen der Syntax, der Semantik und der Pragmatik sind im Folgenden näher zu ergründen.

Bildhafte Zeichen und das erkenntnistheoretische Potential ihrer Syntax

Zeichenmittel, in Form und Farbe spezifizierte materielle Zeichenträger, ermöglichen die Sichtbarkeit von Zeichen⁵⁶⁷. Im Falle von prähistorischen Bilddarstellungen erfolgte die Sichtbarmachung hauptsächlich in Herstellungsverfahren wie der Malerei, Skulptur, Plastik und Toreutik, in denen Bilddarstellungen in der Fläche und im Relief sowie rundplastische Bildwerke hervorgebracht wurden. Hierbei entsteht „eine Oberfläche mit einer aktuellen Bedeutung und Wahrnehmungsform“⁵⁶⁸, mit der das bildlich Dargestellte zur Geltung kommt. Mit der Syntax werden nun die strukturellen Elemente der Anordnung und ihre Kombinationsmöglichkeiten im Rahmen eines bestimmten Zeichensystems analysiert⁵⁶⁹. Bei bildlichen Darstellungen können in diesem Zusammenhang drei Gesichtspunkte betrachtet werden: Das Repertoire ihrer Bildelemente, die Beziehungen, die in einer Darstellung zwischen den Bildelementen vorliegen, und die innersystemischen Regeln und Eigenschaften des zugrunde liegenden bildhaften Zeichensystems. Ausschlaggebend für die vorliegenden Untersuchungen sind insbesondere die ersten beiden Punkte, nämlich die Bildelemente selbst sowie die Beziehungen zwischen ihnen; in ihnen kommen die drittgenannten innersystemischen Regeln zum Tragen und lassen sich somit im Zuge einer Analyse der Bildelemente und ihrer Beziehungen zueinander gewinnen.

567 Schelske 1997, 34–37. 50f.

568 Belting 2001, 19–22 bes. 20.

569 Dölling 1999, 123: „Die Syntax ist jener Zweig der Semiotik, der die Weise erforscht, wie Zeichen verschiedener Klassen nach bestimmten Regeln kombiniert werden, um zusammengesetzte Zeichen zu bilden.“

Gerade im kunsthistorischen Bereich beginnt die Frage nach der Syntax oft auf der Ebene der Bildmarken, d.h. der Punkte, Linien und Flächen, Formen und Farben, welche nach bestimmten, u.a. gestaltpsychologischen Faktoren der Strukturierung als Einheiten wahrgenommen werden⁵⁷⁰. In dieses Detail soll hier nicht vorgedrungen, sondern auf der Ebene der Bildelemente im Sinne signifikanter Einheiten bzw. geschlossener physischer oder symbolischer Formen und Gebilde – Menschen, Greifen, Bäume, Vögel, Doppelhörner, 2-Spiralen etc. – angesetzt werden⁵⁷¹. Jegliche Bedeutungsaspekte sind auf dieser Ebene auszuklammern, die Bezeichnung der Bildelemente durch Worte soll also keinesfalls als interpretativ-wertend, sondern allein als eine zum Zwecke ihrer Besprechung unvermeidliche Notwendigkeit erachtet werden⁵⁷².

In ihrer Anordnung auf der Bildfläche konstituieren die Bildelemente als einzelne „Zeichen von etwas“ die bildliche Repräsentation, das ‚zusammengesetzte Zeichen‘ der visuellen Vorstellung eines Sachverhalts⁵⁷³. Gegenstands*spezifische* konventionale Regeln geben dabei vor, wie eine bestimmte Art von Person oder Gegenstand, ein materielles Objekt oder ein immaterieller Sachverhalt innerhalb einer Bildkultur abzubilden ist, um als Bild des intendierten Objekts verstanden zu werden⁵⁷⁴. Gegenstands*neutrale* Bilddarstellungskonventionen hingegen betreffen etwa die Abgrenzung der Figuren und Objekte gegen den Grund, die Übersetzung der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität sowie die Darstellung räumlicher Verhältnisse⁵⁷⁵. Die Beziehungen von Bildelementen in einer gegebenen Bildkomposition werden auch unter dem Stichwort der „syntagmatischen Relationen“ thematisiert⁵⁷⁶. Den syntagmatischen Relationen liegen Prinzipien und Regeln der Kombination zugrunde, die es erlauben, das Zeichensystem zu erlernen sowie kreativ anzuwenden⁵⁷⁷; sie gewährleisten eine gewisse Ordnung der bildlichen Veranschaulichungen, auf deren Grundlage mit Bildzeichen ein zügiger visuell-kommunikativer Kontakt zu einem Betrachter, der über die erforderliche Bildkompetenz verfügt, hergestellt werden kann⁵⁷⁸.

Gerade auf die räumliche Komponente gilt es kurz näher einzugehen, da sie für die hier angestrebten Untersuchungen eine grundlegende Rolle spielt. Bildliche Darstellungen zeichnen sich in der Regel nämlich dadurch aus, dass sie räumliche

570 Siehe zum Beispiel Plümacher 1999, 49–55. Vgl. auch Sachs-Hombach 1999, 65 f.

571 Siehe dahingehend bereits Morgan 1985, 10; Crowley 1992, 25 f. Vgl. auch Scholz 1999b, 274.

572 Scholz 1999a, 37; Plümacher 1999, 49. Siehe auch Crowley 1992, 25 f.

573 Morgan 1984, bes. 165 f. Siehe auch Sachs-Hombach 1999, 63 f.

574 Scholz 2004, 148–151.

575 Scholz 2004, 42–44. 148–151. Vgl. auch Morgan 1988, die jene Darstellungscodes unter dem Begriff des *idiom* erfasst.

576 Vgl. Scholz 1999a, 37.

577 Plümacher 1999, 48 f.; Scholz 1999a, 37 f.; Giuliani 2003, 12; Scholz 2004, 40–52. Vgl. auch Schelske 1999, 146.

578 Schelske 1997, 36. Vgl. auch Schneider u. a. 1979, 16 f. Zur Bildkompetenz siehe u. a. Schelske 1997, 40; Scholz 2004, 40–52. 148–151. 163, sowie generell die Beiträge in Sachs-Hombach 2003.

Verhältnisse so wiedergeben, wie sie in Realität und Vorstellung konstruiert und wahrgenommen werden:

„Any picture, whether found in art or anywhere else, has the logical form of a map, a complex such that to grasp its structure in a certain way – which way amounts to ‘understanding’ it – is to see how elements within that structure correspond to properly sorted elements in its topic, what it is a map of.“⁵⁷⁹

Die Bildsyntax spiegelt demnach ein System perzeptueller Sinngehalte (*sense-contents*) wider, welche als strukturelle Nachbildungen visuell verstandener Sachverhalte konstruiert sind. „A picture shows how things can be seen to stand in relation to one another“⁵⁸⁰. Die räumliche Struktur einer Bildsyntax entspricht folglich der strukturellen bzw. topologischen Gliederung von Gegenständen und Sachverhalten in der kulturellen Vorstellung⁵⁸¹. Ähnlich argumentierte Fernande Saint-Martin, der zufolge „die visuelle Sprache eine Sprache des Raumes ist“⁵⁸², welche durch die Gesetze der Topologie und Gestalttheorie, die Syntax der ‚zusammengesetzten Zeichen‘ durch Bedingungen der visuellen Wahrnehmungsprozesse geleitet sei⁵⁸³.

Zwar unterliegt also die Wiedergabe räumlicher Verhältnisse den darstellerischen, gegenstandsneutralen Gesetzmäßigkeiten des zugrunde liegenden bildhaften Zeichensystems, sie reflektiert dabei jedoch auch immer die

579 Harrison 1991, 216. Siehe auch Plümacher 1999, 49.

580 Harrison 1991, 229. Ferner Plümacher 1999, 50. Siehe auch Huth 2010, 138: „Zeichensysteme (*drawing systems*) dienen der Übertragung der dreidimensionalen Wirklichkeit auf eine zweidimensionale Ebene. Sie drücken räumliche Relationen der Realität als räumliche Relationen im Bild aus. Dafür gibt es drei Verfahren: erstens die Projektion (orthogonal, schräg, isometrisch, perspektivisch, invertiert etc.), zweitens die Darstellung der topologischen Relationen verschiedener Bildgegenstände untereinander sowie drittens die Wiedergabe der räumlichen Ausdehnung abgebildeter Objekte und Personen.“ In urgeschichtlichen Darstellungen zählt Christian Huth zufolge in erster Linie die räumliche Anordnung der Bildelemente, ihre relative Nähe zu- oder Entfernung voneinander sowie ihre Verbunden- oder Getrenntsein.

581 Plümacher 1999, 50. Derartige Ideen finden sich bereits im frühen Werk Ludwig Wittgensteins, siehe Hölscher 1999, 70: Die interne Gliederung der Bilder „muß der internen Gliederung der dargestellten Sachverhalte entsprechen, um sie derart abbilden zu können“. Die Syntax ist „logisch“, d. h. im Sinne eines Spiegelbilds der Welt bestimmt. Siehe auch Knappett 2004, 49f. mit weiteren Literaturverweisen.

582 Saint-Martin 1990, XIV; Dölling 1999, 131. Vgl. auch Giuliani 2003, 23.

583 Saint-Martin 1990, 193: „Die Wahrnehmungsgesetze sind integraler Bestandteil der syntaktischen Struktur, weil sie allein zu wirklichen oder möglichen Arten der Beziehungen zwischen den Elementen in einem Bereich beitragen“. Vgl. auch Walton 1990, 302–315. 324, bes. 302f.: „The process of investigating the ‘world of a picture’ by examining the picture is analogous in important ways to the process of investigating the real world by looking at it. Visual examinations of picture men and picture mountains, to speak loosely, are like visual examinations of real men and real mountains. [...] Certain analogies between visual investigations of pictures and visual investigations of things of the kinds they depict are closely linked to the perceptual games in which the former are, fictionally, the latter.“

wechselseitigen Beziehungen und Lagezusammenhänge der von den Bildelementen repräsentierten Lebewesen und Objekte, wie sie innerhalb der konstruierten Weltvorstellung einer Gesellschaft konzeptualisiert und strukturell etabliert sind⁵⁸⁴. Neben der grundsätzlichen Information über die Existenz und das suggerierte Aussehen der dargestellten Lebewesen und Gegenstände in der Vorstellungswelt einer Kultur vermag die Bilddarstellung also bereits auf dieser Ebene Aufschluss darüber zu geben, welche Lebewesen und Objekte auf einem Bildträger – und somit an einem fiktiven oder konkreten Ort in einer Handlungssituation – thematisiert und zueinander bzw. zu örtlichen Gegebenheiten in Beziehung gesetzt wurden.

Weitet man die Analyse auf das Vorkommen desselben Bildelements in Vergesellschaftungen mit anderen Bildelementen aus, so lässt sich zum einen anhand sich wiederholender und nur in einzelnen Elementen variierender Zusammenstellungen von Bildelementen eine Vorstellung von dem Vokabular und der Gesamtstruktur des übergeordneten Sinnkontexts gewinnen, der in Bildern jeweils in unterschiedlichem Maße ausschnittshaft zitiert wird⁵⁸⁵. Zum anderen lässt sich das zu einem Bildelement gehörende Spektrum an syntagmatischen Möglichkeiten erarbeiten, d. h. an Möglichkeiten, *wie* ein Bildelement in bildkontextuelle Zusammenhänge eingebettet und als sinnstiftende Komponente in Relation zu anderen Bildelementen gesetzt worden war. Diese Beziehungen beruhen nicht allein auf den nach den gegenstandsneutralen Regeln der Syntax übersetzten räumlichen Strukturen: Sie verkörpern *Sinnstrukturen*, die der (bild)räumlichen Darstellung eingeschrieben sind und die in der Art und Weise, wie Bildelemente in Relation zu anderen Bildelementen vorkommen, Ausdruck finden (Abb. 3.2)⁵⁸⁶. Die Logik der Einbettung einzelner Bildelemente ist gegenstands*spezifisch*, da sie in erster Linie nicht von darstellerischen Konventionen, sondern von den kulturell definierten Eigenschaften des artifiziell präsenten Objekts selbst abhängt. Sie beruht darauf, dass die Platzierung jedes einzelnen Bildelements auf bild*inhaltlicher* Ebene der Logik des komplexen ‚unmittelbaren Sachverhalts‘ folgt, welchen die Darstellung unter Berücksichtigung räumlicher und sinnstruktureller Beziehungen der einzelnen Bildelemente untereinander zur Anschauung bringt.

In diesem Sinne, und unter Rekurs auf das oben dargelegte Raumkonzept, kann eine Bildkomposition also auch als bildinterner relationaler Raum verstanden werden, der in der Anordnung der artifiziell präsenten Lebewesen und

584 Eine ähnliche Idee verfolgte auch Christiane Sourvinou-Inwood mit der Darstellung des Verhältnisses zwischen *iconic space* und *space of reference*; siehe Sourvinou-Inwood 1985, 244–256, bes. 251f.: „One of the constant properties of iconic space is [...] that it reflects the vital values of its reference space in the real world.“

585 Vgl. auch Morgan 1984, 165f.; Schneider 1983, 85–99; Schneider 2006, 31–44; Petit 2011, 14–16.

586 So bereits Morgan 1985, 7: „Iconography is a cultural notation, a language through which the culture codifies its responses to the natural world through a system of associations. If we are to comprehend the code of this notation we must systematically observe these associations in an attempt to understand their function.“

3.2 Bild

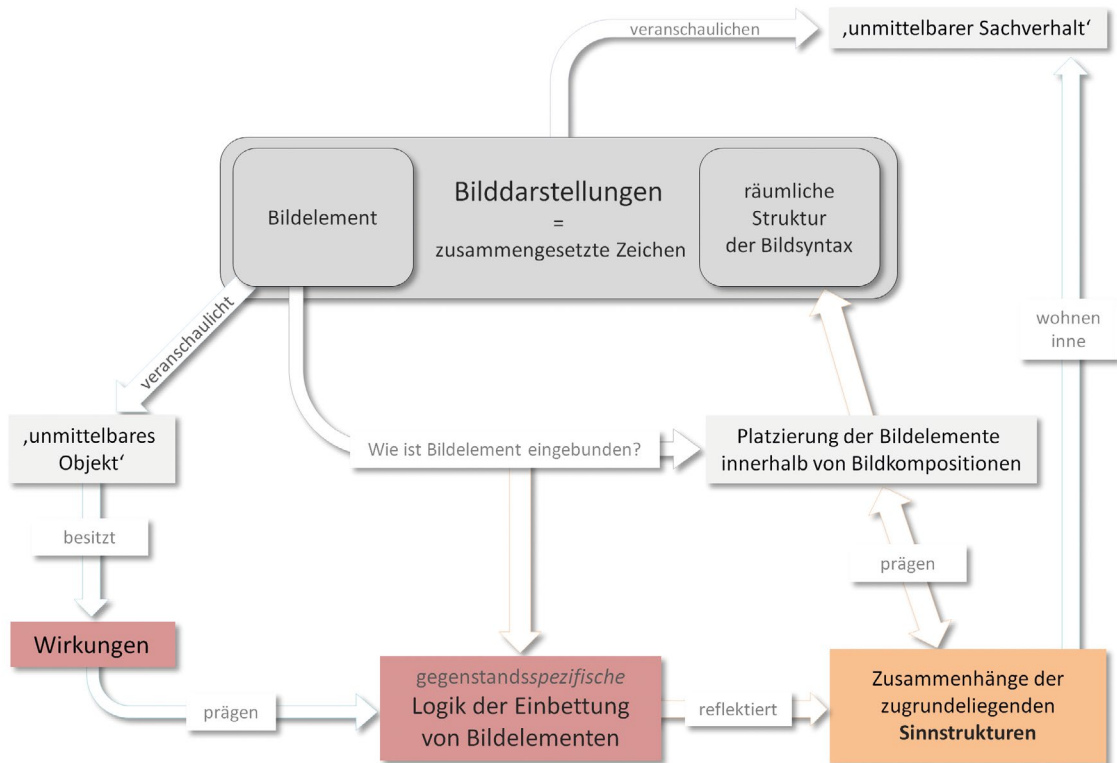


Abb. 3.2 Graphik über die Korrelation von bildhaftem Zeichen, pragmatischer Wirkung und der Einbettungslogik von Bildelementen.

Objekte besteht⁵⁸⁷. Als Bildelemente werden diese Lebewesen und Objekte auf der Bildfläche in Relation zueinander platziert und wahrgenommen. Der Prozess der Platzierung ist dabei ein einmaliger Vorgang, der mit der Herstellung von Medium und Bild vonstattengeht. Aufgrund seiner Einmaligkeit ist er jedoch umso fester in einen chronologischen Rahmen eingebunden, ist die Konstitution des bildinternen Raums folglich als eine Produktion und Reproduktion aktuell vorgestellter und wahrgenommener räumlicher und sinnlicher Strukturen zu begreifen. Mit dem Akt der Bildherstellung wird Anspruch auf eine normative Gültigkeit der jeweiligen Konstellation von zueinander im Verhältnis stehenden Lebewesen und Objekten erhoben. Ihre Wiedergabe auf verschiedenen Medien kann deshalb eine Vorstellung davon geben, an welchen Orten und in welchen Situationen des gesellschaftlichen Zusammenlebens die zugrunde liegenden Sinnstrukturen mittels bildlicher Zeichen reproduziert und Rekurs auf die übergeordneten Sinnkonzepte genommen wurden.

587 Den Ort, an den dieser Raum „gebunden“ ist, bildet der Bildträger, siehe unten Kapitel 3.4.

Bemerkungen zum semantischen Bezug der Darstellung auf das Dargestellte

Auf den Möglichkeiten der syntaktischen Anordnung von Bildelementen bauen die Möglichkeiten auf, sich innerhalb eines gesetzten Bezugsrahmens bildlicher Zeichensysteme mitzuteilen. Ein Bild bezeichnet sein Objekt zunächst ikonisch durch eine „visuell wahrnehmbare Ähnlichkeitsrelation“, d.h. es denotiert seinen Inhalt unter Vorspiegelung einer Form- und Farbgebung, die der visuellen Vorstellung von einem Objekt in wesentlichen Punkten ähnelt⁵⁸⁸. Als ein wahrgenommenes ‚unmittelbares Objekt‘ evoziert es eine Idee, die aufgrund der kulturellen Prägung bzw. des kulturellen Vorwissens des Sehenden der Idee entspricht, die das repräsentierte Objekt selbst hervorrufen würde⁵⁸⁹. Das Ikon wirkt dabei nicht durch eine Ähnlichkeitsrelation zu wirklich existierenden oder nicht-existierenden Gegenständen, sondern durch Wiedergabe der für den repräsentierten Gegenstand konstitutiven, kulturell erzeugten Merkmale, die beim Erkennen des Bildelements als Objekt der alltäglichen oder visionären Welt die Idee einer bildlichen Ähnlichkeit wachrufen⁵⁹⁰.

„Wo Assoziationen durch augenblickliches *Verstehen* ersetzt werden, wo die Ähnlichkeit des Zeichens zu seinem ikonischen Objekt sofort erkannt wird, dort ist das ikonische Zeichen ein Teil einer äußerst gut *vertrauten* Bildkommunikation“⁵⁹¹.

Das Erkennen des per Ikonizität bezeichneten Sujets einer Darstellung beruht auf dem Erkennen der syntaktischen Gegebenheiten einer Darstellung, den Bildelementen und ihren räumlichen Beziehungen sowie dem auf diese Weise vermittelten Aussehen des Bildgegenstands, der den visuellen und strukturellen Träger der Bedeutung darstellt⁵⁹². Dies fällt umso leichter, je größer die Kohärenz der Lebensformen von Bildproduzent und Rezipient ist.

Neben dem ikonischen besitzen Bilder stets auch einen symbolischen Objektbezug⁵⁹³. Symbole werden in sprachlichen Aushandlungsprozessen konstituiert,

588 Schelske 1999, 147; Schelske 1997, 8. 161–190. 316–323. 354. Siehe auch Renfrew 1985, 13f.; Petit 2011, 14.

589 Peirce 1986, 205; Schelske 1997, 38.

590 Schelske 1997, 18. 38f. 133. 236–264. Vgl. auch Schneider u. a. 1979, 12, denen zufolge die Annahme, dass ein Bild und der dargestellte Gegenstand gemeinsame Eigenschaften besäßen, „naiv“ sei. Vielmehr ließen sich Gemeinsamkeiten erkennen „zwischen der bildlichen Darstellung und bestimmten historisch veränderlichen bzw. jeweils gruppenspezifischen Wahrnehmungsmodellen, -strukturen und -systemen des betreffenden Gegenstandes“. Jegliche Ähnlichkeiten sind folglich „objektiv-relativ“, sie liegen nirgendwo anders als im Auge des Betrachters. Siehe zur Argumentation gegen Ähnlichkeitstheorien in Bezug auf Bilder ausführlich Scholz 2004, 17–81. Vgl. außerdem Hölscher 2000, 161.

591 Schelske 1997, 40 (Hervorhebung im Original).

592 Sachs-Hombach 2001b, 67. Vgl. auch Spelten 2007, 92–94. Zur Problematik des Erkennens von Bildelementen in der minoischen Siegelglyptik siehe u. a. Jung 1989.

593 Neben dem ikonischen und dem symbolischen besitzt auch der indexikalische Zeichenbezug in Hinblick auf den Objektbezug in Bildern erkenntnistheoretisches Potential. Im Index wird

sie sind hinsichtlich ihrer Bedeutung kulturell konventionalisiert, und sie bedürfen sprachlicher Zeichensysteme zur weiteren Vermittlung dieser Bedeutungen⁵⁹⁴. Zum einen sind damit bildhafte Zeichensysteme insgesamt symbolisch, da bereits die Tatsache, dass mittels einer bildlichen Darstellung etwas veranschaulicht und kommuniziert wird, auf kulturellen Konventionen beruht. Zum anderen werden im symbolischen Objektbezug jene Bedeutungen evoziert,

„die einem Bild oder einem Bildelement nicht als Inhalt zukomm[en], sondern die ihm über den Inhalt vermittelt zugewiesen [werden]. Die symbolische Bedeutung ist das, worauf ein Bild ‚anspielt‘ oder was es versinnbildlicht“⁵⁹⁵.

In Anlehnung an Morris ist hierbei auch von der konnotativen Bedeutung des Zeichens die Rede, also dem, was das Bild über den von ihm denotierten Sachgehalt des Bildsujets hinaus mitteilt⁵⁹⁶.

Der symbolische Objektbezug von Bildern liegt stets in den kulturellen und gesellschaftlichen Diskursen ihrer Zeit verwurzelt⁵⁹⁷. So hängt das Erkennen der im Bild präsentierten Bedeutungsaspekte von der Sozialisation, Erfahrung und kulturellen Prägung des Betrachtenden ab, der das abgebildete Objekt mit Ideen und Vorstellungen verknüpft. Der gesellschaftliche Diskurs strukturiert zum einen vor, welche Themen und Bildformen in den verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten zu verwenden sind⁵⁹⁸. Zum anderen trägt der gesellschaftliche Diskurs Sorge

das Objekt durch Hinweis, Gestik, Anzeichen und Messung bezeichnet. Wiederholt findet sich das erklärende Beispiel des Rauchs, welcher indexikalisch als Anzeichen für ihn verursachendes Feuer dienen kann. Nach Schelske 1997, 354 hat das „indexikalische Zeichen [...] für Bilder oft nur die entscheidende Aufgabe, auf die Funktion des Bildes als Bildkommunikation hinzuweisen und aufmerksam zu machen“. Eine Bilddarstellung vermag jedoch auch hinsichtlich der Bildproduktion indexikalisch zu sein. So kann sie indexikalisch für Kenntnis und Anwendung von Herstellungstechniken, beispielsweise Malerei, Bildhauerei oder Bronzeguss sein. Abdrücke auf Tonplomben, Objekten etc. referieren indexikalisch auf den Akt des Siegelns. Außerdem können Bildwerke aufgrund ihres charakteristischen Stils indexikalisch auf die Hand eines bestimmten Bildners oder auch auf gesellschaftliche Subkulturen verweisen, welche sich anhand eines charakteristischen Stils identifizieren möchten; vgl. dazu Schelske 1999, 145 f. An dieser Stelle sei z. B. auf den neupalastzeitlichen ‚naturalistischen‘ Darstellungsstil verwiesen, der möglicherweise innerhalb des unmittelbaren sozialen Umfelds des Palastes von Knossos umgesetzt wurde: er vermochte somit auch unmissverständlich auf jenes Umfeld seiner Herkunft zu verweisen und die Zugehörigkeit des Bildwerks sowie der Praktiken, in denen es verwendet wurde, zu dem vom Palast propagierten System zu implizieren; vgl. u. a. Thomas 2003; German 2005, 18 f.; Blakolmer 2010a, 108; Blakolmer 2012, 98.

594 Schelske 1997, 41.

595 Sachs-Hombach 2001b, 71.

596 Morris 1988. Vgl. auch Schneider u. a. 1979, 13 f., denen zufolge die Ermittlung der konnotativen (z. B. wertenden oder ideologischen) Bedeutungen eines Bildzeichens sehr wichtig für dessen Benutzungsaspekte ist, „da sich in ihnen die Werturteile und damit die Interessensgebundenheit einer durch Zeichen gegebenen Mitteilung manifestieren“. Ferner Hölscher 2000, 161.

597 Sachs-Hombach 2001b, 71; Hölscher 2000. Vgl. auch Oevermann 2005, bes. 161.

598 Zahlreich sind mittlerweile die Äußerungen über die Angemessenheit und regelhafte Verwendung griechischer wie römischer Darstellungen in den verschiedenen, von Bildwerken

für die Reproduktion und traditionelle Vermittlung der mit den einzelnen Bildzeichen assoziierten Bedeutungen, die in der Regel über nicht-bildhafte Zeichensysteme wie die Sprache erfolgt. Es bedarf daher keiner weiteren Ausführung, dass es eben jener symbolische Charakter bildhafter Zeichen ist, der eine Bedeutungszuweisung ohne zeitgenössische sprachliche bzw. schriftliche Erläuterungen verunmöglicht.

Bilddarstellungen als Zeichen zu konzipieren bedeutet, sie als materielle Äußerungen eines selbst-referentiellen Symbolsystems zu verstehen, welches Dinge und Sachverhalte nur in bedingter Abhängigkeit von den Gegebenheiten der physischen Wirklichkeit zu (re)präsentativen und kommunikativen Zwecken veranschaulicht⁵⁹⁹. Nach Schelske kommunizieren „Bilder nicht etwas Sichtbares aus der Welt, sondern beziehen sich auf etwas, was sie innerhalb ihrer Gliederung der Zeichenmittel sichtbar machen können“⁶⁰⁰. Es sei sowohl für den Objektbezug als auch für das kommunikative Funktionieren eines Zeichens unerheblich, ob die gezeigten Dinge in der wirklichen Welt existieren oder nicht⁶⁰¹. Das Bildzeichen „Greif“ etwa funktioniert auch ohne die Existenz und Kenntnis von echten Greifen als bildhafter Verweis auf das Fantasiewesen. Denn das mittels eines zwei- oder dreidimensionalen Bildes artifiziiell Präzentierte ist nicht der Gegenstand selbst, wie er in der physischen Wirklichkeit erfahren werden kann, sondern es ist, so Charles Sanders Peirce, das ‚unmittelbare Objekt‘ des Zeichens: Im Zeichenprozess geht es um das Objekt, wie es das Zeichen präsentiert; das Sein des zeichentragenden Objekts hängt von seiner visuellen Präsenz im bildhaften Zeichen ab⁶⁰². Mit der Wahrnehmung des bildlich Dargestellten wird daher auch nicht der dreidimensionale Gegenstand der wirklichen Welt wiedererkannt und interpretiert, sondern allein das ‚unmittelbare Objekt‘ des Bildzeichens. Das Bezeichnete – nach Eco eine „kulturelle Einheit“, d.h. eine Person, ein Platz, ein Ding, ein Gefühl, eine Situation, eine Vorahnung, eine Fantasie, eine Halluzination, eine Hoffnung oder Idee, die kulturell definiert und als existente Entität deklariert ist⁶⁰³ – ist demnach zunächst ein Gegenstand der Vorstellungswelt. Erst durch seine bildhafte Materialisierung und Veranschaulichung, seine artifiziielle Präsenz, erhält dieser Gegenstand einen Platz in der gelebten Wirklichkeit und wird als Träger sozialen Sinns gezielt zum Einsatz gebracht⁶⁰⁴.

geprägten gesellschaftlichen Kontexten; siehe z.B. Zanker 2000; Hölscher 2000, bes. 153–158; Junker 2005, 90–108. 125–139; Hölscher 2007; Zanker 2007. Vgl. auch Gombrich 1991, bes. 388. 415. 422.

599 Schelske 1997, 18. 356. Vgl. auch Hölscher 2000, bes. 149–156.

600 Schelske 1997, 37.

601 Schelske 1997, 37. Vgl. auch Schneider u. a. 1979, 17; Scholz 2004, 150f.

602 Schelske 1997, 229–264; Schelske 1999, 147; Wiesing 2005, 37–80; Spelten 2007.

603 Eco 2002, 74–76. Auch nach Roland Barthes „offenbart das Signifikat eines Zeichens keinen Gegenstand, keinen leibhaftigen Menschen, sondern eine ‚psychische‘ Vorstellung von einem solchen. Der Objektbezug, das Signifikat, hat seinen Bezug nicht in der wirklichen Welt, sondern in der psychischen Vorstellung des Betrachters, dessen interne Konstruktion ihn zur Interpretation der externen Welt bewegt“; siehe Schelske 1997, 38.

604 Vgl. auch Soeffner – Raab 2004, 262–266.

Die Darstellung eines Stiersprungs ist folglich nicht zwingend die Wiedergabe eines tatsächlich stattfindenden Rituals, sondern zunächst lediglich die in Bildform gebrachte Veranschaulichung einer *kulturellen Idee*; und diese in Bildform gebrachte Veranschaulichung wurde von einer bestimmten Institution zur visuellen Vergegenwärtigung und Vermittlung eben jener Idee an Orten und in Handlungszusammenhängen wiedergegeben⁶⁰⁵. Dies wird besonders deutlich, wenn die Darstellung nicht allein einen Mann zeigt, der über einen Stier springt – was angesichts kulturanthropologischer Vergleiche noch Anspruch auf Historizität erheben mag –, sondern einen Mann, der einen Greifen an seiner Seite hat⁶⁰⁶ (Abb. 6.8g), oder eine Frau, die einen Greifen umarmt⁶⁰⁷. Hier zeigt sich eindeutig, dass sich die bildlichen Darstellungen auf die Vorstellungswelt der minoischen Kultur beziehen, welche mit der physischen Welt vernetzt wird, wobei die zur Veranschaulichung dieser Schnittstellen geschaffenen Bilder selbst jedoch keine Auskunft über die Verortung der Schnittstellen in Realität oder Phantasie geben. Da ein „Bild in den meisten Fällen kaum Hinweise darauf [gibt], welche Elemente inhaltlich und welche sinnbildlich gemeint sind“⁶⁰⁸, erscheint es sinnvoller, grundsätzlich von der Prämisse auszugehen, dass Bilddarstellungen zu kommunikativen Zwecken konstruiert wurden und somit beide Aspekte enthalten können. Allein das kulturelle Vorwissen hilft darüber zu entscheiden, welche Darstellungen sich auf wirklich existierende bzw. welche sich allein auf fiktive Sachverhalte und Vorgänge beziehen. Bleibt also etwa auch die Frage, ob der Stiersprung in der minoischen Zeit als solcher praktiziert wurde oder nicht, weiterhin unlösbar, so lassen sich Stiersprungdarstellungen doch mit Sicherheit als Repräsentationen und symbolische Verweise zur Kommunikation kultureller Ideen betrachten, welche sowohl auf Siegelringen und in Form von bronzenen Figurengruppen als auch an den Wänden minoischer Gebäude auf eben jene Ideen referieren sollten⁶⁰⁹.

Dieser Umstand grenzt die Möglichkeiten der Bildanalyse jedoch keinesfalls ein, sondern fordert vielmehr dazu auf, die Perspektiven zu wechseln. So ist nach Sachs-Hombach das ‚unmittelbare Objekt‘ die Voraussetzung dafür, dass ein Bild oder Bildelement überhaupt eine sinnbildliche Bedeutung erhält: „Die inhaltliche Bedeutung ist [...] primär, die sinnbildliche immer abgeleitet“⁶¹⁰. Entsprechend baut die Konstruktion von Bedeutung in einem Bild auf den ‚unmittelbaren Objekten‘ und deren Eigenschaften auf. Der entscheidende Punkt ist jedoch, dass es bei der Planung und Gestaltung eines zu bebildernenden Artefakts oder architektonischen Raums primär die *sinnbildlichen* Bedeutungen und vorstellungsweltlichen Ideen waren, welche dem zukünftigen Betrachter oder Benutzer vermittelt

605 Zu Stiersprungdarstellungen und deren kulturhistorischer Dimension seien hier stellvertretend genannt: Hallager – Hallager 1995; Shaw 1997, 497–499. 501; Panagiotopoulos 2006.

606 CMS I, 223 (Lentoid aus Vapheio).

607 CMS VIII, 146 (Lentoid in Genf).

608 Sachs-Hombach 2001b, 71.

609 Siehe dazu u. a. Hallager – Hallager 1995; Zeimbekis 2006, 32–35; Günkel-Maschek 2012c, 124–127; Günkel-Maschek 2012d, 173–176.

610 Sachs-Hombach 2001b, 71.

werden sollten. Die Selektion bestimmter ‚unmittelbarer Objekte‘ zu dem Zweck, jene kommunikative Rolle an bestimmten Orten und in bestimmten Handlungszusammenhängen zu erfüllen, verrät daher, dass das jeweilige ‚unmittelbare Objekt‘ über Eigenschaften sowie daran anknüpfend über sinnbildliche Bedeutungen verfügte, dank derer es in der jeweils zu bebildern Situation überhaupt als Bedeutungsträger infrage kam. Anstelle der Frage, „für was“ ein bildhaftes Zeichen steht, scheint es daher zielführender herauszuarbeiten, welche Lebewesen und Objekte überhaupt in Bildern per Anschaulichkeit vergegenwärtigt wurden, um aufgrund der mit ihnen assoziierten Eigenschaften auf sinnbildliche Bedeutungen zu verweisen, und in welchen Kontexten diese Lebewesen und Objekte aufgrund ihrer semantischen Dimension einen relevanten und angemessenen Bedeutungsträger bildeten.

Zusammenfassend lässt sich für die semantische Dimension von Bildzeichen also festhalten, dass sie überall vorhanden ist, wo an Orten und in Handlungszusammenhängen bildliche Darstellungen vorkommen, und dass sie auf die konventionell mit den ‚unmittelbaren Objekten‘ der Darstellungen verknüpften Ideen und Vorstellungen verweist. Aufgrund der kulturellen Konstruktion dieser Ideen und Vorstellungen, die in Lern- und Sozialisationsprozessen sowie mittels sprachlicher Vermittlung weitergegeben werden, ist es in Bezug auf prähistorische Darstellungen jedoch unmöglich, die von den Bildern transportierten Bedeutungen zu erarbeiten. Man kann allerdings den Fokus verschieben und fragen, wie Bilder überhaupt durch gezielte Platzierung ihrer einzelnen Elemente zum Einsatz gebracht wurden, um an Orten und in Handlungssituationen Bedeutung zu vermitteln:

„[...] depiction is a pragmatic notion, a matter of the use to which things with semantic content are to be put. There is a good reason to recognize this pragmatic category and to give it a central place in our view of things. The use of pictures in visual games is in a certain way prior to their possession of semantic content“⁶¹¹.

Um sich den bildpraktischen Strategien der Bedeutungsvermittlung in einer Kultur anzunähern, sollte also danach gefragt werden, wie jene Bilder in spezifischen Kontexten *gebraucht* wurden.

Die Pragmatik der Bildzeichen und ihr interpretatorisches Potential

Als Äußerungen eines Zeichensystems erfüllen Bilder erfüllen ihre Zeichenfunktion, indem sie gemäß den Handlungen, Absichten, Regeln und Konventionen des menschlichen Miteinanders auf bestimmte Weise benutzt werden⁶¹².

611 Walton 1990, 351.

612 So erweisen sich semiotische Strukturen nach Schelske 1997, 12, „insoweit als gesellschaftlich bestimmt, wie davon ausgegangen wird, daß Zeichenkommunikation an die ko-orientierte

Die Interpretation, d.h. die Verwirklichung der Bedeutung eines Bildzeichens, erfolgt auf der Grundlage der syntaktischen Anordnung der Zeichenmittel und ihrer semantischen Dimension sowie unter Berücksichtigung des Handlungskontexts⁶¹³. Erst der Benutzer eines Bildes ist es also, der je nach seinem Wissen und seiner gegenwärtigen Situation die Bedeutung erkennt, die das Bild vor Ort oder auf einem Gebrauchsgegenstand hat.

Gemäß der ‚Pragmatischen Maxime‘ von Peirce gilt für die pragmatische bzw. pragmatizistische⁶¹⁴ Bedeutung eines Zeichens:

„Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object.“⁶¹⁵

Die Bedeutung – der Begriff der Wirkungen – eines Gegenstands geht folglich aus der Gesamtheit seiner möglichen sinnvollen Einbindungen in Handlungen bzw. Handlungsabläufe und daraus, „wie wir mit den Objekten, Zeichen und Bildern und deren Wirkungen innerhalb unserer Interpretationen umgehen“, hervor⁶¹⁶.

In Bezug auf bildhafte Zeichen spielt die pragmatische Dimension also insoweit eine Rolle, als mit ihr die an die Darstellungen geknüpften Interpretationen, Verhaltens- und Handlungsweisen thematisiert werden. Tatsächlich stellt die Pragmatik überhaupt erst den Grund dafür dar, dass bildhafte Zeichen an Orten und in Handlungszusammenhängen platziert werden, und sie bestimmt die syntaktischen und semantischen Eigenschaften, durch welche die vonseiten des Produzenten oder Auftraggebers intendierten Denk-, Verhaltens- und Handlungsweisen beim voraussichtlichen Betrachter und/oder Benutzer der Bilder evoziert werden sollten⁶¹⁷. Um sich also an die Logik des Umgangs mit bildhaften Zeichen in prähistorischen Gesellschaften heranzutasten, erscheint es sinnvoll, ihre Vorkommnisse unter pragmatischen Gesichtspunkten zu beleuchten, d.h. dahingehend, welche Denk-, Verhaltens- und Handlungsmuster potentiell an ihr Vorkommen geknüpft waren.

Praxis von Personen gebunden bleibt. Entsprechend den unterschiedlichen sozialen Herkunft- und Verwertungskontexten von Bildern entstehen auch verschiedene Bedeutungszusammenhänge“. Vgl. auch Schelske 2001 sowie ferner Scholz 2004, bes. 137. 143. 148; Juwig – Kost 2010, 22f.; Böhme 1999, 133f.

613 Schelske 1997, 19f. 42. Vgl. auch Schneider u. a. 1979, 11; Schneider 2006, 15–18 bes. 17.

614 Peirce selbst führte den Begriff der „pragmatizistischen“ Bedeutung ein, nachdem die Verwendung des Begriffs der pragmatischen Bedeutung als Schlagwort die ursprüngliche Intention seiner Meinung nach nicht mehr erkennen ließ, siehe Peirce 1965, 5.414. Jener konnte sich jedoch nicht durchsetzen, und um weniger Verwirrung zu stiften, soll auch in der vorliegenden Arbeit weiterhin der gängigere Begriff „pragmatisch“ verwendet werden.

615 Peirce 1965, 5.438.

616 Schelske 2001, 150–154 bes. 151. Vgl. auch Jung 2003, 94; Petit 2011, 15f. mit weiteren Literaturhinweisen.

617 Schelske 2001, 152: „Denn die isolierte, semantische Bezeichnungsfunktion vollständiger Zeichen ist außerstande von der Pragmatik autonome Bedeutungsaspekte anzugeben oder zu überliefern“. Vgl. auch Schneider u. a. 1979, 17f.

Die Pragmatik bildhafter Zeichen kommt auf unterschiedlichen Ebenen zum Tragen, die für sich genommen als analytische Ansatzpunkte dienen können. Die pragmatische Bedeutung der bildlichen Darstellung aktualisiert und zeigt sich in der Reaktion des Interpreten. Sie reflektiert folglich Sinn und Zweck sowie das Verständnis des Einsatzes eines bildhaften Zeichens an einem Ort und in einem Handlungszusammenhang. Das Spektrum an möglichen sinnvollen Praxiseinbettungen ist dabei keinesfalls unendlich, sondern hängt mit der relativen Endlichkeit der Möglichkeiten zusammen, mit bildhaften Zeichen innerhalb gewisser Kontexte des menschlichen Miteinanders auf etwas zu verweisen. Eine Annäherung an dieses Repertoire möglicher Praxiseinbettungen lässt sich zunächst über ihr Trägermedium und über ihren Fundkontext unternehmen. So kann das Trägermedium als funktional bestimmtes Artefakt nützliche Hinweise dafür liefern, im Rahmen welches Handlungsgeschehens und pragmatischen Sinnzusammenhangs die bildliche Darstellung als Zeichen auf einen relevanten Sachgehalt verweist⁶¹⁸. Vorauszusetzen ist hier natürlich die Kenntnis der Funktion des betreffenden Artefakts und der Handlungen, in die es potentiell eingebunden war. Hilfestellung kann in manchen Fällen aber auch der Fundort leisten. So macht es hinsichtlich der Pragmatik der Bilder einen Unterschied, ob ein bebildertes Artefakt in einem Grabkontext, an einem Kultplatz, in einem Gebäude oder auf dem zentralen Platz einer Siedlung deponiert, aufgestellt oder verwendet wurde. Die Übereinstimmung des archäologischen Fundzusammenhangs mit dem prähistorischen Verwendungskontext ist natürlich von Fall zu Fall zu prüfen. Grundsätzlich gilt jedoch, dass sich sowohl die Lokalität als auch der durch das Trägermedium implizierte Verwendungskontext auf die pragmatische Bedeutung des Bildes auswirken und dementsprechend die Reaktion im Denken, Handeln und Verhalten auf Seiten des Interpreten beeinflussen. Sie strukturieren vor, welche Möglichkeiten der Zeicheninterpretation in der gegebenen Situation vom Interpreten, der seinerseits mit einem gewissen Kenntnis- und Erwartungshorizont an das Zeichen herantritt, aktualisiert werden können bzw. welche Bedeutung das Individuum einer Bilddarstellung in einem gegebenen Kontext letztendlich zukommen lassen kann⁶¹⁹.

Das Bild erfüllt seine Zeichenfunktion somit in Abhängigkeit vom materiellen Trägermedium und *dessen* Einbindung in einen Handlungskontext (Abb. 3.3). Dieselbe Funktion und Verwendung des bebilderten Gebrauchsobjekts strukturierten auch bereits auf Seiten des Produzenten die thematische Auswahl und die Art der Wiedergabe des dargestellten Themas vor⁶²⁰. Hier besteht das erkenntnistheoretische Potential der pragmatischen Wirkung von Bilddarstellungen somit

618 Vgl. Heinemann 2009, bes. 161; Giuliani 2003, 15. Vgl. auch Schelske 2001, 151; Scholz 1999, 42.

619 Schelske 1997, 42; Schelske 2001. Außerdem Sachs-Hombach 2001, 57 sowie Sachs-Hombach 1999, 64: „Relativ zu den linguistischen Grundkategorien sind Bilder multifunktional. Eine entsprechende Zuordnung erfolgt immer erst im jeweiligen pragmatischen Kontext. Dies kann als eine der Besonderheiten bildhafter Zeichen gelten“. Ferner Schneider u.a. 1979, 17–19; Hölscher 2000, 162.

620 Hölscher 2000, 151–154. Vgl. ferner auch Scholz 2004, 141–151.

3.2 Bild

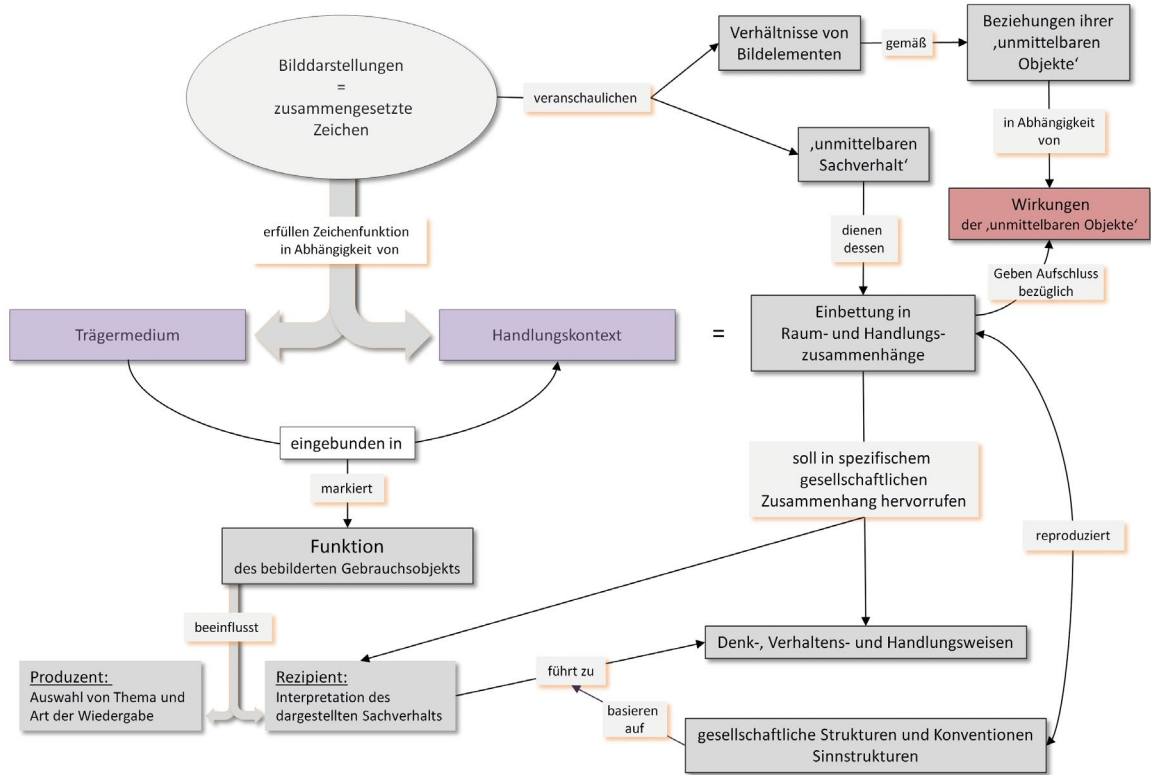


Abb. 3.3 Graphik zur Veranschaulichung der pragmatischen Wirkung bildhafter Zeichen.

darin, dass ihr Eingebettetsein in Raum- und Handlungszusammenhänge auf der Intention beruht, per Anschaulichkeit auf bestimmte Sachverhalte zu verweisen und die diesen Sachverhalten zugeordneten Denk-, Verhaltens- und Handlungsweisen hervorzurufen. Hierbei werden die gesellschaftlichen Strukturen und Konventionen reproduziert, aufgrund derer eben jenes Bildzeichen in einem bestimmten Zusammenhang zur Evokation bestimmter Denk-, Handlungs- und Verhaltensweisen zu verwenden war. Damit treten auch hier wieder die von Oevermann definierten „objektiven Sinnstrukturen“ in ihrer materiell-anschaulichen und raumstrukturell geordneten Ausdrucksform hervor, mit deren Aktualisierung im Kontext des gesellschaftlichen Miteinanders Sinn konstruiert und sedimentiert wurde.

Eine Vorstellung von den möglichen Verwendungen eines Objekts in Handlungszusammenhängen geben außerdem die zeitgenössischen Bild Darstellungen selbst, die unter bestimmten Gesichtspunkten somit ihrerseits als Sekundärquellen für eine objektiv-pragmatische Hermeneutik einzelner Bildelemente herangezogen werden können. Die syntaktische Konstellation bildlicher Darstellungen folgt zwar den Regeln und Konventionen des zugrunde liegenden bildhaften Zeichensystems; die besonderen Eigenschaften zusammengesetzter Bildzeichen

bestehen jedoch, wie oben ausführlicher dargelegt, darin, dass sie die Verhältnisse ihrer Einzelemente entsprechend den wahrnehmungsnah konstruierten topologischen Beziehungen ihrer ikonisch bezeichneten Gegenstände umsetzen. Die Einbettung von Bildelementen in Bildkompositionen hängt dabei in erster Linie von den kulturell mit dem ‚unmittelbaren Objekt‘ assoziierten Bedeutungen ab. Es umfasst maximal diejenigen Zusammenhänge, in denen das Objekt entsprechend den kulturellen Vorstellungen erstens überhaupt ‚Sinn macht‘ und zweitens eine sinnvolle wechselseitige Beziehung mit den anderen Objekten eingeht. Aufgrund der mit dem Objekt verknüpften Wirkungen kommt es daher nur für bestimmte Kombinationen mit anderen Bildelementen und deren Wirkungen infrage.

Um also zu verstehen, warum ein bestimmtes Bildelement innerhalb bestimmter Bildzusammenhänge, aber auch im Dekor eines Raums oder eines Gebrauchsobjekts vorkommt, kann es hilfreich sein, sich mit der pragmatischen Bedeutung jenes Bildelements, d. h. der Gesamtheit seiner Wirkungen auf die Denk-, Verhaltens- und Handlungsweisen seines bronzezeitlichen Betrachters auseinanderzusetzen. Anstatt anhand der (nicht mehr rekonstruierbaren) Reaktion des bronzezeitlichen Betrachters selbst kann anhand des Wechselspiels von Bildelementen innerhalb von Bilddarstellungen der Versuch unternommen werden, über die verschiedenen kontextuellen Einbettungen eines ‚unmittelbaren Objekts‘ seine Wirkungen auf es umgebende Bildelemente zu erschließen und auf diese Weise die Möglichkeiten an Reaktionen bzw. an auf ihn und seine visuelle Präsenz reagierende ‚unmittelbare Objekte‘ zu umreißen. Indem das Bildelement auf verschiedenen Trägerobjekten und in verschiedenen Bildzusammenhängen wiederholt in Relation zu anderen Bildelementen begegnet, wird sein eigener handlungsbezogener Einsatzbereich sowie seine Zugehörigkeit zu einer größeren Sinnstruktur reproduziert und auch für den modernen Interpreten nachvollziehbar⁶²¹. Über diese Sammlung an Reaktionen auf die visuelle Präsenz des ‚unmittelbaren Objekts‘ lässt sich dann das kulturelle Feld abstecken, innerhalb dessen selbiges Objekt verortet war, und eine Erklärung dafür finden, warum es letztendlich etwa in einem bestimmten architektonischen Kontext oder auf einem bestimmten Gebrauchsobjekt als Bildzeichen zum Einsatz kam.

In Hinblick auf die pragmatische Bedeutung einzelner Bildelemente erweisen sich in Bildern festgehaltene Vergesellschaftungen von menschlichen Figuren mit anderen Lebewesen oder mit Gegenständen als besonders interessant. In ihrer Gestaltung repräsentieren menschliche Figuren bestimmte Typen, die durch Geschlecht, Kleidung, Schmuck und Haartracht sowie durch ihre Haltung und Gestik charakterisiert sind. Bereits für sich zeichnen sie folglich vor, welcher Typus von gesellschaftlich differenzierten Personen im Bild bei einer bestimmten, meist stereotypen Handlung schematisch festgehalten wurde. In vielen Fällen sind sie dabei nicht für sich allein dargestellt, sondern in einen Bildkontext eingebunden, der die an diesem Handeln beteiligten Lebewesen und/oder Objekte veranschaulicht, welche in ihrer Anordnung auf der Bildfläche den Anlass, den

621 Vgl. hierzu auch Schneider 1983, 85–99; Morgan 1985, 14–19; Overmann 2005, 160–168.

Ort, die Intention, den Adressaten o.Ä. der handelnden menschlichen Figur erläutern. Durch die Orientierung der gestikulierenden Figur zu einer anderen oder zu einem Objekt hin manifestiert sich einerseits die Beziehung zwischen beiden⁶²². Andererseits veranschaulicht sie, wie eine menschliche Figur *handelnd* auf die Gegenwart einer anderen menschlichen Figur oder eines Gegenstandes *reagiert*. Das gegenübergestellte ‚unmittelbare Objekt‘ fungiert folglich innerhalb des Bildkontexts und für die menschliche Figur selbst als ein Zeichen. Dieses veranlasst aufgrund *seiner* pragmatischen Dimension die menschliche Figur zu einer Interpretation bzw. zu einem Handeln und Verhalten, welches wiederum schematisch in Form der menschlichen gestikulierenden Figur festgehalten ist⁶²³.

Die Wirkungen einzelner Bildelemente schlagen sich in der Bildkomposition nieder, indem sie die daraus resultierenden räumlichen Verhältnisse der Bildelemente durch ihre relationale Platzierung fixieren. Sie reproduzieren dabei räumliche Strukturen, welche im Falle der Bilder gleichbedeutend sind mit Sinnstrukturen, denen durch die relationale Platzierung der Bildelemente Ausdruck verliehen wird. Sind die anhand aller Bilddarstellungen zu konstatierenden Einbettungen eines Bildelements in Bildkontexte sowie die gestischen Reaktionen, welche das Vorkommen eines Bildelements bei einem menschlichen Gegenüber auslösen kann, zumindest in Hinblick auf ihre visuelle Ausdrucksform erarbeitet, so bilden sie das Spektrum der pragmatischen Bedeutungsmöglichkeiten, die einem Bildelement quasi bildlexikalisch zugeschrieben werden können. Für die Bildinterpretation stecken sie das Wirkungsfeld ab, welches einem Bildelement grundsätzlich zugewiesen werden kann⁶²⁴. Anstatt den Umweg über eine „gedankenexperimentelle“⁶²⁵ Zusammenstellung aller *heute* denkbaren Möglichkeiten zu nehmen, werden die Möglichkeiten der Einbettung anhand ihres tatsächlichen Vorkommens in der prähistorischen Bildkultur aufgezeigt. Die nachvollzogenen Zusammenhänge basieren damit auf den *emischen* objektiven Sinnstrukturen der prähistorischen Kultur und deren bildhafter Umsetzung.

Hieran knüpft sich nun wiederum die Möglichkeit, das Vorkommen einzelner Bildelemente an Orten und in Handlungszusammenhängen besser einordnen zu können. Da das erarbeitete Spektrum an Wirkungen bei jedem Vorkommen der Bildelemente potentiell mit gesetzt ist, ergibt sich im Umkehrschluss die These, dass die gezielte Platzierung der Bildelemente an Orten bzw. auf Artefakten dazu dient, eben jene Handlungs- und Verhaltensweisen zu evozieren, wie sie in den Bilddarstellungen gezeigt sind. Es kann also gefolgert werden, dass Bildelemente in ihrem Vorkommen unter anderem zu denjenigen Handlungen veranlassten, welche in Bilddarstellungen in Form menschlicher, in Richtung

622 Vgl. dazu auch Niemeier 1989.

623 Dieser Gedanke ist dabei keinesfalls auf Menschendarstellungen zu beschränken, sondern lässt sich auch auf die sogenannten heraldischen Kompositionen übertragen, in denen das mittig platzierte Element gleichsam das ergebene und beschützende Verhalten von flankierenden Greifen, Sphingen oder Löwen bewirkt. Siehe dazu ausführlicher [Kapitel 6.2.1: Spätpalastzeit](#) und [Kapitel 6.3.3](#).

624 Neufunde können dieses Bedeutungsfeld idealerweise bestätigen oder noch erweitern.

625 So bei Jung 2005; ferner Jung 2003.

derselben Bildelemente gestikulierender Figuren veranschaulicht wurden. Dies bedeutet nicht, dass die zu rekonstruierenden menschlichen Handlungen tatsächlich so *aussahen*, wie sie in den Bilddarstellungen wiedergegeben sind, sondern dass die Menschendarstellungen als konventionelle *Bildzeichen für* spezifische Arten von Handlungen zu verstehen sind, die von bestimmten, nach Geschlecht, Gewand und Gestik differenzierten *Personentypen* durchgeführt wurden. So informieren Menschendarstellungen etwa darüber, dass unmittelbar am Bildzeichen ‚Baum-Schrein‘ vollzogene, in Form des ‚Baum-Schüteln‘ visuell reproduzierte Handlungen sowohl von männlichen als auch von weiblichen Figuren ausgeführt wurden. Die weiblichen Figuren trugen dabei nicht den üblichen Volantrock, sondern einen *heanos*, was auf einen speziellen Zustand der weiblichen Personen im Zusammenhang mit dem ‚Baum-Schrein‘ hindeutet. Begegnet der ‚Baum-Schrein‘ nun in exponierter Position an der Wand eines Lustralbeckens, so liegt die Vermutung nahe, dass die hier und mit Blick auf den ‚Baum-Schrein‘ agierenden Personen sowohl männlichen als auch weiblichen Geschlechts waren und dass sich die weiblichen Personen außerdem in einem speziellen Zustand befanden, der durch das Fehlen des Volantocks in den Bildern zum Ausdruck gebracht wurde. Zugleich stellt das Vorkommen des Bildzeichens ‚Baum-Schrein‘ an der Wand des Lustralbeckens einen mittelbaren Zusammenhang zwischen den mit dem ‚Baum-Schrein‘ verknüpften Ideen und den realen Handlungen her, für die in der NPZ die architekturtypologisch spezielle Form des Lustralbeckens errichtet wurde⁶²⁶.

Über die pragmatische Dimension von Bildzeichen lässt sich somit der Umgang mit und Einsatz von Bilddarstellungen in prähistorischen Kulturen an Orten und in praktischen Zusammenhängen zu einem gewissen Grad rekonstruieren. Die Bildinterpretation kann dabei auf verschiedenen Ebenen ansetzen, um sich an die Verwendungszusammenhänge der einzelnen Bildelemente heranzutasten. Diese erlauben nicht nur Rückschlüsse darauf, warum ein Bildelement an einem Ort, auf einem Trägermedium und in Relation zum Handlungsgeschehen platziert wurde, sondern auch auf Aspekte und Beteiligte des Handlungsgeschehens selbst, das geprägt von ihrer Gegenwart stattfand. Mit zunehmendem Umfang der Analysen lässt sich somit nicht nur die Systematik einer prähistorischen Bildsprache in ihren handlungsbezogenen Aspekten rekonstruieren⁶²⁷. Auch die visuellen Strukturen des übergeordneten Sinnkonzepts, welches in Form der bildlichen Konstellationen von Lebewesen und Objekten visuell zum Ausdruck kam, lassen sich bis zu einem gewissen Grad reproduzieren und visualisieren⁶²⁸.

626 Zum Lustralbecken mit Darstellung eines ‚Baum-Schreins‘ an der Ostwand siehe bereits oben [Anm. 192](#) und [236](#) mit weiteren Verweisen.

627 Der Begriff des Systems geht in diesem Zusammenhang auf die Definition nach Amos Rapoport zurück: „The idea underlying all definitions of a system is that of a collection of entities and sets of relations among them“ (zitiert nach Schneider 1983, 85).

628 Ähnliche Visualisierungen unternahm bereits Lambert Schneider; siehe Schneider 1983 sowie Schneider 2006, 31–44.

3.3 *All-In*: Die Zusammenführung von Raum und Bild im Bild-Raum

Im Begriff „Bild-Raum“ möchte ich den Raum als „gedankliche Einheit von wesentlichen Zusammenhängen“⁶²⁹ mit dem Bild als räumlich eingebundener Äußerung eines bildhaften Zeichensystems vereinen. Er bezeichnet das Denkmodell, auf dessen Grundlage ich in weiterer Folge die Untersuchungen des Vorkommens von Bildwerken an konkreten Orten und unter Einbeziehung der oben erörterten raum- und bildanalytischen Gesichtspunkte durchführen werde (Abb. 3.4).

Der Begriff des „Bild-Raums“ ist an sich nicht neu, sondern wurde, wie schon oben erwähnt, bereits von Zanker zur Untersuchung der wechselseitigen Abhängigkeit von Bildwerken und ihren „Räumen“ benutzt. In der vorliegenden Verwendung dient der Begriff des „Bild-Raums“ hingegen weniger zur Beschreibung und Untersuchung sich bildhaft anbietender räumlicher Arrangements, sondern zur Vorstellung und Analyse eines Gebildes, welches in den Beziehungen zwischen real wie artifiziell gegenwärtigen Lebewesen und Objekten an Orten besteht. Der Raum wird hier in Anlehnung an Löw als relationale Ordnung bzw. Anordnung von an Orten platzierten und wahrnehmbaren Lebewesen und sozialen Gütern begriffen. Er bezeichnet somit das Beziehungsgeflecht, welches von Menschen bzw. Lebewesen und Gegenständen gebildet wird, die an konkreten Orten anwesend bzw. vorhanden und wahrnehmbar sind. Die Konstitution von Raum erfolgt dabei in zwei analytisch zu unterscheidenden Prozessen: zum einen im Platzieren von Menschen und anderen Lebewesen sowie von Gegenständen an einem Ort und in Relation zueinander (*Spacing*); zum anderen in der synthetisierenden Wahrnehmung der zueinander in Beziehung stehenden Menschen, Lebewesen und Gegenstände an einem Ort. Beide Prozesse bedingen sich gegenseitig, da man, um etwas oder sich selbst zu platzieren, räumliche Zusammenhänge wahrnehmen und erkennen muss und das Wahrzunehmende in Platzierungen reproduziert oder verändert wird.

Für die darauf aufbauende Betrachtung eines archäologisch dokumentierten Ortes ergibt sich zunächst Folgendes: Materielle Erscheinungsformen wie Architektur, Mobiliar und Kleinfunde, sofern sie eindeutig einem konkreten Ort, z. B. einer Halle, zugewiesen werden können, bilden die sozialen Güter, welche einst als am Ort vorhandene, platzierte und wahrnehmbare Faktoren in die Raumkonstitution eingingen; die zugehörigen Individuen sind natürlich nicht erhalten – sie sind jedoch grundsätzlich als wahrnehmende, wahrgenommene und handelnde Größen mitzudenken und gegebenenfalls an bestimmten Stellen konkret zu verorten. Auf analytischer Ebene werden damit sowohl die Beziehungen zwischen Menschen und Objekten als auch die Objekte und eben jene Menschen selbst als wahrgenommene Elemente des Raums und als wahrnehmende und handelnde Individuen zum Gegenstand der Untersuchung. Die materiellen

629 Löw 2001, 15.

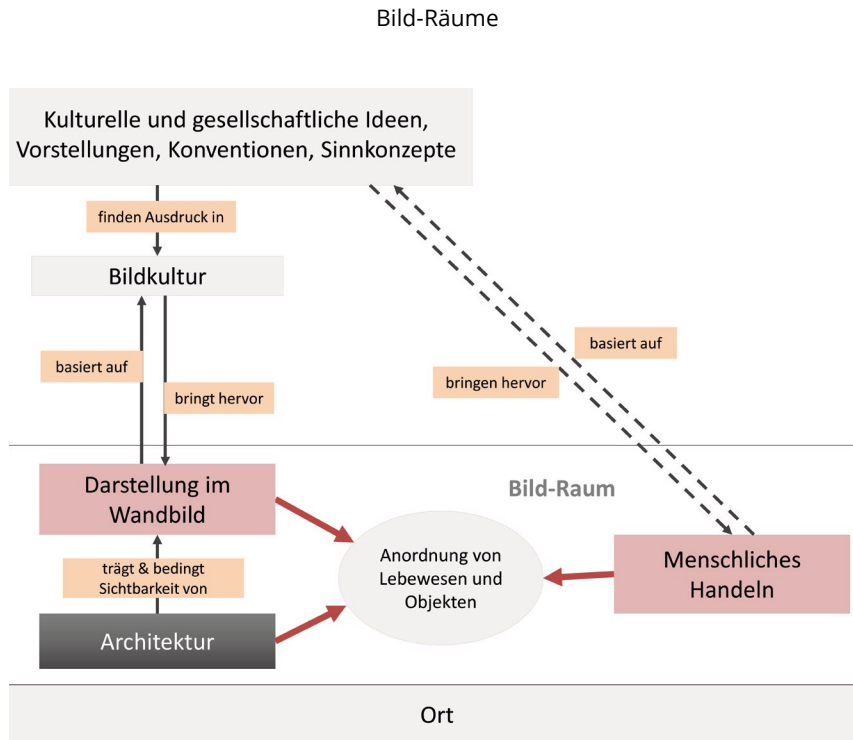


Abb. 3.4 Graphik zur Veranschaulichung des Bild-Raum-Konzepts.

Erscheinungsformen an Orten zeugen von den Unternehmungen, räumliche Strukturen zu sedimentieren, um ihre regelmäßige und unveränderte Reproduktion im menschlichen Handeln zu gewährleisten.

Das Vorkommen von Bildwerken an Orten eröffnet nun den Zugang zu den Sinnstrukturen, auf welche mittels der visuellen Präsenz der dargestellten Lebewesen und Objekte Bezug genommen wurde. In Hinblick auf jene Sinnstrukturen kommt der zweite Aspekt der strukturorientierten Verwendung des relationalen Raumbegriffs zum Tragen: So lassen sich durch die syntaktischen Faktoren auch Bilddarstellungen im Sinne von Räumen konzeptualisieren, welche in den relationalen Anordnungen der artifiziellen Lebewesen und Objekte auf einer Bildfläche bestehen. Auch Bilder reproduzieren in diesem Sinne also räumliche Strukturen, wobei sie diese aber nicht abbilden, sondern basierend auf den Regeln und Konventionen des zugrunde liegenden Zeichensystems konstruieren. Da jedoch sowohl der Platzierung von Lebewesen und Objekten an Orten als auch der Platzierung von artifiziellen Lebewesen und Objekten auf einer Bildfläche kulturell grundsätzlich in ähnlicher Weise konstruierte Vorstellungen zugrunde liegen, können sowohl die räumlichen Erscheinungsformen an Orten als auch jene auf Bildflächen als materielle und symbolische Reproduktionen verwandter Sinnstrukturen gelten. Während die Platzierung von menschlichen Individuen an Orten im archäologischen Befund nur zum Teil nachvollziehbar ist, führen die bildlichen Darstellungen die relationale Einbindung von Menschen in bildinterne räumliche Arrangements uns also tatsächlich gewissermaßen vor Augen.

3.3 *All-In*: Die Zusammenführung von Raum und Bild im Bild-Raum

Als „Produkte des gegenwärtigen und vergangenen materiellen und symbolischen Handelns“⁶³⁰ sind in Handlungszusammenhänge eingebrachte Bildelemente und Bilddarstellungen ebenso als „soziale Güter“ zu klassifizieren wie die übrigen vorhandenen Gegenstände und materiellen Strukturen. Indem sie auf artifizielle Weise Lebewesen und Objekte präsentieren, die in ihrer Platzierung und gemeinsam mit den physisch realen Lebewesen und Objekten das relational-räumliche Arrangement vor Ort bilden, gehören sie zu den materiellen und visuellen Ressourcen, welche an Orten platziert werden, dort wahrgenommen werden können, in räumliche Strukturen eingelagert sind und als Stabilisatoren des menschlichen Zusammenlebens dienen⁶³¹. Je nach Bildwerksgattung sind sie folglich ein mehr oder weniger fixer Bestandteil solcher Räume, werden als solcher wahrgenommen und prägen die Erscheinungsformen der mit einem Ort verknüpften Raumbilder. Da sie in ihrer visuellen Präsenz außerdem als Zeichen fungieren und verwendet werden, kann die Prämisse geltend gemacht werden, dass ihr ikonisch präsentierter Bildinhalt symbolisch auf einen Sachverhalt referiert, welcher mit den Handlungen vor Ort und somit auch mit den Personen vor Ort in einem gewissen Zusammenhang steht. Die Bilddarstellungen konstituieren folglich gemeinsam mit den Lebewesen und Objekten vor Ort einen Raum. Dabei tragen sie selbst einerseits als artifizielle Präsenzen zum räumlichen Gefüge bei, während andererseits die Bildform jener Lebewesen und Objekte selbst auf ihren symbolischen Charakter und somit auf die Ideen und Vorstellungen verweist, welche durch ihre Vergegenwärtigung das räumliche Gefüge an einem Ort vervollständigenden sollten.

Die Systematik, nach der bei der Platzierung von artifiziellen Lebewesen und Objekten an Orten vorgegangen wurde, ist zurückzuführen auf die Sinnstrukturen, für deren Sichtbarmachung sie eingesetzt wurden. Da hierbei auf ein innerhalb bestimmter Zeitabschnitte weitgehend unverändert gebliebenes Zeichenrepertoire zurückgegriffen wurde und jenes Repertoire auf einem Zeichensystem mit Regeln und Konventionen beruhte, ist davon auszugehen, dass die Platzierung von Bildelementen auf verschiedenen Trägermedien stets sowohl derselben Einbettungslogik unterlag als auch aufgrund derselben Wirkungen erfolgte (Abb. 3.2). Der Platzierung einer ‚bikonkaven Basis‘ an einer Wand etwa können hinsichtlich ihrer Einbindung in die vorliegenden räumlichen Zusammenhänge grundsätzlich dieselben Bedingungen unterstellt werden wie der Platzierung einer ‚bikonkaven Basis‘ auf der Bildfläche eines Siegelrings. Es sind folglich die gleichen räumlichen Beziehungen, die zwischen der ‚bikonkaven Basis‘ an der Wand und den Menschen und Gegenständen vor Ort vorherrschen, wie sie in einem Siegelbild zwischen der ‚bikonkaven Basis‘ und den übrigen Bildelementen in Form von Figuren und Objekten vorliegen. In beiden Fällen folgt die Platzierung des betreffenden Bildelements den Regeln und Vorgaben des zugrunde liegenden Zeichensystems. Vor diesem Hintergrund können denn auch die Bilddarstellungen als Quellen dafür dienen, welche Raum- und Sinnstrukturen an Orten, an denen

630 Kreckel 1992, 77; Löw 2001, 153.

631 Kreckel 1992, 77; Löw 2001, 153. Vgl. auch Schneider u. a. 1979, 11. 22; Scholz 2004, 255.

Bildwerke verwendet wurden, reproduziert wurden, welche bildhaft bezeichneten Typen von menschlichen Handlungen mit bestimmten Bilddarstellungen vor Ort assoziiert waren und welchen übergeordneten Sinnkonzepten vor Ort vorkommende, das Handlungsgeschehen prägende oder in ihm verwendete Bilddarstellungen entnommen waren, um eben jene Sinnstrukturen visuell zu (re)produzieren.

Unter einem „Bild-Raum“ soll daher die relationale Anordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten begriffen werden, wobei die „sozialen Güter“ auch Bildwerke umfassen, die als materielle Äußerungen eines bildhaften Zeichensystems zur visuellen und symbolischen Präsenz bestimmter Objekte und Sachverhalte dienen. Gemäß dieser Definition gehören Bilddarstellungen zu einem selbst-referentiellen Symbolsystem. Ihre Vorkommnisse sind jedoch gleichzeitig an Gegebenheiten der erfahrbaren Welt und somit unmittelbar an menschliches Handeln und soziale Bedingungen an Orten gebunden. Der Bild-Raum stellt also das analytische Produkt des an Orten inszenierten Zusammenspiels von erstens materiellen Objekten und Strukturen, zweitens Bildwerken bzw. den mit ihnen visuell präsentierten Lebewesen und Objekten und drittens den hypothetisch anwesenden, das räumliche Arrangement wahrnehmenden sowie selbst als Teil desselben wahrgenommenen handelnden Menschen dar (Abb. 3.4). Eine Annäherung an diese Menschen und ihr Handeln kann demnach über die Bilddarstellungen erfolgen, die jene gemeinsam mit den an Orten platzierten Bildelementen in komplexeren Sinnzusammenhängen zeigen.

Sowohl das Anfertigen von Bilddarstellungen als auch die Platzierung von Bildelementen dienen dazu, Orte durch visuelle Präsenzen sinnhaft zu erweitern. Es handelt sich bei diesen Akten um Prozesse der Sinnkonstruktion, die aufgrund des Rückgriffs auf ein gemeinsames Zeichensystem in räumlich-struktureller Hinsicht denselben Regeln folgen. „Bild-Raum“ bezeichnet somit das räumlich strukturierte Beziehungsgeflecht von Bildwerken und menschlichem Handeln an baulich gestalteten oder auch natürlich belassenen Orten. Da die konstitutiven Elemente und die Beziehungen zwischen ihnen auf kulturell konstruierten, in materieller und symbolischer Ausdrucksform reproduzierten Sinnstrukturen beruhen, ermöglicht die Analyse von Bild-Räumen Aussagen zu den kulturellen Mechanismen der Sinnkonstruktion mittels Bildern an Orten und in Relation zum Handlungsgeschehen.

Dabei unterliegt der Bild-Raum einerseits den systematischen Ordnungsprinzipien, die unter einer synchronen Betrachtungsweise ans Licht treten bzw. diese in dieser Form überhaupt möglich machen. Andererseits ist auch der Bild-Raum nicht vor Veränderungen gefeit. So wie Räume, deren Veränderungspotential bereits besprochen wurde, so haben sich auch Bildsysteme, wie alle Symbolsysteme, in ihrer Gebrauchsabhängigkeit geschichtlich entwickelt und stehen in wechselseitiger Abhängigkeit von gesellschaftlichen Vorgängen: Einerseits sind sie historischen Veränderungen unterworfen, andererseits wirken sie in ihrer Rolle als Träger und Vermittler kollektiver Bedeutungen und Werte an historischen Entwicklungsprozessen mit. Verändern sich Ideale, Wertvorstellungen oder gesellschaftliche Praktiken, so können sich auch deren visuelle Ausdrucksformen bzw.

die praktische Verwendung von Bildzeichen verändern⁶³². Derartige Wandlungen wiederum lassen sich anhand einer diachronen Betrachtungsweise von verschiedenen Bild-Räumen aufzeigen. Mit dem Konzept des Bild-Raums möchte ich somit ein analytisches Denkmodell vorschlagen, unter dessen Anwendung der Umgang mit Bildwerken in prähistorischen Kulturen in seiner Komplexität und Wandelbarkeit ergründet werden kann.

3.4 Zur Vorgehensweise bei der Analyse von Bild-Räumen

Das gedankliche Modell des Bild-Raums lässt sich der Untersuchung ganz unterschiedlicher Bildwerks- und Objektkategorien zugrunde legen. In der vorliegenden Arbeit möchte ich es im Speziellen zur Analyse von mit Wandbildern dekorierten Räumlichkeiten der kretischen Spätbronzezeit nutzen. Entsprechend sind die folgenden Ausführungen zur Vorgehensweise in besonderem Maße auf die Gegebenheiten und Bedingungen dieser Bildwerksgattung sowie weiterer, zur Rekonstruktion der bild-räumlichen Zusammenhänge relevanter und zeitgenössischer Trägermedien ausgelegt.

Durch das Medium Wandbild wurden an konkreten Orten Bildelemente und -motive vergegenwärtigt; sie wurden somit über einen gewissen Zeitraum hinweg zu dauerhaften Bestandteilen dieser Orte. In Wandbildern begegnen Objekte, die zeitgleich auch in den Darstellungen der Glyptik, auf Steingefäßen und anderen Trägern zweidimensionaler Bilder sowie ferner in rundplastischen Modellen als Kennzeichen spezifischer Lokalitäten wiedergegeben wurden. Der Platzierung von Bildelementen und -motiven an den Wänden sowie auch in Siegelbildern und anderen Bildgattungen liegt folglich eine gemeinsame Bildsprache zugrunde, die bei der künstlerisch-handwerklichen Herstellung bestimmter örtlicher Erscheinungsformen im Kleinen wie in ‚Lebensgröße‘ angewandt wurde. Dieser Zusammenhang zwischen den in Bildern geschaffenen räumlichen Konstellationen von Menschen und Objekten und den von Wandbildern geprägten Räumlichkeiten der realweltlichen Gebäude auf Kreta (und Thera) bildet einen der wesentlichen Anknüpfungspunkte für meine Bild-Raum-Analyse, deren einzelne Schritte ich im Folgenden skizzieren möchte.

632 Dieses Phänomen wird in der Klassischen Archäologie bereits breit diskutiert. Als prägnante Beispiele seien hier die Genese der Mythenbilder um 700 v. Chr. als Reaktion auf das Aufkommen einer neuen Art der kollektiven Identitätsstiftung (siehe Junker 2009) oder auch die mit einem Wandel der gesellschaftlichen Ideale einhergehenden Veränderungen der Bilddarstellungen auf geometrischen Grabamphoren (siehe Haug 2010) genannt.

Schritt 1: Der Ort des Bildwerks

Den ersten Schritt bildet eine Darstellung der örtlichen Rahmenbedingungen, wie sie Architektur und Fundobjekte in ihrer räumlichen Verteilung vermitteln. Hierzu gehört erstens eine ausführliche Beschreibung des Grund- und Aufrisses des bebilderten Orts, um ihn in Hinblick auf sein Potential als Bewegungs- und Handlungsraum zu begreifen. Diese Beschreibung soll nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Synchronität das Erscheinungsbild des Orts zur Zeit der Verwendung der Bildwerke umfassen, sondern auch diachrone Veränderungen berücksichtigen, welche zugleich Veränderungen in der Funktion des Orts und im Zirkulationsmuster bedeuten können. Die hier zu besprechenden Räumlichkeiten lassen sich in drei Kategorien einteilen, welche entsprechend ihrer Lage im Zirkulationsgefüge der architektonischen Struktur unterschieden werden können: Eingangsräume, Durchgangsräume und Aufenthaltsräume. Diese Kategorien sind durchlässig und orientieren sich – dem handlungstheoretischen Raumbegriff Rechnung tragend – nicht primär an der architektonischen Struktur, sondern an der an diese geknüpften menschlichen Bewegung. So finden sich Eingangs- und Durchgangsräume auch in architektonisch als Hallen und Zimmer zu identifizierenden Einheiten – ein Umstand, welcher sich nicht zuletzt in der Wandbemalung der entsprechenden Bereiche niederschlug⁶³³. Doch auch die materielle Gestaltung des Innenraums – Böden mit gepflasterten, zum Teil durch verschiedenfarbige Steinsorten gebildeten Bereichen, mit erhabenen Gehflächen, mit stuckierten Mustern oder gemalten Akzenten, daneben Wände mit Gipssteinverkleidung, einfarbigem oder figürlich bemaltem Verputz oder auch farbig gestaltete Decken – konnte dazu dienen, bestimmte Bereiche hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb des architektonischen Gefüges visuell voneinander abzugrenzen und individuell hervorzuheben. Gemeinsam mit Fenstern und Türen sowie mit beweglichen, halb- und unbeweglichen Gegenständen und Installationen fungierten die gestalterischen Details als symbolische und materielle Faktoren, welche die Rahmenbedingungen einer Handlungssituation und somit die Möglichkeiten, Räume durch Platzierung und Syntheseleistung zu konstituieren, vorstrukturierten⁶³⁴. Bei der Beschreibung der untersuchten Orte sind folglich sämtliche das visuelle Erscheinungsbild prägenden Elemente zu berücksichtigen und in Hinblick auf ihre etwaigen handlungsbezogenen Wirkungen zu bewerten. Neben den unmittelbaren Faktoren spielen hier auch mittelbare, etwa durch geschlossene oder geöffnete Türen und Fenster oder durch Lampen bewirkte Modifikationen des räumlichen Erscheinungsbilds eine Rolle. Ihre Berücksichtigung trägt ebenfalls dazu bei, sich an die getroffenen Maßnahmen zur Vorstrukturierung der Raumkonstitution sowie zur Stimmung und Inszenierung des Raums heranzutasten⁶³⁵.

633 Siehe bereits Günkkel-Maschek 2011.

634 Löw 2001, 191–194.

635 Vgl. Löw 2001, 204–210 mit weiteren Literaturverweisen. In der vorliegenden Arbeit wird bewusst eine Fokussierung auf die visuelle Wahrnehmung vorgenommen. Für das Spüren und Erleben von Raum, genauer von Atmosphären, spielen natürlich auch die anderen Sinne eine

3.4 Zur Vorgehensweise bei der Analyse von Bild-Räumen

Darüber hinaus erlaubt die Feststellung, dass an der materiellen Substanz Änderungen wie zum Beispiel Umbaumaßnahmen vorgenommen wurden, Aussagen darüber zu treffen, welche Neuerungen im Zirkulationsmuster, im innen-räumlichen Erscheinungsbild sowie damit einhergehend in den Vorbereitungen für Handlungssituationen von Fall zu Fall vorgenommen wurden. Sowohl die synchrone als auch die diachrone Bau- und Befundbeschreibung sind daher notwendig, um sich den materiellen und baulichen Voraussetzungen für die Konstitution von Räumen – und damit auch von Bild-Räumen – an Orten anzunähern. Das Ziel ist es, eine Vorstellung davon zu erhalten, welche Bewegungs- und Handlungsformen zu bestimmten Zeiten durch die baulichen Elemente und Strukturen ermöglicht und gegebenenfalls forciert wurden.

Die örtlichen Gegebenheiten bildeten denn auch das Umfeld, in dem die in den Fokus der Untersuchung gerückten Bildwerke platziert, wahrgenommen und unter Umständen verwendet wurden. An die Baubeschreibung ist daher eine Beschreibung der Bildwerke, ihrer Aufstellung oder Anbringung sowie der daran geknüpften Modalitäten ihrer Sichtbarkeit und ihrer räumlichen Einbindung vor Ort anzuschließen. In Bezug auf die Wandbilder, um die es hier gehen soll, gehören hier zum einen natürlich die Benennung der Gattung, des Wandaufbaus, des Formats der Darstellung sowie die Beschreibung der Darstellung und ihre Datierung dazu. Zum anderen muss eine genaue Auseinandersetzung mit der Platzierung der Bilddarstellungen bzw. der Bildelemente an den Wänden und ihrem etwaigen Bezug zu Elementen der Architektur und Inneneinrichtung stattfinden. In Zusammenhang mit der Platzierung der Bilder sind zudem ihre Sichtbarkeit von verschiedenen Standpunkten vor Ort sowie deren Regulierung durch architektonische Elemente wie etwa *polythyra* zu diskutieren. Solche Überlegungen werden Aufschluss darüber geben, inwieweit Bilddarstellungen durch ihre visuelle Präsenz mehr oder weniger direkt den Bild-Raum und das Handlungsgeschehen prägen bzw. ihm eine sinnliche Konnotation verliehen.

Als ein Hilfsmittel zur Verdeutlichung der architektonischen Rahmenbedingungen sowie der räumlichen Verhältnisse werden in der vorliegenden Arbeit 3D-Modelle verwendet. Sie ermöglichen nicht nur eine eingängige Veranschaulichung der Wandbilder als Teil ihres architektonischen Kontexts, sondern auch der aus ihrer Anbringung resultierenden Sichtbarkeit bzw. Nicht-Sichtbarkeit aus bestimmten Blickwinkeln, der Zuordnung einzelner Bildelemente und Kompositionen zu bestimmten innenarchitektonischen Einheiten sowie gegebenenfalls ihrer Bezugnahme auf an bestimmten Stellen verortete Personen.

Schritt 2: Bildanalyse

Den zweiten Schritt stellt eine ausführliche Bildanalyse dar, die ausgehend von den hauptsächlichen Elementen der Wandbebilderung vor Ort aufzeigt, welche Wirkungen sich den einzelnen Bildzeichen zuschreiben lassen und wie die

wesentliche Rolle; vgl. dazu Löw 2001, 204–210. Siehe ferner auch Letesson 2009, 18f. Überlegungen in diese Richtung finden sich bei Fox 2008; Day 2013.

Bildzeichen gemäß der jeweils zugrunde liegenden sinnstrukturellen Logik in ihre Kontexte eingebettet sind. Dazu ist es notwendig, sämtliche Vorkommnisse der einzelnen Bildelemente auf den unterschiedlichsten Trägermedien aufzuführen und ihre Einbindungen in Bildkontexte – und somit das Spektrum ihrer Vergesellschaftungen mit anderen Bildelementen – aufzuzeigen. Die Benennung der Bildelemente soll dabei weitgehend den ins Deutsche übersetzten konventionellen Bezeichnungen folgen, jedoch ohne die Absicht, sie dabei von vornherein mit Interpretationen zu belegen. Die Identifizierung der einzelnen Figuren und Objekte beruht notwendigerweise auf den subjektiven Erfahrungen des modernen Interpreten. Indem jedoch jedes auf bestimmte schematische Weise geformte Bildelement nicht mehr als durch eine wörtliche Bezeichnung codiert wird, können auch jene abstrakt-symbolischen Bildelemente wie die laufende Spirale oder auch nicht eindeutig identifizierbare, jedoch wiederholt begegnende Bildelemente wie etwa das wahlweise als Ähre oder Sternschnuppe interpretierte Objekt in Siegeldarstellungen⁶³⁶ auf abstrakte Weise als Bausteine der Kompositionen gehandelt und zur verbalen Darstellung der räumlichen Beziehungen zwischen ihnen und anderen Bildelementen verwendet werden.

Eine Zusammenstellung sämtlicher Vorkommnisse eines Bildelements kann unter mehreren Gesichtspunkten zu Erkenntnissen führen. Zum einen vermittelt sie aufgrund der unterschiedlichen Trägermedien, auf denen das Bildelement begegnet, einen Eindruck von den Praxiseinbettungen des Bildelements und somit von den Handlungsvorgängen, in denen das Bildelement als Zeichen eingesetzt wurde, um auf die mit ihm verknüpften Bedeutungen zu verweisen. Ein Abgleich mit den Erscheinungsformen der materiellen Kultur und der räumlichen Verortung entsprechender Objekte kann zur Kenntnis der ‚unmittelbaren Objekte‘ und ihrer Verwendung beitragen. Neben eventuellen funktionalen und sozialen Einordnungen lässt sich dadurch zugleich der chronologische Rahmen – die Verwendungshistorie – abstecken, in dem das Bildelement oder auch das zusammengesetzte Zeichen, dessen Bestandteil es war, überhaupt als Zeichen Verwendung fand. Dies mag ferner als Ausgangspunkt für Untersuchungen zur Übernahme entsprechender Bildelemente und -kompositionen in benachbarten Kulturen dienen.

Zum anderen lassen sich anhand der Zusammenstellung der möglichen Einbettungen des einzelnen Bildelements die bildhaft-visuellen Sinnwelten aufzeigen, zu deren Veranschaulichung es einen sinnkonstruktiven Beitrag leistete. Da dies nicht über eine Beschreibung der Bedeutungen der einzelnen Darstellungen erfolgen kann, gilt es auf eine alternative Art der Veranschaulichung zurückzugreifen, bei der die Relationen der einzelnen Bildelemente zu anderen Bildelementen und -motiven graphisch dargestellt werden⁶³⁷. Die sinnstrukturellen Beziehungen, wie sie auf verschiedenen Bildmedien anhand der syntaktischen

636 Beispielsweise auf CMS II.3, 51 (Goldring aus Isopata); I, 219 (Goldring aus Vapheio); V S3, 68 (Goldring aus Kalapodi).

637 Lambert Schneider demonstrierte ein solches Vorgehen bereits in Bezug auf die Bildwelt der Spätantike (Schneider 1983) sowie auf die Bildwelt der Thraker (Schneider 2006, 34–44).

3.4 Zur Vorgehensweise bei der Analyse von Bild-Räumen

Verknüpfungen in Erscheinung treten, sollen strukturschematisch in Form eines Verzweigungsbaums dargestellt werden⁶³⁸. Hiermit lässt sich das übergeordnete Sinnkonzept bzw. die verschiedenen Sinnkonzepte, in denen das vom Bildelement repräsentierte Objekt neben zugehörigen Personen, Gegenständen oder auch Symbolen seinen Platz hatte, anschaulich nachvollziehen. Die auf diese Weise entstehenden Beziehungsgeflechte bilden somit die Sinnstrukturen ab, welche innerhalb der Bildkompositionen durch die Relationen der Bildelemente zueinander ausschnittshaft wiedergegeben wurden. Diese Sinnstrukturen sind den übergeordneten Sinnkonzepten eingeschrieben; sie sind an sich abstrakt und nicht wahrnehmbar, sondern treten in Form von raum-zeitlich gebundenen, materiellen Ausdrucksgestalten zutage, als die sie „je eine konkrete Lebenspraxis oder gar mehrere gleichzeitig“ verkörpern⁶³⁹. Mit den objektiven Bedeutungsstrukturen lassen sich folglich jene bronzezeitlichen Strukturen erfassen, welche für die Beziehungen der einzelnen Bildelemente ausschlaggebend waren und dementsprechend in den Bildkompositionen in anschaulicher Weise Niederschlag gefunden haben. Mittels der Verzweigungsbaume werden die verschiedenen in den minoischen Bilddarstellungen belegten Möglichkeiten der Einbettung einzelner Bildelemente aufgezeigt.

Schritt 3: Zur Verwendung der Bildzeichen vor Ort

Die Ergebnisse aus Schritt 2 sind anschließend wieder auf das Bildelement vor Ort zu übertragen, welches den Ausgangspunkt der Untersuchung bildete. So ist zunächst zu prüfen, welche der Wirkungen im Falle der Bildkomposition und -platzierung vor Ort zum Tragen kamen und unter Aktualisierung welcher konventionell-logischer Beziehungen und sinnstruktureller Relationen das Bildelement aufgrund seiner Platzierung im Verhältnis zu anderen Bildelementen bzw. im Verhältnis zu etwaigen Elementen der Architektur und der Innenraumausstattung seinen sinnkonstruktiven Beitrag zur Gesamtkomposition leistete. Entsprechend den übrigen Bildelementen und Bezug nehmend auf den Verzweigungsbaum kann anschließend eine Zuordnung zum übergeordneten Sinnkonzept, als dessen Zitat die Bilddarstellung vor Ort fungierte, vorgenommen werden. Bei komplexeren Verästelungen und mehreren verschiedenen Sinnkonzepten, die mit einem einzelnen Bildelement verknüpft sein können, lässt sich anhand der gegebenen Zusammenstellung mit anderen Bildelementen möglicherweise eine konkretere Zuordnung zu einem bestimmten Sinnkonzept treffen. Das Ziel dieses Schrittes ist es, die Bildkomposition sowie ihre Einzelemente aufbauend auf dem Wissen, wie sie den kulturellen Konventionen sowie den Regeln des Zeichensystems entsprechend als sinnstiftende Bildzeichen genutzt wurden, zu begreifen. Die Bildelemente sind also in Hinblick auf den konstitutiven Beitrag auszuwerten, den sie als visuelle Präsenz ihrer Objekte vor Ort leisteten.

638 Vgl. Schneider 1983, 91–99 m. Graphiken. Ferner Schneider 2006, 39 Abb. 13.

639 Oevermann 2005, 159–163.

Schritt 4: Der Bild-Raum und seine kultur- und gesellschaftshistorische Dimension

Im abschließenden vierten Schritt werden die in den Schritten 1 bis 3 gewonnenen Erkenntnisse zusammengeführt. Der so umrissene Bild-Raum ist unter verschiedenen Aspekten zu betrachten und in einen kultur- und gesellschaftshistorischen Rahmen einzubetten. Es gilt nun zu schildern, wie die Bildwerke und das architektonische oder natürliche *Setting* unter Berücksichtigung potentieller Aufenthalts- und Handlungsbereiche von Menschen vor Ort und während einer bestimmten Zeit zusammenspielten und, soweit möglich, die chronologische Entwicklung dieses Zusammenspiels nachzuzeichnen. Zentral ist dabei die Rolle, die dem Bildwerk als visuelle Präsenz bestimmter schematisch geformter Lebewesen und Objekte sowie als Verweis auf die damit zusammenhängenden und vor Ort vergegenwärtigten Sinnstrukturen zukam. Das Bildwerk ist also in Hinblick auf seinen Einsatz bei der Rahmung, Inszenierung und Durchführung kulturellen und gesellschaftlichen Handelns zu befragen.

Dabei wird außerdem zu klären sein, wo auf der funktionalen Skala zwischen angemessenem Dekor und eigenständig bzw. stellvertretend agierender artifizieller Präsenz das Objekt der Darstellung jeweils zu verorten ist. So übernahmen etwa figürlich gestaltete Votivstatuetten in Heiligtümern eine andere Rolle als die figürlichen Darstellungen auf Trinkgefäßen. In Bezug auf Wandbilder kommt dieser Frage eine umso höhere Relevanz zu, da ihre Darstellungen je nach Komposition, Format und Ort der Anbringung auf unterschiedlich intensive Weise auf den Raum wirkten und für die Einbeziehung in das Handlungsgeschehen infrage kamen. Man denke hier nur an den Unterschied zwischen einem oberhalb des menschlichen Aktionshorizontes umlaufenden Miniaturfries⁶⁴⁰ und einer großformatigen, den Handelnden gegenüber angebrachten Darstellung einer ‚thronenden Göttin‘ (Abb. 5.10a) oder eines ‚Baum-Schreins‘ (Abb. 4.8). Das Zusammenspiel von Bilddarstellung, Wahrnehmung und Handeln vor Ort wird insofern eine besondere Untersuchung erfahren, um die vielfältige Rolle von Bildwerken in räumlichen Zusammenhängen auf eine neue Grundlage zu stellen.

In Hinblick auf die bildlich-materiell umgesetzten bzw. durch die Gegenwart und Verwendung der Bildwerke vor Ort aktualisierten Sinnstrukturen wird der Frage nachzugehen sein, inwieweit die Darstellungen Rückschlüsse auf die Funktion und Nutzer der Räumlichkeiten erlauben. Verschiedene Gesichtspunkte können hierbei berücksichtigt werden: Zum einen könnten die in der Bildanalyse zusammengetragenen bildlichen Darstellungen, welche die vor Ort gezeigten Bildelemente gemeinsam mit hinsichtlich ihres Geschlechts, Gewands und Handelns charakterisierten Figuren vor Augen führen, selbst eine Vorstellung davon geben, welche Personentypen mit den vor Ort präsentierten Bildobjekten assoziiert wurden. Angesichts der Wiederkehr von Bildelementen auf kleinformatigen Bildträgern und an Gebäudewänden drängt sich die Vermutung auf, dass

640 Siehe Morgan 1988; Palyvou 2005b, 162–166 Abb. 241 Taf. 3A. Vgl. hierzu auch Renfrew 2000, bes. 138–143.

3.4 Zur Vorgehensweise bei der Analyse von Bild-Räumen

die Bilddarstellungen gewählt wurden, *weil* das vor Ort stattfindende Geschehen mit an anderer Stelle gezeigten bzw. versinnbildlichten Handlungen in Zusammenhang stand. In diesem Fall gilt es, die Bildelemente im Verzweigungsbaum mit jenen vor Ort abzugleichen und das Geschehen vor Ort mit in den Bildern versinnbildlichten Ideen und Vorstellungen zu verknüpfen. Als ein einfaches Beispiel können Bronzestatuetten mit dem Gestus der zur Stirn erhobenen Hände genannt werden: derselbe Gestus begegnet gelegentlich auch in Siegeldarstellungen, wo zudem das Bezugsobjekt – etwa eine weibliche Figur mit einem Stab in der ausgestreckten Hand oder eine männliche schwebende Figur vor einem ‚Baum-Schrein‘ – gezeigt ist. Es ist daher naheliegend zu vermuten, dass auch die Bronzestatuetten den Gestus ideell auf jenes Bezugsobjekt richteten, welches in den Bilddarstellungen etwa durch das Bildzeichen der weiblichen Figur mit Stab bezeichnet ist. In Bezug auf Wandbilder kann ähnlich verfahren werden, indem man beispielsweise die in Bezug auf das Bildzeichen ‚Baum-Schrein‘ gezeigten Handlungen als sinnbildliche Schemata für das Handeln *vor* visuell präsenten ‚Baum-Schreinen‘ in Lustralbecken bewertet.

Zum anderen stellt das ebenfalls in der Bildanalyse erarbeitete Vorkommen von Bildelementen und -kompositionen auf verschiedenen Trägermedien und somit in verschiedenen Verwendungskontexten eine Möglichkeit dar, sich der soziokulturellen Einordnung der Darstellungen anzunähern. Kristallisiert sich für Artefakte, auf denen bestimmte Bildelemente vorkommen, eine Konzentration auf bestimmte gesellschaftliche Nutzergruppen heraus, so ist anzunehmen, dass auch der Ort, an dem jene Bildelemente platziert wurden, vorwiegend von dieser Gruppe frequentiert wurde. Die Bildelemente fungierten schließlich auch vor Ort als zeichenhafter Verweis auf derartige gruppenspezifische Ideen, welche jedoch nur für bestimmte Artefakte als angemessener Dekor infrage kamen und somit offenbar ausschließlich für deren Nutzer Relevanz besaßen⁶⁴¹.

Vor dem Hintergrund der in der Bildanalyse zusammengetragenen Merkmale des Bildsystems sowie seiner Komponenten kann somit das Vorkommen von Bildelementen vor Ort bzw. die Auswahl bestimmter Bildelemente für bestimmte Orte nachvollziehbar gemacht werden. Es wird zu zeigen sein, inwieweit und auf welche Weise Sinnstrukturen, wie sie anhand der Bilddarstellungen und ihrer in den Verzweigungsbäumen repräsentierten Verknüpfungen aufgedeckt werden konnten, durch das Zusammenspiel von Menschen, Objekten und artifiziell präsenten Lebewesen und Objekten im bild-räumlichen Arrangement vor Ort umgesetzt wurden. Ausgehend von der Annahme, dass es dieselben Sinnstrukturen waren, welche den bildlichen Darstellungen und den bild-räumlichen (An)Ordnungen vor Ort während einer bestimmten Epoche zugrunde lagen, erlaubt die Analyse beider kultureller Erscheinungsformen eine „methodisch kontrollierte Rekonstruktion von Prozessen der Sinnkonstitution“⁶⁴², wie sie zur Inszenierung

641 Das Beispiel, welches jenen Sachverhalt verdeutlichen wird, ist das Bildzeichen laufende Spirale und seine Verwendung in der NPZ und in der SPZ; siehe [Kapitel 5.3](#).

642 Soeffner – Raab 2004, 258.

und Reproduktion gesellschaftlichen Handelns forciert wurden. Veränderungen der gesellschaftlichen Praxis bedeuten auch Veränderungen der Sinnstrukturen und somit der kulturellen, materiellen Erscheinungsformen, in denen sich nach Oevermann „Lebenspraxis verkörpert“⁶⁴³. Das Nachvollziehen von Veränderungen in den bildlichen Darstellungen einerseits, in den Platzierungen und Verwendungen von Bildelementen an Orten oder auf Artefakten andererseits gestattet folglich auch Aussagen zu Aspekten gesellschaftlicher Veränderungen. Diese Veränderungen der Bildpraxis sind schließlich mit den unter Schritt 1 erfassten diachronen Umgestaltungen der gebauten Strukturen an Orten zu verknüpfen, um die Entwicklung der assoziierten Bild-Räume nachzuzeichnen und in den übergeordneten Rahmen des bekannten kulturellen und gesellschaftlichen Wandels im bronzezeitlichen Ägäisraum einzubetten.

643 Oevermann 2005, 161.

4

Bild-Räume im *Corridor of the Procession Fresco*

Ein besonderes Charakteristikum minoischer Paläste ist die oftmals sehr umständliche Wegeföhrung, die Vermeidung direkter Routen zugunsten verwinkelter Gänge durch das Gebäude. Einen wesentlichen Beitrag zu diesem Phänomen leisteten Durchgangsräume, die, wie die hier gewählte Bezeichnung bereits vorwegnimmt, in erster Linie zum Durchschreiten angelegt waren. Die architektonische Form und Ausstattung sowie der Wanddekor, der – wie im Vergleich mit den beiden noch folgenden Kapiteln deutlich werden wird – im Unterschied zu den Aufenthaltsräumen eigenen formalen Regeln folgte, waren in Hinblick auf die dort stattfindende Bewegung und Wahrnehmung gestaltet. Zu den Durchgangsräumen gehörten vor allem Korridore und Treppenhäuser, aber auch Bereiche innerhalb größerer architektonischer Einheiten, die eher als Durchgänge denn als Aufenthaltsbereiche angelegt gewesen und erfahren worden sein dürften, so beispielsweise Bereiche nahe bei Türen oder auch Bereiche, die aufgrund von Sichtachsen aus Korridoren heraus ebenfalls als Durchgangsbereiche zu klassifizieren sind.

Die architektonischen Gegebenheiten, die oftmals relative Enge und Langgestrecktheit solcher Räume sowie die Kontinuität der eigenen Bewegung und damit die flüchtige Dauer des Verweilens machten es in den meisten Fällen unmöglich, die Darstellungen an ihren Wänden im Ganzen zu erfassen. Auch die Beleuchtung in Gängen und Treppenhäusern, die sich heute anhand des Befunds selbst zwar nicht mehr eindeutig nachvollziehen lässt, für die jedoch Vergleichsbeispiele aus Akrotiri herangezogen werden können, legt nahe, dass es in der Regel keinen direkten Lichteinfall gab, sodass mit dem Lichtschein aus anliegenden Räumen mit Fenstern sowie mit künstlichem Licht gerechnet werden muss⁶⁴⁴. Die architektonische Raumform, die relativ geringe Helligkeit im Raum, die eigene Fortbewegung sowie die potentielle Einschränkung der Sicht durch weitere Personen können demnach als prägende Faktoren bei der Wahrnehmung der bildlichen Darstellungen an den Wänden vorausgesetzt werden, und es ist naheliegend, dass diese Faktoren bereits bei der Konzeption der Wandbilder berücksichtigt und die Darstellungen entsprechend angelegt worden waren. Der Wanddekor in minoischen Durchgangsräumen zeigt denn auch entsprechende Spezifika, die ich im Folgenden darlegen und in Bezug auf zugrunde liegende Konzepte der Inszenierung des bild-räumlichen Wahrnehmungserlebnisses erörtern möchte.

644 Zur Frage der Beleuchtung und Inszenierung mit Licht in der minoischen Architektur siehe allgemein Stürmer 2011.

Die Zahl an Durchgangsräumen mit Wanddekor im minoischen Kreta erscheint zunächst recht gering. Das prominenteste Beispiel stellt der so genannte *Corridor of the Procession Fresco* im Südwesttrakt des spätpalastzeitlichen Palastes von Knossos dar, in dem teilweise *in situ* Reste der namensgebenden Prozessionsdarstellung an den Wänden vorgefunden wurden⁶⁴⁵. Denselben Ausstattungsprogramm ist aufgrund stilistischer und bildinhaltlicher Parallelen auch das *Cup-bearer Fresco* zuzuordnen, das im Korridor westlich des *South Propylaeum* zutage gefördert und von Evans an der Westwand des *South Propylaeum* selbst „rekonstituiert“ wurde⁶⁴⁶. Weitere Fragmente, die zumindest zum Teil von Prozessionsdarstellungen stammen dürften, wurden von Cameron zu einer neupalastzeitlichen Darstellung treppensteigender Prozessionsteilnehmer an der Wand des *Grand Staircase* im Osttrakt rekonstruiert⁶⁴⁷. Sowohl die Datierung der einzelnen Fragmente zum Teil in die NPZ, zum Teil in die SPZ, als auch die weit auseinanderliegenden Fundorte der Fragmente lassen diese Rekonstruktion ebenso wie ihren Anbringungsort jedoch zweifelhaft erscheinen⁶⁴⁸. Das Fragment eines lebensgroßen Gefäß-Trägers, das unter den Bruchstücken des *North Threshing Floor Deposit* zutage kam, zeugt abschließend wiederum eindeutig von einem spätpalastzeitlichen Zug von Gabenträgern, deren ursprünglicher Anbringungsort sich jedoch nicht mehr rekonstruieren lässt⁶⁴⁹. Weitere Fragmente von Schurzen, Körpergliedern und Gewändern männlicher wie weiblicher Figuren stammen aus unterschiedlichen Bereichen des Palastes und wurden von Cameron als Kreationen seiner spätpalastzeitlichen *School D* zusammengestellt⁶⁵⁰.

645 Evans 1899/1900, 12–14; Evans 1928, 682–685. 719–736.

646 Evans 1899/1900, 14–17; Evans 1928, 704–712. Siehe auch Cameron 1976a, 673. 675 Kat.-Nr. 5 m. Taf. 7A. 8.

647 Cameron 1970, 164f.; Cameron 1976a, 163f.; Cameron 1978, 587f. m. Taf. 4; Cameron 1980, 316f.; Marinatos 1993, 65f. m. Abb. 56; Evely 1999, 252f. m. Farbabb. Zu den verwendeten Fragmenten gehörten Evans 1921, Farbtaf. 1k (gegenüber von S. 230: Stuckfragment mit Ornament = Evans 1928, 199f. Abb. 110Ak); Evans 1928, 751 m. Abb. 485 (Gesicht im Profil neben Gesäß und Oberschenkel im Lendenschurz); Evans 1930, 297f. m. Abb. 194 (Fragment eines Schurzes(?); dort wird außerdem der Teil eines männlichen Beins erwähnt); Evans 1935, 249 Abb. 187; Cameron 1976a, 100. 703. 705f. Nr. 7 m. Taf. 98B (Lotusblüte).

648 Die Fragmente der Darstellung eines Gesichts im Profil neben Gesäß und Oberschenkel einer Figur im Lendenschurz fanden sich laut Evans 1928, 751 südlich des *Corridor of the Procession Fresco*. Blakolmer zufolge dürften sie außerdem eher von einer Boxkampfszene stammen; siehe Blakolmer 2001, 24f.; Blakolmer 2007b, 218 Anm. 61; Blakolmer 2018a; zur farbigen Abbildung des Fragments auch Jones 2015, 222 Abb. 6.78. Das Fragment der Lotusblüte stammt aus dem *Court of Distaffs* und ist Evely 1999, 252, zufolge das einzige Fragment, das – allerdings andersherum gedreht – möglicherweise als Gabe aus einer Prozessionsdarstellung stammt. Vgl. auch Blakolmer 2008b, 260.

649 Evans 1928, 722. 724 m. Abb. 451; Cameron 1976a, 327. 456f. 697 m. Taf. 56A. Evans fügte dieses Fragment in seine Rekonstruktion des Prozessionsfreskos ein; siehe Evans 1928, 723 Abb. 450 Taf. XVI.

650 Cameron 1976a, 327f. Nr. 5 m. Taf. 166 C4 (Fragment eines weiblichen Knöchels); Nr. 6 m. Taf. 7B (Fragment mit Haartracht aus dem *Queen's Megaron*). 164 A37 (Gewandfragment aus der *North Threshing Floor Area*). 171 A1 (Gewandfragment aus dem *Queen's Megaron*); Nr. 7 m. Taf. 9B (Schurzfragment aus dem *Room of the Stone Bench*); Nr. 8 (Schurzfragment aus der

Gemeinsam stellen diese Zeugnisse einen äußerst spärlichen Rest der spätpalastzeitlichen Bebilderung der Wege durch den Palast dar. Die Wanddekorfragmente legen die Vermutung nahe, dass die Korridore unter anderem im Rahmen von zeremoniellen Anlässen in Form von Prozessionen durchschritten wurden. Cameron zufolge fungierten Prozessionsfresken als Wegweiser (*sign-posts*) und geleiteten die Prozessionsteilnehmer zu den bedeutenderen Bereichen innerhalb des palatialen Raumgefüges⁶⁵¹. Dabei hätten sie sich sowohl hinsichtlich ihres Anbringensortes als auch thematisch in den Gesamtrahmen des Festzyklus eingliedert, der durch das Bildprogramm in Knossos unter Berücksichtigung der Korrelation von Ort und zeremoniellem Akt veranschaulicht worden sei:

„[T]he architectural design and functions of the main rooms in the palace fit in with the sequence of events which the festive cycle of pictures portrays, and an overall unity is observed between them.“⁶⁵²

Nach Hägg und Marinatos verstetigten die Darstellungen das Prozessionsgeschehen, welches zu den wichtigsten Orten der Kulturausübung führte, und repräsentierten es in Zeiten, in denen keine Prozessionen stattfanden⁶⁵³. Auch Palyvou beschrieb die Darstellungen hintereinander schreitender Figuren als Projektionen des im Raum stattfindenden Geschehens auf die Wand⁶⁵⁴, während Panagiotopoulos den affirmativen Charakter der Bilder betonte, welche das praktische Geschehen vor Ort reflektierten bzw. dieses in Form eines visuellen Statements verstärkten⁶⁵⁵. Angesichts des großen Formats der Darstellungen in Kombination mit der Enge der Korridore, aufgrund derer sich die Darstellungen an den Wänden in unmittelbarer Nähe zum Betrachter befanden, schloss jüngst außerdem John Bennet:

„the figures are highly legible, and a viewer would have been aware of them, and potentially interacted with them, almost as if they were sharing in similar actions within [...] the same space. Processions comprise a particularly prominent category of this type of ‘participatory’ relationship“⁶⁵⁶.

Welche inhaltliche Dimension die Darstellungen in den Durchgangsbereichen über diese formalen und wahrnehmungsbezogenen Aspekte hinaus zu

Area of the Demon Seals); Nr. 9 m. Taf. 13B (Fragment eines bekleideten Mannes mit erhobenen Arm aus dem *Room of the Stone Spout*).

651 Cameron 1976a, 140. 162f., bes. 140: „Processional frescoes are unique in that they serve a definite directive function, like sign-posts, leading the onlooker forwards from one location to another where we may be sure further action is to take place“. Vgl. auch Cameron 1970, 165; Cameron 1978, 580; Niemeier 1992, 98; Blakolmer 1995, 467f.; Blakolmer 2000a, 397.

652 Cameron 1976a, 165.

653 Hägg 1985, 210f.; Marinatos 1985, 220.

654 Palyvou 2000, 429; Palyvou 2005b, 167f.

655 Panagiotopoulos 2012b, 72f.

656 Bennet 2015, 29. Sie stünden damit im Gegensatz zu der von Renfrew 2000 beschriebenen *panoptic relationship* zwischen Betrachter und kleinformatigen Figuren.

vergegenwärtigen vermochten und welche neuen Erkenntnisse sich daraus für das dortige Handlungsgeschehen und dessen Bedeutung gewinnen lassen, möchte ich im Folgenden anhand der bild-räumlichen Analyse des so genannten *Corridor of the Procession Fresco* darlegen.

4.1 Architektur und bauhistorischer Abriss

Der ausgiebigste *in situ*-Fund einer Wandmalerei mit Menschendarstellung in einem Durchgangsraum auf Kreta stammt aus dem *Corridor of the Procession Fresco* im Südwesttrakt des Palastes von Knossos. Dieser führte in der SPZ von der *West Porch*, dem am Westhof gelegenen Südwesteingang, in das Innere des Palastes und bildete eine der wesentlichen Routen, die das Geschehen auf dem Westhof mit dem Geschehen auf dem Zentralhof sowie den von dort aus zu erreichenden Räumlichkeiten verband (Abb. 4.1). Aufgrund der schlechten Befundlage des Korridors, der bei der Ausgrabung im Anschluss an die *West Porch* lediglich auf wenigen Metern erhalten war, lassen sich nur kursorische Aussagen zu bauhistorischen Veränderungen und eventuell daran geknüpfte Veränderungen in der Nutzung treffen.

4.1.1 Neupalastzeit

Seine heutige architektonische Form erhielt der Prozessionskorridor im Zuge eines grundlegenden Umbaus des Eingangsbereichs zu Beginn der NPZ II. In der APZ hatte der Zugang ursprünglich in einer direkten Ost-West-Verbindung zwischen Westhof und Zentralhof bestanden: Der ältere Ost-West-Plattenweg, welcher der *West Porch* später wie eine Schwelle vorgelagert war, hatte einst zu jenem Eingang geführt⁶⁵⁷. Noch in der Altpalastzeit erfolgte die Schließung der Westfassade; die Eingangssituation wurde um etwa 90 Grad gedreht, und es wurde ein Korridor angelegt, der nun nicht mehr direkt nach Osten führte, sondern einen ausgedehnten Umweg nach Süden vorgab⁶⁵⁸. Der Umbau des Korridors lässt sich anhand von Keramik, die unter dem zugehörigen Schieferplattenboden sowie unter der neu gebauten Ostmauer gefunden wurde, in das frühe SM IA datieren⁶⁵⁹. Zusammen mit der MM IIIB/SM IA-zeitlichen Keramik, die sich gemäß den Studien Momiglianos unter dem spätesten Pflaster des Westhofs befand⁶⁶⁰, ergibt sich ein Datum früh in der NPZ II für die Neugestaltung von Westhof, *West Porch* und

657 Siehe dazu ausführlicher Evans 1928, 660–667, aber auch die Korrekturen Momiglianos bzgl. Evans' Rekonstruktion der altpalastzeitlichen Westfassade in Momigliano 1992.

658 Evans 1928, 664–669.

659 Siehe Macdonald 2002, 39. Vgl. auch Macdonald 1990, 84–87. Siehe jedoch auch Macdonald 2005, 95, der den Bau des Korridors bereits in MM IIIB, d. h. in der NPZ I, ansetzt.

660 Momigliano 1992.

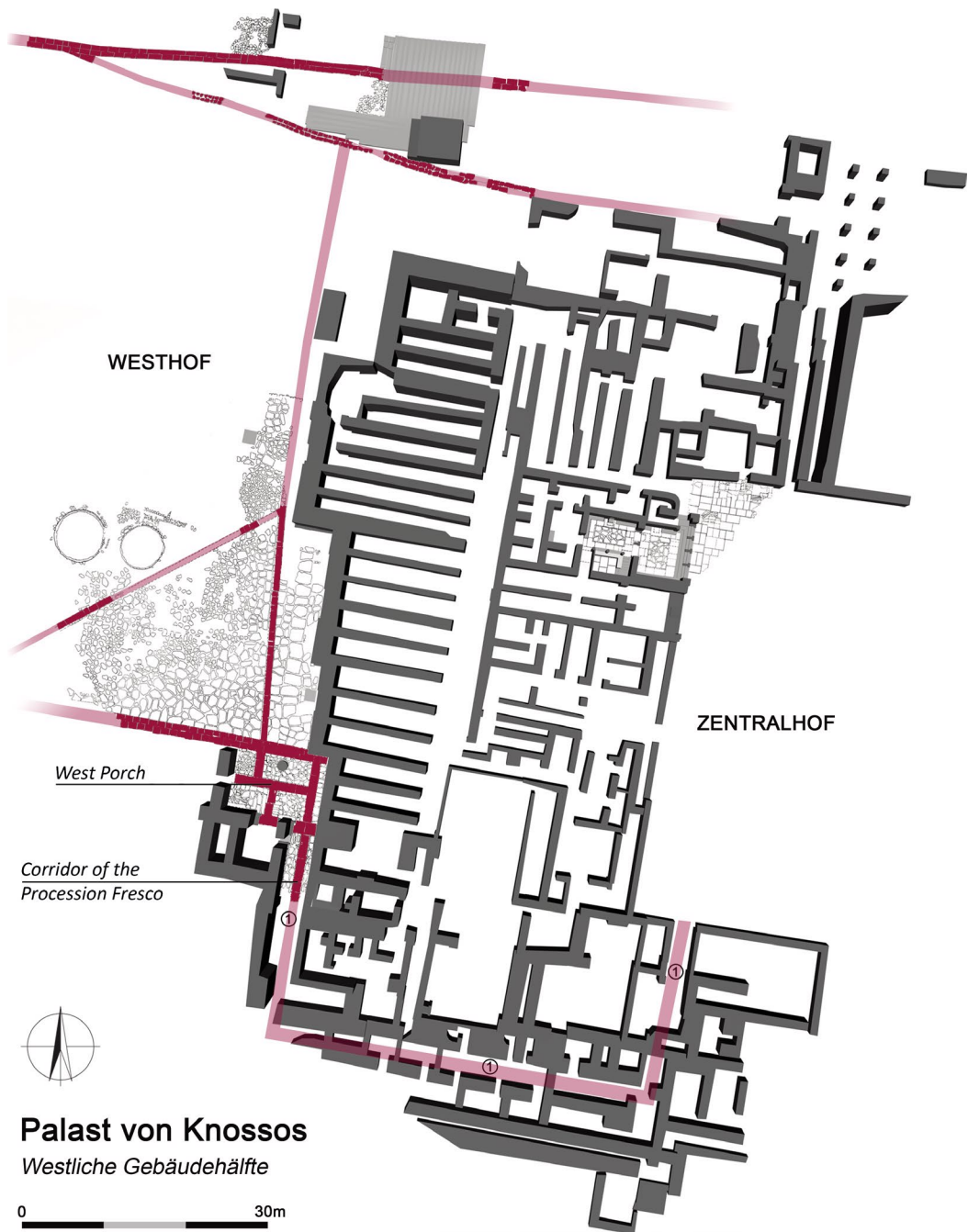


Abb. 4.1 Prozessionsrouten auf dem Westhof des Palastes von Knossos und rekonstruierter Verlauf des *Corridor of the Procession Fresco* oberhalb der *South Terrace Basements* zum Zentralhof (1).

Prozessionskorridor. Auch Evans brachte den unter Verwendung von Gipsstein- und Schieferplatten im Bodenbelag erfolgten Umbau des neuen Korridors bereits mit den Baumaßnahmen nach der *Great Destruction* am Ende von MM IIIB in Verbindung⁶⁶¹. Die NPZ II war somit die erste Nutzungsphase des späteren *Corridor of the Procession Fresco* und bedeutete eine eindrucksvolle Monumentalisierung der mit dem Betreten des Palastes verbundenen Ritualpraxis.

Die Breite des altpalastzeitlichen Korridors hatte noch lediglich 2,38 m betragen; er war demnach knapp einen Meter schmäler als sein neupalastzeitlicher, heute noch sichtbarer Nachfolger⁶⁶². Der zentrale Weg aus Gipssteinplatten war zu beiden Seiten ebenfalls von Gipssteinplatten eingefasst und setzte sich demnach noch nicht farblich ab, sondern lediglich durch seine Erhöhung sowie möglicherweise dadurch, dass die Randstreifen die üblichen rot verputzten Fugen besaßen. Der Boden war durchgehend mit einer Pflasterung aus Gipssteinplatten ausgestattet, und auch die Wände waren mit Gipssteinplatten verkleidet⁶⁶³. Der zu Beginn der NPZ II verbreiterte Korridor hingegen besaß nun einen zentralen, leicht erhöhten Weg aus Gipssteinplatten, der zu beiden Seiten von Schieferplatten eingefasst war und sich demnach farblich deutlich von diesem absetzte. An den Wänden waren möglicherweise Darstellungen weiblicher Figuren angebracht, deren fragmentarische Reste sich in einer Grube mit Schuttmaterial unter dem Boden der späteren Ausstattungsphase fanden⁶⁶⁴. Die Fragmente zeigen Textildekor sowie Halschmuck auf weißer Haut und wurden bereits von Evans mit den *Ladies in Blue* verglichen, die einen Raum im zeitgenössischen Osttrakt des Palastes geschmückt haben sollen⁶⁶⁵. Die Größe der erhaltenen Motive deutet auf die Wiedergabe der weiblichen Figuren in annähernder Lebensgröße hin⁶⁶⁶. Evans wies die Fragmente der früheren Phase des Korridors zu, in der somit *sitzende* Frauenfiguren über einem Sockel aus Gipssteinplatten platziert gewesen seien⁶⁶⁷. Die Fragmente datieren jedoch in die NPZ II, in der eine solche Form des Wanddekors mehr als ungewöhnlich wäre, wie andere NPZ II-zeitliche, mit hintereinander schreitenden Figuren dekorierte Durchgangsräume, etwa in Gebäude *Xesté 3*⁶⁶⁸, illustrieren. Viel

661 Evans 1928, 670.

662 Evans 1928, 669.

663 Evans 1928, 668 m. Abb. 425.

664 Evans 1928, 680f. m. Abb. 430.

665 Evans 1921, 544–547 mit Abb. 397. 398; Evans 1928, 680. Vgl. auch Hawke-Smith 1976, 70; Peterson 1982, 27. 177 Kat.-Nr. 7. Als weitere Beispiele für den Wanddekor derselben Ausstattungsphase des Palastes zieht Evans 1928, 682, die von Cameron 1971 als *Lady in Red* bezeichnete Frauenfigur aus dem nordwestlichen Bereich des Palastes sowie das *Jewel Fresco* aus dem Westtrakt heran. Zum selben Programm könnte ihm zufolge außerdem eine frühere Ausstattungsphase des Bereichs des *South Propylaeum* gehört haben: auch hier fanden sich Fragmente, die jenen aus der Grube unter dem späteren Boden des *Corridor of the Procession Fresco* sowie den *Ladies in Blue* gleichen; vgl. Evans 1928, 703.

666 Evans 1928, 681: „approaching life-size“. Siehe auch Peterson 1982, 27; Macdonald 2005, 95f.

667 Evans 1928, 682f.

668 Gemeint ist sowohl der Wanddekor des Korridors in Raum 3b im Erdgeschoss als auch der Wanddekor des Korridors, der im Obergeschoss vom *Secondary Staircase* (Raum 8) in Raum 3

4.1 Architektur und bauhistorischer Abriss

wahrscheinlicher ist daher, dass bereits jene weiblichen Figuren – so sie denn überhaupt aus dem neupalastzeitlichen Korridor stammen – eine ähnliche Wiedergabe schreitender weiblicher Figuren bildeten.

Über die Gründe für das Verlegen des Zugangs und somit auch für die Anlage des Vorgängers des *Corridor of the Procession Fresco* in der APZ lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. Am wichtigsten war wohl das Bedürfnis nach einem Prozessionskorridor im wahrsten Sinne des Wortes, also einem architektonisch definierten Rahmen für die angemessene Ausübung eines entsprechend zelebrierten Prozessionsgeschehens, denn anders als mit der Schaffung zusätzlicher Laufmeter an Weglänge für ein derartiges Ereignis lässt sich der Umweg über den Südosttrakt wohl kaum erklären. Mit dem neuen Prozessionskorridor wurde die ursprüngliche direkte Route durch den Westtrakt aufgegeben und die Weglänge – sofern die von Evans vorgeschlagene Wegführung nach Süden, dann oberhalb der *South Terrace Basements* nach Osten und nördlich der *South Porch* wieder nach Norden zum Zentralhof zutrifft⁶⁶⁹ – beinahe verdreifacht. Cameron zufolge mündete zumindest der spätere *Corridor of the Procession Fresco* allerdings nicht in den Zentralhof, sondern ins *South Propylaeum*, von wo aus der Prozessionszug über die von Evans rekonstruierte monumentale Treppe in das *Piano Nobile* geführt haben soll⁶⁷⁰. Unter Berücksichtigung der Untersuchungen von Stefan Hiller, denen zufolge die Evans'sche Rekonstruktion des *South Propylaeum* aus verschiedenen Gründen unhaltbar ist, muss allerdings auch von einem solchen Ende des *Corridor of the Procession Fresco* sowie, falls zutreffend, von dessen Vorgänger an dieser Stelle abgesehen werden:

„For if there was no South Propylaeum and no stairway in this part of the palace, there also is no cogent need of a complicated corridor leading to this non-existent architectural unit“⁶⁷¹.

Auch in Anbetracht der Tatsache, dass an der Stelle der *West Porch* bereits vormals ein direkter Zugang zum Zentralhof existierte, der nun jedoch umgeleitet wurde, ist meines Erachtens davon auszugehen, dass auch die neue Route den Zentralhof zum Zielort haben sollte. Das Erreichen des Zentralhofs vom Westhof aus wurde somit markant in die Länge gezogen, wodurch das aufgrund der späteren Wandmalereien zu postulierende Prozessionsgeschehen eine beträchtlichere zeitliche Dauer zugewiesen bekam, an der sich zugleich eine erhöhte Bedeutung dieser Form der Ritualausübung messen lässt⁶⁷².

führte; siehe Dumas 1999, 146f. Abb. 109, 111; Vlachopoulos 2003, 513 Abb. 9; 520 Abb. 20; 522 Abb. 22; Vlachopoulos 2008, 493, 501 Abb. 41, 34, 35.

669 Vgl. Evans 1928, Plan C; Macdonald 2005, 96.

670 Cameron 1976a, 162.

671 Hiller 1980, 230. Siehe jedoch auch Niemeier 1982, 234.

672 Angesichts der Wegführung nach Süden, die in etwa der Orientierung des Zentralhofs entspricht, ließe sich auch an eine Art Zuschreiten auf den Punkt, an dem der Palast orientiert ist, denken: Möglicherweise ist es kein Zufall, dass man auf den ersten Metern gen Süden auf die markante Erhebung des Jouchtas zuschritt, auf dem eines der wichtigsten Höhenheiligtümer gelegen war; vgl. etwa die Aufnahme in Evans 1928, Taf. 23. Je nachdem, wie das aufgehende

Der rekonstruierte, zumindest in seiner süd- und anschließend ostwärtigen Orientierung einigermaßen gesicherte Verlauf verlieh dem Korridor den Charakter eines so genannten *bent-axis approach*⁶⁷³: dieser war eine in der NPZ sehr geläufige Zugangsform zu rituell genutzten Räumen und ließ somit auch das Eintreten in den Palast als Eintritt in einen Ritualbereich erkennen. Quentin Letesson und Jan Driessen zufolge schränkte diese Zugangsform außerdem den fortschreitenden Bewegungsfluss ein und verstärkte somit die Wirkung des *external transition space*⁶⁷⁴ als Bereich des kontrollierten und strukturierten Betretens eines Ritualraumes. Dafür, dass es sich bei dem Zielort des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors sowie des spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* um den Zentralhof handelte, spricht auch die von Letesson als *genotype* erkannte Aufeinanderfolge von *external transition spaces* und *spaces of extremely high integration*: Letztere Bereiche waren als Konvergenzpunkte (*poles of convergence*) mit den anderen Räumlichkeiten des Gebäudes sowie mit der Außenwelt eng verbunden, und jeder weitere Raum des Gebäudes konnte von diesen Bereichen aus leicht erreicht werden; ferner waren diese Bereiche leicht einseh- und kontrollierbar und gliederten als zentrale Knotenpunkte der Gebäude die Zirkulation zu weiteren Räumen⁶⁷⁵. Das Aufeinanderfolgen von Westhof als Außenbereich, *West Porch* und Prozessionskorridor als *external transition space* sowie dem Zentralhof als Zielort und *pole of convergence* im Palast von Knossos reproduziert exakt diese Art von *genotype* und kann als ein weiteres – vielleicht sogar monumentalstes – Beispiel für die auf diese Weise artikulierte Herstellung von Zirkulations- und Versammlungsbereichen in neupalastzeitlichen Gebäuden angeführt werden.

Letesson und Driessen zufolge lässt sich in der Schaffung von derartigen typologisch ähnlichen Architekturformen eine Entwicklung hin zu einer stärker standardisierten architekturräumlichen Umgebung erkennen, in der sich die nun auf

Mauerwerk im Süden oberhalb der *South Terrace Basements* gestaltet war, wo der Korridor vermutlich nach Osten umbog, war das Schreiten in Richtung des Höhenheiligtums eher eine mentale Angelegenheit oder tatsächlich mit der Sicht auf den Berggipfel verbunden. War die Südfassade des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors und spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* auf seinem Ost-West-Verlauf aufgebrochen, so könnte auf der gesamten Länge dieses Abschnitts der Ausblick nach Süden gewährt worden und die visuelle Einbeziehung des in der NPZ II ausgebauten Höhenheiligtums Bestandteil des Ritualgeschehens gewesen sein. Dies bleibt jedoch aufgrund des völligen Fehlens architektonischer Anhaltspunkte in diesem Bereich rein hypothetisch. Zur Orientierung der minoischen Paläste siehe Shaw 1977, bes. 55 f.; Marinatos 1993, 41–46. Vgl. auch Driessen 1997, 74: „it is obvious that this orientation must also have influenced the location of the major entrance(s), which is usually from the north and/or west, a circumstance which must undoubtedly also be largely dictated by ritual“. Zur Bedeutung von Bergen in der minoischen Religion siehe ferner Panagiotopoulos 2008a, 124–130.

673 Siehe dazu Marinatos – Hägg 1986, 73: „This means that the visitor would have to turn once or twice, usually at right angles, before being able to see the ‘primary attention focusing device’ [...] of a building“. Ferner Hägg 1986, 49–61.

674 Letesson – Driessen 2008, 209.

675 Letesson – Driessen 2008, 209f. mit weiteren Eigenschaften dieser Bereiche, zu denen *external transition spaces* in der Regel führten; außerdem Letesson – Driessen 2008, 211, zu den Eigenschaften der Zentralhöfe minoischer Paläste als „space with most connections“.

eine veränderte Weise strukturierte und reglementierte gesellschaftliche Ordnung und ihre performativen Äußerungen verstetigten:

„If gatherings taking place in the open were indeed the driving force of Minoan social dynamics, promoting cohesion and integration, the proliferation during Late Minoan I of internal poles of convergence – courts, Minoan Halls and all other kinds of co-presence enhancing spaces – should perhaps be seen as attempts to control these gatherings. [...] The codification witnessed by Neopalatial architecture betrays a strong concern for standardized behavior, and a development to more structured sequences of actions and encounters“⁶⁷⁶.

In diesem Sinne reflektiert schon die Anlage des Prozessionskorridors in der APZ eine veränderte soziopolitische Situation, bei deren Etablierung Prozessionen und ihr Vermögen der Transgression des Draußen und Drinnen eine fundamentale Rolle spielten. Im Falle des Palastes von Knossos fungierte dabei bereits der Westhof, nicht erst der Zentralhof, als „Draußen“ und markierte seit der APZ die soziale Stellung derer, die den Palast überhaupt betreten durften⁶⁷⁷.

Die zu Beginn der NPZ II erfolgte Neugestaltung von *West Porch* und Prozessionskorridor kann als ein weiterer Schritt in dieser Entwicklung gewertet werden. Hatte die ursprüngliche Anlage des Korridors in der APZ zunächst noch eine Schließung des Palastes zum Westhof hin bedeutet, so lässt sich die Verbreiterung und Monumentalisierung derselben Eingangssituation zu Beginn der NPZ II als eine ostentative Verfestigung und Verstetigung der für die ursprüngliche Anlage des Korridors ursächlichen Motive beschreiben. Während die altpalastzeitliche Eingangssituation noch beibehalten wurde, als das Ensemble bestehend aus dem Zentralhof als Versammlungsbereich und den benachbarten Kult-, Lager- und ähnlichen Räumen bereits als Bestandteile des frühen Neuen Palastes in Benutzung stand, erfolgten die Neugestaltung des Westhofs und der *West Porch* sowie die Verbreiterung des Prozessionskorridors erst zu jener Zeit, als eine Steigerung oder Instrumentalisierung der Ritualpraxis allgemein sowohl zur inselweiten Etablierung der Paläste, ‚Villen‘ und Kultorte im ‚palatialen Architekturstil‘ als auch zur Aufstellung des Thrones im *Throne Room* und zur Etablierung des für die NPZ II typischen Bildwesens führte. Mit der Errichtung des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors wurde somit einem erhöhten Bedürfnis nach sozialer Differenzierung und programmatisch-strukturierter Bewegung entsprochen, das sich – wie Letesson mit seinen Untersuchungen zeigte – anhand der architektur-räumlichen Struktur von neupalastzeitlichen Gebäuden generell fassen lässt. Der Korridor stellte von nun an einen Ort für die intensivere Ausübung von Prozessionen bereit, welche seit der APZ Bestandteil des Ritualgeschehens im Palast waren und nicht nur dem Publikum die herausragende gesellschaftliche Stellung der Prozessionsteilnehmer vor Augen führen, sondern den Übergang vom Westhof

⁶⁷⁶ Letesson – Driessen 2008, 212.

⁶⁷⁷ Siehe dazu noch einmal unten [Kapitel 4.6](#).

zum Zentralhof auch für die Prozessionsteilnehmer selbst zu einer intensiveren Erfahrung machen sollten.

4.1.2 Spätpalastzeit

Wohl im Rahmen der Umbaumaßnahmen der fortgeschrittenen NPZ III und frühen SPZ erfolgte schließlich die Neugestaltung des *Corridor of the Procession Fresco*⁶⁷⁸. Evans zufolge führte der Korridor zunächst nach Süden, bog nach etwa 24 m nach links bzw. nach Osten ab, führte im Geschoss über den *South Terrace Basements* auf einer Länge von etwa 48 m in östliche Richtung und bog dann oberhalb der *South Porch* noch einmal nach links bzw. Norden ab, um schließlich nach weiteren 22 m in den Zentralhof zu münden⁶⁷⁹. Aufgrund von Erosion in diesem südlichen Areal des Palastes sind lediglich die ersten etwa 17 m des *Corridor of the Procession Fresco* erhalten⁶⁸⁰. Die Breite des Korridors beträgt 3,34 m, knapp einen Meter mehr als sein altpalastzeitlicher Vorgänger⁶⁸¹. Die blaugrünen Schieferplatten des ursprünglichen Bodens wurden nun mit einer Schicht aus rot bemaltem Stuck bedeckt⁶⁸². In der Mitte des Pflasterbodens verlief weiterhin der 1,02 m⁶⁸³ breite Weg aus Gipssteinplatten, der nun jedoch mit einer weißen Stuckschicht übertüncht wurde. Dieser markante Weg stellte somit auch weiterhin die Fortsetzung der erhöhten Plattenwege auf dem Westhof und durch die *West Porch* dar, sodass, eine kontinuierliche Verbindung zwischen der Stadt und dem Inneren des Palastes bestand⁶⁸⁴.

Driessen und Palyvou zufolge waren die Plattenwege Teil eines Wegesystems, welches bereits am Stadtrand beginnend den Zentralhof zum Ziel hatte⁶⁸⁵. Demnach

678 Zur Datierung des *Corridor of the Procession Fresco* siehe Evans 1928, 682: „It illustrates a distinctive feature of the new wall decoration generally adopted in this quarter of the Palace [...] after a partial catastrophe that took place in the mature L. M. I a epoch.“ Zu dieser Katastrophe und deren Auswirkungen in Knossos siehe Macdonald 2005, 171–177. Außerdem Hawke-Smith 1976, 70f. Auch die im Jahr 1987 durchgeführten Grabungen im Areal der *South Terrace Basements*, über denen der Korridor in Ost-West-Richtung verlaufen sein dürfte, belegen Umbaumaßnahmen gegen Ende von SM IB; siehe Momigliano – Hood 1994, bes. 147f.; Macdonald 1997, 271; Macdonald 1990, 84–87; Macdonald 2005, 96.

679 Evans 1928, 684f.; Evans 1928, Plan C. Vgl. auch Macdonald 2005, 96.

680 Evans 1928, 684.

681 Evans 1928, 669.

682 Evans 1928, 670. 673 Abb. 427.

683 Evans 1928, 669.

684 Palyvou 2004, 214f.; Panagiotopoulos 2006a, 35f.; Driessen 2009, 44–52. Außerdem Driessen 2004, 79: „Usually the raised walk arrived at the palatial complexes from different directions, crossing the Protopalatial West Courts almost like a red carpet, indicating or rather forcing the visitors towards the entrance of the palaces and within.“

685 Palyvou 2004, 214f.; Driessen 2009, 48–50. Auf den Zentralhöfen finden sich niemals Plattenwege, weshalb sie nach Driessen 2004, 79, ein Charakteristikum der außen liegenden Höfe seien. Er beschrieb sie denn auch als „areas to be crossed, or, if you want, liminal zones that linked the outside with the inside, a controlled interface between the city and palace [...]. Following the raised walks through the West Courts and entering the complex implies a transition from one world, open to the view of the public, to another, hermeneutically closed off. The

ließe sich der *Corridor of the Procession Fresco* als ein Abschnitt auf diesem Weg zum Zentralhof begreifen, der, nach der Definition von Fritz Graf und Michael Wedde, in einer zentripetalen Prozession (*centripetal procession*) beschriftet wurde, das heißt in einer Prozession, die in einer politischen Einheit, etwa einer Stadt, begann und zu einem oder dem zentralen Heiligtum führte⁶⁸⁶. In Anknüpfung an die von Jannis Sakellarakis und Efi Sapouna-Sakellarakis⁶⁸⁷ vorgeschlagene Deutung der erhöhten Plattenwege als Routen, auf denen Prozessionen durch die versammelten Mengen auf den Westhöfen zogen⁶⁸⁸, ist anzunehmen, dass der Prozessionszug, nachdem er auf dem lichten Westhof vor den Augen der versammelten Menge entlanggezogen war, nach Durchschreiten der *West Porch* nun in relativer Dunkelheit und Abgeschlossenheit seinen Weg fortsetzte⁶⁸⁹. Der *Corridor of the Procession Fresco* bildete somit jenen Abschnitt des langen Prozessionsweges, auf dem der Prozessionszug den Übergang vom öffentlichen Teil der Zeremonie zum abgeschlosseneren Höhepunkt des Ritualgeschehens auf dem Zentralhof oder in den angrenzenden Räumlichkeiten vollzog⁶⁹⁰. In dieser Phase des Eintritts in das Innere des Palastes potenzierten die Darstellungen an den Wänden das Prozessionsgeschehen in seiner Feierlichkeit und Masse und führten zugleich die personelle Struktur der spätpalastzeitlichen Palastgesellschaft vor Augen, wie ich im vorliegenden Kapitel demonstrieren möchte.

4.1.3 Endpalastzeit

Der Zeitpunkt, ab dem der *Corridor of the Procession Fresco* nicht mehr seiner ursprünglichen Bestimmung entsprechend genutzt wurde, lässt sich indirekt über den Befund des *South Propylaeum* fassen. Wie bereits Evans notierte und nach ihm Hiller und Niemeier ausführlicher erörterten, bildete das *South Propylaeum* in der letzten Nutzungsphase des Palastes von Knossos nicht mehr einen Teil des Wegesystems, sondern eine Lagerstätte für teils SM II-, teils SM IIIB-zeitlich datierte Aufbewahrungsgefäße und Pithoi⁶⁹¹. Umbaumaßnahmen umfassten das Vergießen des *tarazza*-Bodens, die Errichtung einer der Westmauer vorgeblendeten Mauer sowie

narrowness of the pathway to follow, with a funnel effect at the entrance, implies a line-up of individuals and a selection process, whereas the wide open space of the courts themselves suggests much larger crowds“.

686 Graf 1996, 57–59; Wedde 2004b, 153.

687 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 122. 127.

688 Driessen 2004, 79. Vgl. auch Marinatos 1986, 32–34.

689 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Maran 2006b, 83 zum Spiel mit Licht und Dunkel bei der Annäherung an den mykenischen Thronraum.

690 Wedde 2004b, 153f. charakterisierte Prozessionen als „the movement of people and objects from A to B within the context of a ritual activity [...] articulated around three main components: the space traversed, the participants, and the goal (locus B)“. Dabei dienten Prozessionen dem Zweck, Funktionäre und Zelebranten auf einem Weg zwischen zwei Punkten zu befördern, und die Prozession stellte sowohl selbst eine Performanz dar als auch eine Übergangszone zwischen zwei psychologischen Zuständen; vgl. Wedde 2004b, 151.

691 Evans 1899/1900, 16; Hiller 1980, 217. 225; Niemeier 1982, 233–236, bes. 234.

eines in den Raum hineinragenden Mauerelements, welches von Evans zur westlichen Einfassung einer Tür rekonstruiert wurde⁶⁹². Popham datierte die Keramikfragmente aus den Umbaumaßnahmen im *South Propylaeum* in SM IIIA, Palmer und Hatzaki konkreter in SM IIIA2⁶⁹³. Eine nach dem hier angewendeten Zeitstufensystem somit in jedem Fall in der EPZ zu verortende Datierung der vorgelagerten Wand sowie des Vorsprungs entlang der Westmauer lässt grundsätzlich die Schlussfolgerung zu, dass sich das *Cup-bearer Fresco* zu diesem Zeitpunkt nicht mehr an der Westwand des *South Propylaeum* befunden haben kann – falls es denn vorher jemals dort angebracht gewesen war. Spätestens zu diesem Zeitpunkt nämlich war es wohl an seinen Fundort im westlich benachbarten Korridor gekommen – ein Areal, das gemäß den Plänen Hallagers und Boardmans keine keramische Evidenz für eine endpalastzeitliche Nutzung mehr zeigte⁶⁹⁴. Es ist meines Erachtens unwahrscheinlich, dass das *Cup-bearer Fresco* zu diesem Zeitpunkt rückwärts von der Ostwand der Westmauer des *South Propylaeum* gefallen war⁶⁹⁵, da diese ja noch weiterhin bestand. Es ist wohl eher anzunehmen, dass die Wandmalerei zur Vorbereitung der geschilderten Baumaßnahmen abgenommen und in dem schmalen, nun nicht mehr benutzten Korridor gemeinsam mit einer Linear B-Tafel sowie einem Siegelabdruck⁶⁹⁶ deponiert worden war. Trifft dieses Szenario zu, so kann das *Cup-bearer Fresco* grundsätzlich aber von jeder Wand des Areals stammen.

Wenngleich sich der Zusammenhang zwischen dem Areal des so genannten *South Propylaeum* und dem in seinem Ost-West-Verlauf ebenfalls nur hypothetisch zu rekonstruierenden *Corridor of the Procession Fresco* auch nicht mehr eruieren lässt, so legen die SM IIIA2-zeitlichen Bautätigkeiten in diesem Bereich dennoch nahe, dass seine frühere Struktur generell aufgegeben worden war. Von Boardman wurde aufgrund des Befundes an SM IIIA2/SM IIIB_{früh} Gefäßen, Bodenniveaus und Linear B-Tafeln auch für das Areal der *South Terrace Basements* eine SM IIIB-zeitliche Wiederbenutzung angenommen⁶⁹⁷, die möglicherweise eine Ausweitung der Umnutzung bis in diesen Bereich belegt. Die oben skizzierte Vermutung, dass das *Cup-bearer Fresco* zu dieser Zeit bereits nicht mehr an der Wand war, würde ebenfalls für die Aufgabe des raumübergreifenden Bildprogramms sprechen, zu dem sowohl das *Cup-bearer Fresco* als auch die Darstellungen aus dem *Corridor of the Procession Fresco* gehörten. Cameron zufolge fielen die Wandmalereien des *Corridor of the Procession Fresco* selbst bereits einer SM IIIA1- bzw.

692 Hiller 1980, 217f. 222. 224; Niemeier 1982, 234. Es ist dabei Niemeier zuzustimmen, dass die Befunde der im Jahr 1925 durchgeführten Testgrabungen nicht, wie von Hiller 1980, 218. 222. 224, argumentiert, auch auf eine SM IIIB-zeitliche Entstehungszeit der Seitenwände des *South Propylaeum* schließen lassen. Diese können prinzipiell zu jedem vorherigen Zeitpunkt entstanden sein. Zu deren SM IA-zeitlicher Errichtung (infolge der *Great Destruction*) siehe Macdonald 2002, 37f.; Macdonald 2005, 97–99.

693 Popham 1970, 56f. 76; Palmer 1969, 51; Hatzaki 2007b, 225.

694 Vgl. Boardman 1963, 81f. m. Abb. 17; Hallager 1977, 62–65 m. Abb. 47.

695 Siehe Evans 1899/1900, 15f.; Evans 1900/1901, 8; Evans 1928, 704–712; Cameron 1976a, 675.

696 Siehe Gill 1965, 62f. m. Abb. 1; Cameron 1976a, 675.

697 Boardman 1963, 81f. m. Abb. 17. Außerdem Momigliano – Hood 1994, 148f. sowie ferner Hatzaki 2007b, 233–235 (insbesondere Nr. 4 und 5 auf Abb. 6.25 und im Text).

4.2 Die Wandbilder

SM IIIA2_{früh}-zeitlichen Brandzerstörung zum Opfer⁶⁹⁸. Alles in allem liegt somit die Vermutung nahe, dass der Betrieb im Südwesttrakt wohl zumindest teilweise weiterhin aufrechterhalten wurde; die an der Wand verbliebenen Abschnitte der Prozessionsdarstellungen spielten in diesem Zusammenhang jedoch keine Rolle mehr.

4.2 Die Wandbilder

Evans betrachtete die Fresken als Teil eines größeren malerischen Ausstattungsprogramms, welches nach einer teilweisen Zerstörung des Palastes am Ende von „L.M. I a“ zur Ausführung gekommen sei⁶⁹⁹. Christos Boulotis, Sinclair Hood, Ellen Davis und Maria Shaw befürworteten eine Entstehung in SM IB, spätestens SM II, nach den hier verwendeten Zeitbegriffen also am Übergang von der NPZ III zur SPZ, während andere allgemein die SPZ als infrage kommenden Zeitraum veranschlagten⁷⁰⁰. Nach Cameron erfolgte die Ausführung der Malerei durch die von ihm als *group D: the „Mycenacan School“* bezeichnete Werkstatt, die unter anderem auch für die Ausführung des Schildfreskos, des Greifenfreskos im *Throne Room* sowie der Spiralen-Rosetten-Friese im Osttrakt verantwortlich zeichnete⁷⁰¹. In Anbetracht des bauhistorischen Abrisses, welcher eine Anbringung gegen Ende der NPZ III bzw. in der frühen SPZ nahelegt, sowie der stilistisch meines Erachtens größten Nähe zur knossischen SM II-Keramik, die für eine Ausführung der Wandmalereien in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Herstellung dieses sehr detailliert und präzise mit kleinteiligen Ornamenten ausgeführten Keramikdekors spricht, sehe ich die Umsetzung des Bildprogramms im Zusammenhang mit dem großen Umbau und der Redekoration des Palastes zu Beginn der SPZ. Mit der Neudekoration der *West Porch* in Form eines Stiersprungfreskos und der Neugestaltung des anschließenden *Corridor of the Procession Fresco* wurde ein neuer Rahmen für das Palastzeremoniell an dieser neuralgischen Schnittstelle zwischen dem öffentlichen Westhof und dem Inneren des Palastes geschaffen. In den Darstellungen an den Wänden dieses Eingangsbereichs spiegeln sich der

698 Cameron 1976a, 430 Taf. VI; 674: „burnt in final destruction fire“; ferner Immerwahr 1990, 84. 88. Dazu, dass eine Brandzerstörung zu diesem Zeitpunkt den Westflügel jedoch nicht allzu hart getroffen haben dürfte, siehe hingegen Niemeier 1982, 225–236. 257.

699 Evans 1928, 682f.

700 Boulotis 1987, 145. 147; Hood 2005, 55. 66 Kat.-Nr. 15. Vgl. auch Rehak 1996, 44f. Sowohl Ellen Davis als auch Eleni Mantzourani machten die Datierung an den Formen der herbeigebrachten Gefäße fest; siehe Davis 1990, 214; Mantzourani 1995, 135; Davis 2000, 69. Shaw 2000, bes. 62, zufolge ist aufgrund des Textildekors eine Datierung „no later than LM II“ wahrscheinlich. Ferner argumentierten Peterson 1982, 39f. für das frühe SM II, Immerwahr 1990, 174f. Kat.-Nr. Kn No. 22 sowie Driessen – Langohr 2007, 183 für SM II bis IIIA(1). Für einen zusammenfassenden Überblick über die diversen Datierungsvorschläge siehe auch Rehak 1996, 44f.

701 Cameron 1976a, 325–340. 439–442.

Machtanspruch der Palastelite wider sowie das legitimatorische Fundament, auf welches man sich bei der Neukonzeption des Herrschersitzes in Knossos berief. Mit der folgenden Studie des Prozessionsfreskos möchte ich diesbezüglich einige bislang unberücksichtigte Details in den Blick rücken und die Bedeutung des Areals für das Verständnis des Palastes in der SPZ in ein neues Licht rücken.

Darstellungen von Prozessions szenarien bedeckten ursprünglich beide Seitenwände des *Corridor of the Procession Fresco*, vom Boden bis vermutlich zur Decke. Nach Evans und ihm folgend auch Cameron sollen hier ebenso wie im Falle des *Cup-bearer Fresco* zwei Register übereinander existiert haben⁷⁰² – eine Vorstellung, die er an der ‚wiederhergestellten‘ Westwand des *South Propylaeum* verewigte⁷⁰³. Für diese Rekonstruktion gibt es jedoch, wie schon Suzanne Peterson und nach ihr auch Boulotis und Immerwahr betonten, keinerlei Anhaltspunkte⁷⁰⁴. Vielmehr ist von einer einfachen Anordnung der hintereinander schreitenden Figuren auszugehen, wie ich im Folgenden anhand vergleichbarer Befunde sowie unter Berücksichtigung der in Durchgangsbereichen üblicherweise verwirklichten bildräumlichen Arrangements verdeutlichen werde.

Die Reste der Wandmalereien an beiden Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* zeigen zum Teil nebeneinander, zum Teil auf mehreren Tiefenebenen überlappend, Füße und Gewänder männlicher und weiblicher Figuren, die in der Mehrzahl in Richtung des Palastinneren ausgerichtet sind (Abb. 4.2; 4.3). An der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* haben sich auf einer Länge von etwa 9 m Füße und Gewänder von insgesamt 22 Figuren, zwei weiblichen und zwanzig männlichen⁷⁰⁵ erhalten. Sie sind in annähernder Lebensgröße wiedergegeben⁷⁰⁶ und schreiten auf einem grauen⁷⁰⁷ Streifen, der den Boden repräsentiert. Der Hintergrund der Darstellung besteht aus insgesamt drei Farbflächen, die in welligem Verlauf voneinander abgesetzt sind: die unterste Farbfläche ist ockergelb, in der Mitte folgt eine blaue Fläche, die oberste ist weiß⁷⁰⁸. Die Konturen des Übergangs werden von dreifachen, dem Wellenverlauf folgenden Streifen eingenommen: oben einem dünnen schwarzen Streifen in der blauen Fläche

702 Evans 1928, 704. 720; Cameron 1976a, 162. Vgl. auch Hood 1978a, 65f.; Immerwahr 1990, 88f.

703 Siehe Evans 1928, 709 Abb. 444.

704 Peterson 1982, 38; Boulotis 1987, 148; Immerwahr 1990, 89.

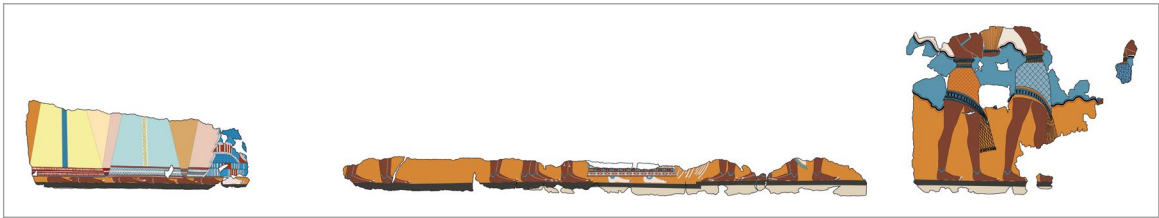
705 Zu der vermutlich aus Ägypten übernommenen Konvention der Wiedergabe männlicher Figuren mit rotbrauner, weiblicher Figuren mit weißer Haut siehe unter anderem Hood 1978, 86; Davis 1986, 401; Immerwahr 1990, 53. 161; German 2005, 44.

706 Peterson 1982, 174f. Kat.-Nr. 2–4: „slightly under life-size“; vgl. auch Immerwahr 1990, 89, die für die Figuren eine Höhe von 1,75 m bzw. „5 feet 8 inches“ angibt. Zieht man allerdings die anhand von Skelettfunden rekonstruierten Durchschnittsgrößen von 154,6 cm für weibliche, 167,6 cm für männliche Personen heran, so sind die Figuren *mindestens* in Lebensgröße wiedergegeben. Zu diesen Größenangaben siehe Krzyszkowska 2005, 130 Anm. 38 mit weiterführenden Literaturverweisen.

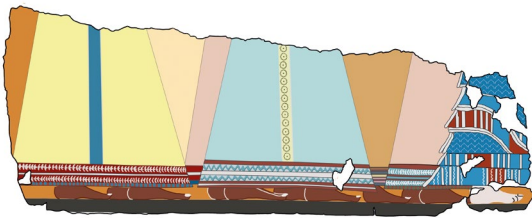
707 Ich danke Efi Tsitsa für diesen Hinweis bezüglich der Farbgebung.

708 Vgl. Peterson 1982, 176. Diese Art der Hintergrundgestaltung wurde auch im *Cup-bearer Fresco* beibehalten; vgl. Peterson 1982, 37; siehe auch Evans 1928, 704.

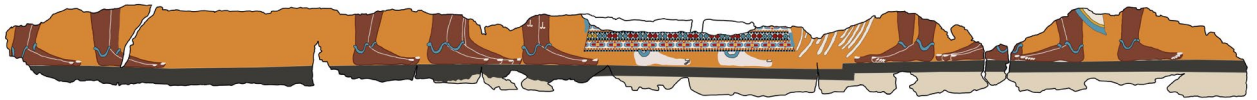
4.2 Die Wandbilder



Gesamtdarstellung



Detail links



Detail Mitte



Detail rechts

Abb. 4.2 Umzeichnung der Fragmente des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*.

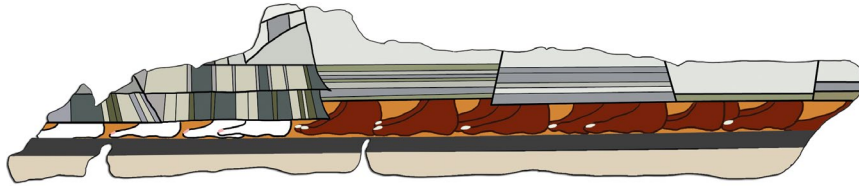


Abb. 4.3 Umzeichnung der Fragmente des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Westwand des *Corridor of the Procession Fresco*.

gefolgt von einer dicken schwarzen Kontur und darüber einem weiteren dünnen roten Streifen in der weißen Fläche; unten genau umgekehrt mit einem dünnen roten Streifen in der gelben Fläche⁷⁰⁹. Da diese Form der Hintergrundgestaltung bereits für einige Diskussion sorgte, möchte ich an dieser Stelle etwas ausführlicher darauf eingehen.

4.2.1 Exkurs: Gewellte Farbflächen als Hintergrund in minoischen Wandmalereien

In der Diskussion werden im Wesentlichen zwei Standpunkte eingenommen: zum einen die Deutung der wellenförmigen Konturen als stilisierte Silhouette einer (Fels-)Landschaft, so unter anderem Evans⁷¹⁰, Cameron⁷¹¹ und Blakolmer⁷¹², und somit die Verortung des dargestellten Ereignisses in einer landschaftlichen Umgebung anstatt im Inneren eines Gebäudes; zum anderen ein Verständnis der Wellenbänder als „stilisierte Nachahmungen von Alabasterplatten“, so Wolfgang

709 Ich danke Efi Tsitsa für die genaue Erläuterung dieser Details. Siehe hierzu auch die Abbildung auf S. 184 in Dimopoulou-Rethemiotaki 2005.

710 Evans 1928, 728–730, bes. 728: „They represent in fact the simplified tradition of the rocky Cretan landscape, as rendered in their peculiar manner and with naturalistic details by the ingenious artists of a much earlier period“. Noch im ersten Grabungsbericht hatte Evans 1899/1900, 13, den blauen Streifen im Hintergrund erkannt als „a river – here, perhaps, ‘the Stream of Ocean’“.

711 Cameron 1976a, 88. 283. 440–442. 476, bes. 88: „Landscapes are denoted by variegated rockwork or undulating bands representing ‘landscape’ in the abstract, with trees, wild flowers, pebbles, streams and waterfalls here and there adding to the interest and characterisation of the scenes. [...] Landscape depicted in ‘abstract’ is impressionistically denoted by broad undulating and usually horizontally aligned background bands suggesting gentle hills or shallow valleys such as mark the lower-lying regions of Crete: such backgrounds may be filled with flowering plants, as in the Griffin Fresco from Knossos: or they may be left strangely empty, as in the Processions Fresco from Knossos. Rockwork is indeed seen above the Cupbearer’s head in that fresco series, *but its functions seems more decorative than topographically significant*“ (kursive Hervorhebung durch Verf.). Siehe ebenfalls Cameron 1976a, 337 mit Bezug auf die Wandbilder der ‚mykenischen Schule‘: „Indeed, in all the paintings under discussion the function of the background schemes is not so much symbolically significant as primarily decorative“. Zur neopalastzeitlichen Hintergrundgestaltung in Form von Farbflächen mit gewellter Kontur siehe ferner Cameron 1976a, 407–409.

712 Blakolmer 2010a, 97; Blakolmer 2012, 90.

4.2 Die Wandbilder

Schiering⁷¹³. Zweitere Interpretation gewinnt zunächst vor allem vor dem Hintergrund an Attraktivität, dass der Prozessionskorridor in seiner NPZ II-zeitlichen Ausstattungsphase tatsächlich Wandpaneele bzw. eine Sockelzone aus Gipssteinplatten besessen hatte. Schiering zufolge schritten

„die Figuren dieser Fresken [...] also nicht – wie man meist sagt – vor traditionellen unverstandenen Felskulissen einher, sondern eben vor nachgeahmten Gipssteinwänden, die durch ihre stilisierten Maserungsbänder deutlich genug als solche gekennzeichnet wurden. Vielleicht haben die Maler mit diesem Hintergrund die Wände selbst gemeint, vor denen die Figuren erscheinen, jedenfalls aber Wände des Palastes von Knossos“⁷¹⁴.

Zugleich machen allerdings die Überreste von zeitgleichen Fresken an Ost- und Südwand der direkt benachbarten *West Porch* deutlich, dass das Imitat von gemaserten Steinpaneelen in der Wandmalerei üblicherweise anders, nämlich in Form von kleinteiligen Kompositionen vielfarbiger, schräg verlaufender Wellenlinien gestaltet war, wenngleich diese in der SPZ auch sehr unterschiedliche Formen annehmen konnten, wie sich anhand des zeitgleichen Dekors im *Throne Room* exemplifizieren lässt⁷¹⁵. So kann zwar die gemalte Sockelzone in der *West Porch* als Nachfolger der hier ebenfalls belegten, früheren steinernen Sockelzone angesprochen werden, nicht jedoch der Wellenbanddekor im Hintergrund des Prozessionszuges im angrenzenden Korridor.

Wie steht es jedoch um die Deutung als Terrainlinien? Dafür gilt es zunächst etwas weiter auszuholen und die Hintergrundgestaltung des *Corridor of the Procession Fresco* in die minoische Tradition der Durchgangsraumgestaltung einzubetten. Für die NPZ stehen dabei insbesondere jene Bilddarstellungen zur Verfügung, welche in den Gebäuden von Akrotiri auf Thera zutage kamen: die Prozession von Jungen an den Wänden des Doppelkorridors 3b sowie die ‚Kettenträgerin‘ im Treppenbereich des Lustralbeckens im Erdgeschoss von Gebäude *Xesté 3*; die Prozession weiblicher Figuren an den Wänden des Korridors zwischen dem sekundären Treppenhaus (Raum 8) und Raumkomplex 3 im Obergeschoss desselben Gebäudes; außerdem die Männerprozession an den Wänden des Treppenhauses (Raum 5) von Gebäude *Xesté 4*, die ‚Priesterin‘ im Durchgang zwischen den Räumen 4 und 5 sowie ferner die ‚Fischerjungen‘, deren Anbringung den Eingangsbereichen von Raum 5 im *West House* entspricht⁷¹⁶. Bei allen handelt es sich um Prozessionsfiguren im weitesten Sinne bzw. um Gabenträgerinnen und Gabenträger, die an

713 Schiering 1960, 33f., bes. 33. Vgl. auch Davis 1990, 214.

714 Schiering 1960, 33f.

715 Zur Imitation von gemaserten Steinpaneelen in der *West Porch* siehe Evans 1935, 893–895 m. Abb. 873 und Anm. 1; Hood 2005, 66f. Kat.-Nr. 14 Abb. 2.16. Zur Maserung im Fresko des *Throne Room* siehe Galanakis u. a. 2017, 60 Abb. 16; 64 Abb. 21; 80, 84, sowie hier Abb. 6.4; 6.5.

716 Palyvou 2012, 10 Abb. 2 und Doumas 1999, 52 Abb. 18, 19 (‚Fischerjungen‘, *West House*). Doumas 1999, 56. Abb. 24 (‚Priesterin‘, *West House*); 136 Abb. 100 (links: ‚Kettenträgerin‘, *Xesté 3*); 146f. Abb. 109–111 (Prozession von Jungen, *Xesté 3*); 176–179 Abb. 138–141

der Wand eines Durchgangsbereichs in Richtung des jeweiligen Zielortes gewandt abgebildet sind. Bezüglich der Hintergrundgestaltung lassen sich dabei drei Faktoren festhalten, die meines Erachtens gegen eine Verortung des Dargestellten in einer Landschaft sprechen: erstens die Platzierung der Figuren auf einer Sockelzone, die entweder in Form eines dunklen Streifens den Boden repräsentierte oder aber in Form gemaseter Wandpaneele eine steinerne Wandverkleidung in der Sockelzone imitierte, die ausschließlich im Inneren von gebauten Räumen begegnete; zweitens das Fehlen von Pflanzen, welche einen festen Bestandteil minoischer Landschaftsdarstellungen ausmachten⁷¹⁷; drittens die gelegentliche Einbindung von gemalten Imitationen von Architekturteilen⁷¹⁸, die in direkter Weise die aktuelle Architektur vor Ort reflektierten. Zusammengenommen spricht dies meiner Meinung nach eindeutig für eine Verortung der dargestellten Handlungen und Bewegungen *innerhalb* des jeweils vorliegenden *gebauten* Umfelds⁷¹⁹ – und somit auch für eine Verortung des Bild-Raums *innerhalb* der Mauern, die den aktuellen Durchgangsbereich einfassten. Die genannten theärischen Beispiele befolgten dieses Konzept, indem sie in typisch kykladischer Manier⁷²⁰ den Hintergrund in figürlich dekorierten Durchgangsbereichen in der Regel unbemalt ließen.

Umso bezeichnender ist die Ausnahme von dieser Konvention, welche die Wandmalereien an den Seitenwänden des Korridors zwischen dem *Secondary Staircase* (Raum 8) und Raumkomplex 3 in Gebäude *Xesté 3* bildeten: Sie zeigten jeweils zwei hintereinander schreitende lebensgroße Frauenfiguren. Alle vier bewegten sich auf einem schwarzen Bodenstreifen und vor weißem Hintergrund; doch hinter einer der Figuren auf der Südwand erstreckte sich eine rote Farbfläche mit Wellenkontur vom oberen Rand der Hauptzone aus in das Bild hinein⁷²¹.

(Männerprozession, *Xesté 4*); Vlachopoulos 2003 und Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 64 (Frauenprozession, *Xesté 3*).

717 Wenngleich Blakolmer 2012, 90 dies unter Verweis darauf verneint, dass Pflanzen in auf dem griechischen Festland zutage geförderten Prozessionsdarstellungen abgebildet sind, ist dennoch anzumerken, dass diese Darstellungen auf den Siegelbildern nicht die Darstellungen *an den Wänden von Durchgangsräumen* reproduzieren. Vielmehr ist davon auszugehen, dass entsprechend den unterschiedlichen Formen und „Verwendungen“ der Trägermedien auch die Konzepte variierten, die der Wiedergabe der Prozessionen in den jeweiligen Fällen zugrunde lagen. Es ist nicht einmal mit Sicherheit zu sagen, ob es sich bei den ‚Prozessionen‘ vor gebauten Strukturen überhaupt um solche handelte: Nicht auszuschließen ist die Möglichkeit, dass hier Gruppen von Personen gezeigt werden, die stationäre rituelle, auf den gebauten Bezugspunkt gerichtete Gesten vollziehen – ein bildräumliches Ensemble, welches seine nächste Parallele in den aufgestellten Votivstatuetten in Naturheiligtümern findet. Ähnliche Bedenken äußerte bereits Wedde 2004b, 158 Anm. 40; vgl. auch Cavanagh – Mee 1995, 50. Noch dazu sind in denjenigen Fällen, in denen eindeutige Anspielungen auf Innenraumdekor gegeben sind, wie hier in Abb. 5.13 zu sehen, niemals Pflanzen inkludiert.

718 Siehe Doumas 1999, 146–147 Abb. 110. 111. Zu Architekturimitationen in der Wandmalerei siehe außerdem Palyvou 2000, 425–429; Palyvou 2005b, 166f.

719 Siehe dazu bereits Schiering 1960, 33f.; Hägg 1985, 210f.; Palyvou 2000, 429; Palyvou 2005b, 167f.; Güntel-Maschek 2011, bes. 126–129. 131–135.

720 Vgl. Davis 1990, bes. 215.

721 Siehe Vlachopoulos 2003, 520 Abb. 20. 21; 522f. Abb. 22. 23; Vlachopoulos – Zorzos 2014, 193 Taf. 61–64.

4.2 Die Wandbilder

Zumindest die zwei Figuren auf der Südwand schritten folglich vor einem weißen Hintergrund, der zusätzlich durch eine rote Fläche mit Wellenkontur eine Akzentsetzung erhielt. Den Grund hierfür würde ich zunächst ganz pragmatisch sehen: Die rote Farbfläche bildete die einzige Möglichkeit, um die weißen Madonnenlilien am Kopf und im Strauß einer der Prozessionsteilnehmerinnen in realistischer Weise abzubilden. Ist hier nun jedoch von einer Wiedergabe von Terrainlinien zu sprechen, welche die gesamte Prozessionsszene ideell in einer außerhalb des Gebäudes liegenden Landschaft verortet hätte?

Eine Vorstellung davon, wie Terrain dargestellt wurde, geben innerhalb desselben Gebäudes sowohl die Darstellung der ‚Krokussammlerinnen‘ auf der Ostwand jenes Raumes 3, auf welchen die Prozessionsfiguren zusteuernten, als auch die Darstellung der sitzenden Frau mit blutendem Fuß an der Nordwand des Lustralbeckens im Erdgeschoss⁷²². In beiden Fällen folgen zwar die Konturen der Terrainangaben einem gewissen Wellenverlauf, doch sind die Flächen sowohl des felsigen Untergrundes als auch der von oben herabhängenden Felsen weitaus kleinteiliger gestaltet und weisen eine mehrfarbige Struktur auf, mittels derer die Maserung des Gesteins wiedergegeben wurde⁷²³. Neben der Polychromie zeigt auch das Vorhandensein von Pflanzen eindeutig an, dass es sich hierbei um eine Naturlandschaft handelte, die außerhalb der Mauern verortet war bzw. die das Handeln vor Ort ideell in eine solche Landschaft verlagerte. Die monochrome Farbfläche mit Wellenkontur im Hintergrund des Prozessionszuges im Korridor von Gebäude *Xesté 3* ist daher meines Erachtens nicht als Terrainangabe bzw. als obere Einfassung einer solchen zu verstehen. Hätte man Derartiges darstellen wollen, so hätte man mit Sicherheit auf die für Terrain üblichen – und bereits im nächsten Raum umgesetzten – Darstellungskonventionen zurückgegriffen. Die rote Farbfläche mit gewellter Kontur wurde folglich in Akrotiri, wo weiß verputzte Wände als angemessenes räumliches Erscheinungsbild in Durchgangsbereichen an der Tagesordnung waren, nicht als Terrainangabe verwendet, sondern schlichtweg um farbige Akzente zu setzen und die Darstellung weißer Elemente und Pflanzen zu ermöglichen. Die Inspiration hierfür stammte aus Kreta, wo voneinander abgesetzte Flächen ohne Bewuchs ebenfalls bereits in der NPZ II und NPZ III umgesetzt wurden, so etwa in den Wandmalereien aus der ‚Lilientvilla‘ in Amnisos, die mal weiße Lilien auf rotem Grund, mal rote Irisblüten auf weißem Grund zeigten⁷²⁴. Die rote Fläche ist von der weißen im ersten Fall durch eine gestufte Kontur mit zusätzlichen Doppelstreifen, im zweiten Fall durch

722 Doumas 1999, 136f. Abb. 100; 152 Abb. 116. Selbiges gilt für das ‚Lilienfresko‘ in *Building Complex A*; siehe Doumas 1999, 100f. Abb. 66–68.

723 Diese Polychromie der Gesteinsmaserung trifft auch dort zu, wo tatsächlich nur felsiges bzw. bergiges Terrain angegeben wurde, so etwa im Miniaturfresko aus dem *West House* sowie im ‚Affenfresko‘ aus *Building Complex B*; siehe Doumas 1999, 68–70 Abb. 35; 120f. Abb. 85. 86. Sie fehlt hingegen, wenn es sich um sandiges bzw. Ufergelände handelt, so etwa im Fresko der Pankratium-Lilien aus dem *House of the Ladies* oder auch im ‚Schilffresko‘ aus Gebäude *Xesté 3*; siehe Doumas 1999, 36 Abb. 2–4; Vlachopoulos 2000.

724 Schäfer 146. 149f. 220f. Taf. 69; zur Rekonstruktion siehe Cameron 1978, 581 Taf. 1; Morgan 2005, Taf. 1; zur berechtigten Kritik an dieser Rekonstruktion Shaw 1993, 666f.

Wellenkontur ohne weitere Trennelemente abgesetzt. Im Falle der roten Irisblüten auf weißem Grund kam also in umgekehrter Weise die gleiche Art der Hintergrundgestaltung zur Umsetzung wie in der Korridormalerei in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri. Und auch im Falle von Amnisos spricht meines Erachtens nichts dafür, dass hier eine Naturlandschaft als Umgebung der in Behältern bzw. aus nicht-natürlichem Boden und vor einem baulich gestalteten⁷²⁵ Hintergrund wachsenden Pflanzen suggeriert werden sollte.

Das Paradebeispiel dafür, dass auch auf Kreta derartige Flächen mit Wellenkontur und ohne Bewuchs bereits in der NPZ II und NPZ III als angemessener Hintergrund für Durchgangsräume erachtet und umgesetzt wurden, stellt die Hintergrundgestaltung von Raum 54 im *Quartiere Signorile di Nord-Ovest* der ‚Villa‘ von Agia Triada dar: mit einer im Süden und Westen rechtwinklig um einen zentralen Lichthof angelegten Portikus bildete er ein architekturräumliches Arrangement ähnlich der *Hall of the Colonnades* im Osttrakt des Palastes von Knossos, die hier in Kapitel 5 als bebildeter Durchgangsraum ausführlicher diskutiert werden wird⁷²⁶. Der Durchgangsraumcharakter der Portikus von Raum 54 liegt in ihrer Funktion begründet: Sie verband Treppenhaus 53 mit Raum 55. Die Wandmalereien, die *in situ* auf der Ost-, Süd- und Westwand gefunden wurden, stammen aus dem SM IB-Zerstörungshorizont und waren dementsprechend im Laufe von NPZ II und NPZ III angebracht und „benutzt“ worden⁷²⁷. Von unten nach oben setzte sich der Wanddekor wie folgt zusammen: ein braun-blauer Sockelstreifen (20 cm) und eine weiße Hauptzone (128 cm), die oben an eine rote Zone stieß, die in dreiecksförmigen Ausbuchtungen mit gewellter Kontur in die weiße Fläche hineinragte; darüber befand sich wiederum ein weißer Streifen (22 cm), der unterhalb der Höhe der Türstürze verlief⁷²⁸. Die Fläche darüber war vollständig in Rot gehalten (Abb. 4.4). Der Sockelstreifen repräsentierte somit den Boden, während die Hauptzone aus einer weißen Fläche mit einer durch Wellenkontur abgesetzten roten Fläche sowie einem die Horizontale zusätzlich betonenden weißen Band darüber bestand, über dem sich die in die Oberzone übergehende rote Farbfläche anschloss. Figürliche Darstellungen und vegetabile Elemente fehlen. Aufgrund der Monochromie der Farbflächen lässt sich wie schon im Falle Akrotiris auch hier feststellen, dass mitnichten auf die vorherrschenden Konventionen zur Darstellung von Landschaften zurückgegriffen wurde, zu denen auf Kreta etwa die Polychromie des steinigen

725 Vgl. Shaw 1993, 667 mit weiterführenden Referenzen.

726 Zwischen der Nordwand des Lichthofes und den zugemauerten Türen des *polythyron* zwischen den Räumen 54 und 55 befand sich eine Nische, in der eine Kiste aus Gipssteinplatten platziert war, die eine große Menge an Tonsiegeln enthielt; vgl. Halbherr u. a. 1977, 100. Hier waren möglicherweise administrative Tätigkeiten lokalisiert, wie sie in ähnlicher Weise auch in der *Hall of the Colonnades* in Knossos ihre Spuren hinterlassen haben. An der Südwand des Lichthofes waren ferner drei Linear A-Graffiti eingeritzt, die als eine Art Rechentabelle gedeutet wurden; sie befanden sich auf dem braunen Streifen des farbigen Wanddekors; siehe Halbherr u. a. 1977, 98; Watrous 1984, 125 f. mit Literaturverweisen.

727 Militello 1998, 67 f. 75–77.

728 Halbherr u. a. 1977, 98. 102 Abb. 69; Militello 1998, 75–77 Abb. 11. 12; 342.

4.2 Die Wandbilder

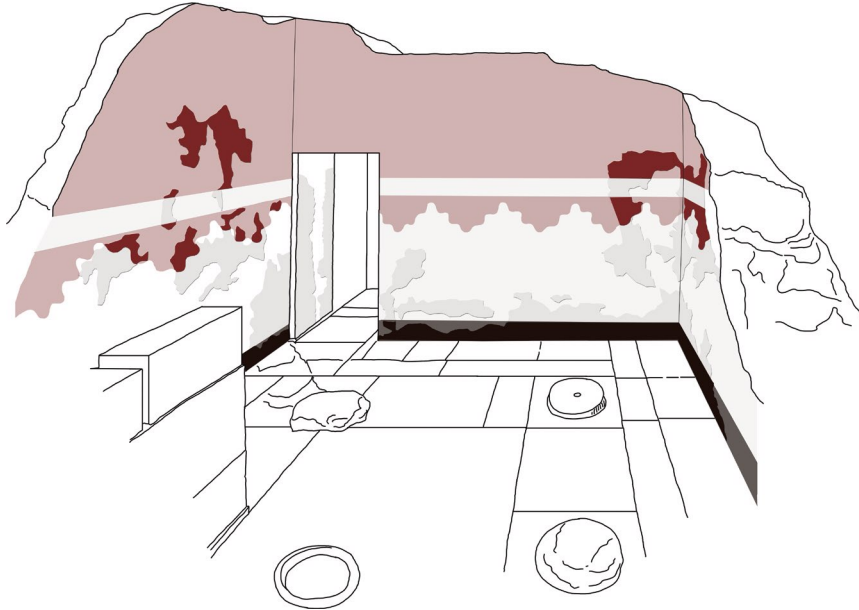


Abb. 4.4 Skizze der Wandmalereien an den Wänden des Lichthofs (Raum 54) in der sog. Villa von Agia Triada.

Untergrundes und eine Vielfalt an Pflanzenarten gehörten. Stattdessen weist der Wanddekor im Durchgangsraum 54 die formalen Kriterien auf, die auch schon in Bezug auf die Hintergrundgestaltung der Durchgangsbereiche in Akrotiri herausgearbeitet wurden⁷²⁹.

Die gleichförmige Flächengestaltung, die Vereinheitlichung des räumlichen Erscheinungsbildes unter Betonung der Horizontale, die eine gewisse Kontinuität und Homogenität vermittelte⁷³⁰, sowie schließlich das Fehlen von vegetabilen Elementen scheinen somit nicht mehr und nicht weniger als eine gängige Form der Wandgestaltung in Durchgangsbereichen gebildet zu haben. Diese

⁷²⁹ Eine erwähnenswerte Variante einer Hintergrundgestaltung mit Wellenkontur und ohne Bewuchs stellt die Wandgestaltung in Raum 1 im *House of the Ladies* dar, wo ein in Wellen verlaufender Streifen den weißen Hintergrund der figürlichen Szene von einem mit Textildesign gefüllten Bereich darüber abtrennt; vgl. Doumas 1999, 39 Abb. 6. 7. Dass hier ein textiler und mit Perlen bestickter Wandbehang imitiert wurde, vermuteten bereits Blakolmer 1994, bes. 22. 26 und Shaw – Laxton 2002, 97. Auch in diesem Raum, der möglicherweise als Durchgangsbereich zu dem im benachbarten Raum suggerierten Kultort in einer Papyrus- oder Wasserlilienlandschaft (siehe Doumas 1999, 36 Abb. 2–4) identifiziert werden kann, wurde somit eindeutig ein Innenraumdekor imitiert, der gemäß der minoischen Konvention mit einer wellenförmigen Kontur untergliedert war. Eine Parallele in der Abfolge von Räumen, namentlich eines mit Textilimitat dekorierten Durchgangsraums vor einem ‚Naturkultraum‘, bildet das Ensemble aus Areal 13 und Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada; siehe Shaw – Laxton 2002, bes. 102.

⁷³⁰ Siehe dazu auch Karo 1959, 46; Cameron 1976a, 262. 264f. 283. 476; Davis 1990, 214; Tzachili 2011, 297.

Form der Wandgestaltung wurde in der NPZ neben den in [Kapitel 5](#) noch ausführlicher zu besprechenden horizontalen Bändern mit Spiraldekor sowie horizontalen, simplen Farbflächen und -streifen als angemessene Art der farblichen Wandgestaltung für Durchgangsbereiche etabliert. In der SPZ wurde sie dann offensichtlich herangezogen, um den angemessenen Hintergrund für das auf den bemalten Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* dargestellte Geschehen zu bilden⁷³¹. Dabei ist die Idee zur Verwendung von Farbflächen mit gewellter Kontur vielleicht tatsächlich aus der „Freude“, so Schiering, „der Minoer an unregelmäßig begrenzten, unberechenbaren Flächengebilden“⁷³² entstanden, die insbesondere in den neupalastzeitlichen Landschaftsmalereien Niederschlag fand⁷³³; doch kommt die in eine strenge horizontale Gliederung gebrachte Wandgestaltung der Durchgangsbereiche meiner Meinung nach auch ohne eine Interpretation dessen aus, was sie in einer vollkommen stilisierten Form wiedergegeben haben könnte.

Es kann somit festgehalten werden, dass in neupalastzeitlichen Durchgangsräumen die Schaffung eines einheitlichen, gleichförmig die Horizontale betonenden, häufig von Farbflächen mit Wellenkontur geprägten Erscheinungsbildes die Norm war. Es bildete den Hintergrund für das tatsächliche Geschehen in Durchgangsbereichen: das Hindurchgehen, um von einem Gebäudeareal in einen anderen zu gelangen, was gelegentlich wohl auch in der zeremoniellen Form einer Prozession erfolgte. In manchen Fällen waren derartige Prozessionen explizit auf den Wänden wiedergegeben. Dieselbe konventionalisierte Form der Wandgestaltung kam schließlich auch im spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* zur Umsetzung, womit sie schlichtweg an die bereits etablierte neupalastzeitliche Tradition anknüpfte. Auch in der SPZ spielte sich das Prozessionsgeschehen *vor einer gleichförmig von Wellenbändern geprägten, die horizontale Erstreckung des Korridors betonenden Wand* ab. Das zugrunde liegende Raumkonzept lässt sich also so verstehen, dass auch die gemalten Gruppen von Prozessionsteilnehmern *vor* den mit dreifarbigem horizontalen Flächen gestalteten Wänden unterwegs waren⁷³⁴. Diese Art der Konzeption von Bild-Räumen war im spätpalastzeitlichen Knossos keine Ausnahme, sondern auch bei der Ausführung des Schildfreskos zur Umsetzung gekommen, in dem lebensgroße Schilde einem auf halber Höhe und somit den Konventionen des Durchgangsraumdekors entsprechend platzierten Spiralfries vorgeblendet waren (siehe hierzu [Kapitel 5.2.2](#)).

731 Diese Hintergrundgestaltung wurde nicht zuletzt in Wandbildern der mykenischen Paläste übernommen, siehe etwa die ‚Frauenprozession‘ aus dem Palast von Theben bei Reusch 1956, Taf. 15. Vgl. auch Blakolmer 2012, 90f. m. Abb. 26.

732 Schiering 1960, 32f.

733 Siehe zur Hintergrundgestaltung in Landschaftsdarstellungen jetzt auch Tzachili 2011, bes. 298f.

734 Siehe zum Konzept der „shallow stage“ auch die Ausführungen von Betancourt 1977, bes. 19; Blakolmer 2012, 89. Zu den verschiedenen Arten der Relation oder Interaktion von Hintergrund und narrativer Schilderung siehe ferner Tzachili 2011, 296–301.

4.2.2 Die Darstellung der Prozession an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*⁷³⁵

Im Gegensatz zu dieser Konvention der Hintergrundgestaltung verstärkten die gemalten Prozessionsteilnehmer das zentrale, reale Prozessionsgeschehen in ihrer Mitte oder hielten, wenn keine Prozessionen stattfanden, durch ihre Präsenz das zentrale Prozessionsgeschehen gleichsam in Gang. Von links nach rechts – bzw. bei der *West Porch* beginnend und an den Wänden des Korridors einerschreitend – lassen sich die Figuren auf der Ostwand zu folgenden Gruppen zusammenfassen (Abb. 4.2): zunächst eine Gruppe von sechs männlichen und einer ihnen vorausschreitenden weiblichen Figur; die männlichen Figuren bekleidet mit verschiedenfarbigen knöchellangen Roben mit Mittelstreifen und breitem gemustertem Saum, die weibliche Figur mit einer in Rot und Blau gehaltenen Volantschürze über einem nach unten mit horizontalen, detailliert gemusterten Volants abschließenden Kleid⁷³⁶. Darüber und davor bricht das Fragment ab.

Auf dem folgenden Fragment sind die Füße und Unterschenkel zweier isoliert im Paar nebeneinander schreitender männlicher Figuren erhalten. Sie dürften eine Art Rock oder Schurz, keinesfalls jedoch eine Robe getragen haben, da sich keine Reste eines langen Gewands erhalten haben. Dies deutet zumindest darauf hin, dass sie keine der bei den anderen Figuren nachgewiesenen Arten der Beinbekleidung trugen. Es kann sich hierbei wohl nur um eine Art von Schurz, möglicherweise auch um einen kurzen Chiton, wie jenen des Flötenspielers auf dem Sarkophag von Agia Triada⁷³⁷, gehandelt haben. Nach einem größeren Abstand folgt eine weitere Gruppe aus vier männlichen Figuren, denen erneut eine weibliche Figur vorangestellt ist. Die männlichen Figuren tragen Schurze, an deren vorne herabhängender Spitze jeweils ein Netz mit ornamentalen Anhängern, unter anderem in Form der erhaltenen *waz*-Lilien, appliziert war. Eine Vorstellung davon geben die besser erhaltenen Schurze der Gabenträger hinter den ‚Fellrock‘-Trägern (siehe unten) sowie der Gefäßträger im *Cup-bearer Fresco* (Abb. 4.6). Das Gewand der weiblichen Figur bestand indes aus einer knöchellangen Robe oder einem knöchellangen Rock mit vorne und hinten aufliegenden, jedoch nicht näher zu identifizierenden blauen Gewand(?)teilen. Vom Saumdekor⁷³⁸ haben sich von unten

735 Für die Korrektur einiger Details in einer ersten Version und für ihre Hilfe bei der Anfertigung der vorliegenden Rekonstruktionszeichnung, welche zur Illustration der folgenden Beschreibung dient, möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bei Efi Tsitsa bedanken. Zu der von ihr vorgenommenen Restaurierung eines Teils des Prozessionsfreskos siehe Tsitsa 2013.

736 Zur Beschreibung des Gewandes und dessen Musterung siehe jetzt Jones 2015, 132f. Abb. 4.148a. 4.148b. 4.149a. 4.149b; 197; zur Abbildung auch Macdonald 2005, Abb. vor S. 191 (oben links). Ferner Evans 1928, 723 Abb. 450 Taf. XXV, auf die sich die frühere Beschreibung bei Peterson 1982, 174 Kat.-Nr. 2 stützt, die sich im Vergleich mit dem Fragment im Museum von Heraklion jedoch als inkorrekt erweist.

737 Militello 1998, Taf. 14B.

738 Da die Darstellung bereits über dem zweiten horizontalen Streifen abbricht, kann nicht mit letztgültiger Sicherheit gesagt werden, dass es ausschließlich der Saum war, der diesen Streifendekor aufwies. Alternativ ließe sich an jene Röcke denken, die von oben bis unten mit horizontalem Streifendekor versehen waren. Diese weisen allerdings in den meisten Fällen auch

nach oben zwei schmale Streifen Zahnschnittornament, ein Streifen vereinfachter, bikonkav angeordneter ‚Halbrosetten‘-Motive, zwei weitere schmale Streifen Zahnschnittornament sowie ein Streifen mit zwei gelben, dann jeweils abwechselnd zwei blauen und zwei roten Rosetten erhalten⁷³⁹. Darüber bricht die Darstellung ab. Im Vergleich mit den Roben der männlichen Figuren im hintersten Abschnitt, von denen einer ebenfalls Rosetten im Saumdekor zeigt⁷⁴⁰, während vorhandene Mittelstreifen erst oberhalb des Saums ansetzen, lässt sich auch das Gewand der weiblichen Figur am ehesten als ein robenähnliches Kleidungsstück mit aufwendigem Saumdekor und Mittelstreifen darüber ergänzen⁷⁴¹.

Vor der weiblichen Figur hängen schräge, ungleich lange weiße Streifen mit rundem Abschluss herab, bei denen es sich, wie bereits überzeugend von Boulotis argumentiert wurde, um Fransen eines Textiles handelt, welches gemäß seiner Deutung der weiblichen Figur von den folgenden, ihr zugewandten Gabenträgern überreicht würde.⁷⁴² Eine erneute Betrachtung der folgenden Sektion legt jedoch eine andere Interpretation nahe.

Ein Detail, das trotz seiner korrekten Wiedergabe in Rekonstruktionszeichnungen in der Forschung bislang keine weitere Berücksichtigung fand, ist die kleine Stufe, die der graue Bodenstreifen rechts unterhalb der Fransen bildet (Abb. 4.5). Eine Entsprechung der Stufe im architektonischen Befund ist nicht festzustellen; die Stufe besaß in diesem Fall also eine rein bildinhaltliche Relevanz⁷⁴³. Während die bisher beschriebenen Figurengruppen sich auf einem gemeinsamen Bodenniveau bewegten, deklariert die Stufe das Niveau der nun auftretenden Figuren als höher gelegen⁷⁴⁴. Es folgt zunächst eine Gruppe von vier männlichen Figuren, die den bisher genannten Figuren entgegengewandt stehen. Von einer der beiden hinteren Figuren hat sich an der Hinterseite des Beins der von einem breiten blauen und einem schmalen gelben Streifen gesäumte Zipfel eines weißen

einen mittig platzierten vertikalen Streifen auf. Siehe zu diesen Röcken unten [Kapitel 5.6 m. Anm. 1661](#). Für eine Abbildung des restaurierten Wandmalereifragments siehe die Abbildung auf S. 407 in Dimopoulou-Rethemiotaki 2005.

739 Zur Klärung, dass es sich um Rosetten handelt, siehe Camerons Kommentar während der Diskussion seines Vortrags in Cameron 1987, 328. Siehe im Detail auch Cameron 1976a, Taf. 34A; Jones 2015, 133f. m. Abb. 4.150; Boloti 2019, 5f.

740 Die vierte Figur von links, so Jones 2015, 133.

741 Zu dieser Erkenntnis gelangte unlängst auch Boloti 2019.

742 Boulotis 1987, 147. 150. 153f. m. Abb. 8. Ihm folgend, unter Berücksichtigung der Fußstellung, auch Davis 2000, 65.

743 Zumindest findet eine eventuelle Stufe bei Evans keinerlei Erwähnung und wurde auch in Hoods und Taylors Steinplan nicht gekennzeichnet; siehe Hood – Taylor 1981, Plan. Stufen in der Bodenlinie finden sich ansonsten hauptsächlich in Wandmalereien in Treppenhäusern, wo sie ein entsprechendes Pendant in der Architektur besaßen; vgl. Dumas 1999, 176–179 Abb. 138–141.

744 Vgl. Peterson 1982, 176: „The figure stands on a black ground line (width c. 7 cm); below it an area of white to the destroyed edge“. Dies scheint – wenngleich der Grad der Wahrnehmung dieses Sachverhalts vom bronzezeitlichen Betrachter freilich nicht überschätzt werden darf – die höher gelegene Position der darauf stehenden, entgegengewandten Gruppe und der dahinter schreitenden Gabenträger noch betont zu haben.

4.2 Die Wandbilder



Abb. 4.5 Detail des Prozessionsfreskos: eine Stufe in der Bodenlinie.

Gewandes erhalten, der zunächst von Cameron, dann auch von Boulotis zu dem aus anderen bildlichen Darstellungen bekannten ‚Fellrock‘ ergänzt wurde⁷⁴⁵. Die Gewänder der anderen drei Figuren aus der Vierergruppe sind hingegen unbekannt. Dahinter folgen mindestens drei einzeln schreitende männliche Figuren, die wieder in die vorherige Laufrichtung gewandt sind und somit den Zug ins Innere des Palastes fortsetzen. Während sich von der linken bzw. letztgereihten Figur nur ein Fuß erhalten hat, zeigt das folgende Fragment etwa zwei Drittel der beiden vor ihr schreitenden Figuren, von denen zumindest die hintere ein teilweise noch zu erkennendes Gefäß trägt. Die Schurze bestehen aus einem um die Hüften gewickelten, hinten etwa bis zur Mitte der Oberschenkel reichenden mit aufwendigem Dekormuster gestalteten Textil, welches vorne knapp oberhalb der Knie eine Spitze nach unten formt⁷⁴⁶. Von dieser Spitze hängt ein fein gearbeitetes Netz aus Schnüren herab, die jeweils durch kleine Knoten miteinander verknüpft sind. Das Netz verbreitert sich nach unten hin, wo es etwa auf mittlerer Höhe der Unterschenkel durch kleine Anhänger in Form floraler Ornamente wie *waz*-Lilien oder Punktrosetten beschwert ist. Um die Taille formt der Schurz einen Wulst, der wie die Gürtung darunter mit horizontalen Dekorstreifen wahlweise mit laufenden Spiralen, Rosetten oder Zahnschnittornament versehen ist. Neben den qualitativollen Gewändern tragen die männlichen Figuren blaue bzw. silberne⁷⁴⁷ Knöchelbänder und, wie im Falle der Gefäßträger ersichtlich, Oberarmreifen desselben Materials. Ein weiteres kleines Fragment mit Rest einer männlichen Figur im Stil der Gabenträger deutet an, dass diese Gruppe von Prozessionsteilnehmern ursprünglich noch zahlreicher war.

745 Ich danke Efi Tsitsa für die nähere Erläuterung der Farbgebung der erhaltenen Rockspitze: So handelte es sich bei der auf den gelben Streifen folgenden weißen Farbfläche entweder um einen weiteren weißen Streifen oder um die Farbfläche des restlichen Gewandes. Siehe außerdem Evans 1899/1900, 13: „the corner of a white blue-bordered robe“; aber auch die Beschreibung von Boulotis 1987, 147 m. Anm. 11 eines weiteren ‚Fellrock‘-Trägerfragments aus einem benachbarten Areal als von gelber Farbe, wobei vermutlich das Gelb des dünnen Streifens diesen Eindruck nährte. Zur Cameron’schen Auswahl von Rekonstruktionen des Gewandes siehe Evely 1999, 231 Abb. 69. Vgl. auch Cameron 1976a, 58, wo er dieses Gewand noch nicht in Zusammenhang mit den ‚Fellröcken‘ auf dem Sarkophag von Agia Triada diskutierte. Zur Interpretation von Boulotis siehe Boulotis 1987, 147; außerdem Peterson 1982, 258 Anm. 15.

746 Siehe Rehak 1996, 39f. m. Abb. 3, dem zufolge dieser Schurz vorne zusammengehalten wird; die Ränder des rechteckigen Textiles hängen dabei vorne weiter herab. Zu Schurzen und Gewandmuster siehe Shaw 2000, 52–63 m. Abb.; Jones 2015, 217f. Abb. 6.71. 6.72.

747 Vgl. Televantou 1984; Laffineur 2000, 899–906, bes. 901.

Eine auf der gegenüberliegenden Westwand angebrachte Darstellung bildete das bildinhaltliche Pendant zu der Prozession auf der eben besprochenen Ostwand. Wie Boulotis und Cameron erstmals zeigten⁷⁴⁸, haben sich hier auf einer Länge von 2,47 m ebenfalls die Füße einer Gruppe von mindestens neun männlichen Figuren erhalten, die von mindestens drei weiblichen Figuren angeführt wird⁷⁴⁹ (Abb. 4.3). Sie schreiten auf einem grauen Bodenstreifen, über dem wie auf der gegenüberliegenden Ostwand ein ockergelber Hintergrund ansetzt, und sind von der *West Porch* ins Gebäudeinnere gewandt. Die männlichen Figuren tragen knöchellange Roben, die weiblichen Figuren Volantröcke⁷⁵⁰. Vor letzteren bricht die Darstellung ab.

Evans deutete die Reste dieses Wanddekors als Wiedergabe einer Prozession⁷⁵¹. Ihm zufolge näherten sich die Gruppen von männlichen und weiblichen Figuren von beiden Seiten einer zentralen weiblichen Figur, die „die Göttin selbst“⁷⁵² vergewärtigt hätte. Auf diese Deutung aufbauend bettete Cameron die Darstellung in die übergeordnete Thematik diverser Festlichkeiten zu Ehren der Großen Göttin ein, die er generell für das Bildprogramm des knossischen Palastes postulierte⁷⁵³. Peterson zog die Interpretation der weiblichen Figur als Göttin indes mit dem Argument in Zweifel, dass zum einen eine Göttin in sitzender Position zu erwarten sei⁷⁵⁴ und dass zum anderen die Abwendung der männlichen Gabenträger von der Übergabe- oder Adorationsszene deren Wichtigkeit mindere⁷⁵⁵. Ferner sei ihre Position in der Mitte des Freskos ungewöhnlich, da man eine Göttin am Zielort einer Prozession – und somit als letzte dargestellte Figur – erwarten würde⁷⁵⁶. In Bezug auf die zwei unterschiedlichen Orientierungen der Figuren merkte sie an, dass das Bildthema offenbar nicht primär zur Richtungsangabe

748 Boulotis 1987, 148 m. Anm. 18; 150 m. Abb. 5; Cameron 1987, 323 Abb. 4. 6.

749 Evans 1899/1900, 13 und Taf. XIII: „On the right side of the gallery, to which we may give the name of ‘The Corridor of the Procession’, were some scanty traces of the feet of a similar series of human figures.“ Außerdem Evans 1928, 684f.: „on the right side of the gallery were some scanty traces of the feet of a similar succession of human figures“; und Evans 1928, 720: „on the right wall, which had been destroyed, little more was found than parts of the narrow black band below, adhering to its base“.

750 Vgl. Boulotis 1987, 148 Anm. 18: „Die Frauenröcke zeigen weiße, blaue und rote Volants. Die Chitonborten aus vier Streifen, abwechselnd gelb und blau.“

751 Evans 1928, 684. 719–722.

752 Evans 1928, 722 (Übers. Verf.).

753 Cameron 1976a, 132–171, bes. 138–140. 161–165; Cameron 1987, 324. Vgl. auch Peatfield 1990, 129: das Prozessionsfresko mit der Darstellung der Göttin sei „an epiphany scene in that it shows the successful summoning of the Goddess to the Palace. In bringing the Goddess into the Palace, the fresco is saying that access to the Goddess is through the Palace“.

754 Peterson 1982, 32.

755 Peterson 1982, 122f.: „the change in direction of the figures once again a little further on detracts from the importance of this section of the scene. [...] Among the hundreds of conjectured figures in the Procession Fresco, this effect would have been lost, particularly in the narrow corridor. [...] the kilted figures bearing offerings away from the ‘goddess’ tend to deny such a lofty identification, which would be better suited to a more visible location“.

756 Peterson 1982, 122f.

4.2 Die Wandbilder

verwendet worden sei, sondern dazu, die Wand mit einer religiösen Bedeutung zu versehen, namentlich der zeremoniellen Darbringung von Gaben an eine Gottheit. Entsprechend kam sie zu der Ansicht:

„When such a scene decorated a room, the figures moved in two directions, converging at some point which was not related to the architectural features of the room“⁷⁵⁷.

Boulotis erkannte ebenfalls die Problematik der Evans'schen Interpretation und argumentierte, dass die an beiden Wänden zutage gekommene Darstellung

„keine einheitliche Prozession schilderte: Der kompositionell geschlossenen ersten Sequenz der Ostwand, mit der weiblichen Gestalt Nr. 14 in der Mitte als Ziel [...], folgt eine völlig getrennte Sequenz, was durch den Richtungswandel der Prozessionsfiguren Nr. 19–22 [...] deutlich wird. Diese schritten offenbar einem anderen Ziel entgegen“⁷⁵⁸.

Insgesamt ergäbe sich daraus, „daß hier keine einheitliche Prozession, sondern mehrere Prozessionssequenzen mit deutlichem Richtungswandel und verschiedenen Zielen geschildert wurden“⁷⁵⁹. Für die von ihm publizierten Fragmente von der gegenüberliegenden Westwand nahm er dasselbe an⁷⁶⁰. Dabei blieb auch er bei der Überzeugung, dass die weibliche Figur – ihm zufolge möglicherweise eine Göttin, Epiphanie, Hauptpriesterin oder die Königin – den zentralen Bezugspunkt der in beide Richtungen schreitenden Gabenträger gebildet habe⁷⁶¹.

In den bisherigen Studien wurde somit bislang eine der erhaltenen weiblichen Figuren in das Zentrum der erhaltenen Darstellung gerückt. Diese zentrale Position führte zu ihrer Deutung als Göttin, Königin oder Hauptpriesterin, die innerhalb eines Prozessionsgeschehens als Empfängerin von Verehrern und Gaben aufgetreten sei. Unter Berücksichtigung des räumlichen Kontexts sowie der zur

757 Peterson 1982, 39.

758 Boulotis 1987, 148.

759 Boulotis 1987, 151.

760 Boulotis 1987, 148–150 m. Abb. 5.

761 Boulotis 1987, 150. 153 f. m. Abb. 8. Diese Sichtweise auf die Komposition sowie die damit einhergehende Deutung der vermeintlich zentralen Figur ist nach wie vor die vorherrschende Auffassung. Vgl. u. a. auch Marinatos 1986, 58; Marinatos 1989b, 37 f.; Immerwahr 1990, 89. 114 mit Taf. 40; Marinatos 1993, 51–53; Kontorli-Papadopoulou 1996, 134–137; Marinatos 1996, 151 f.: „central female figure“; Davis 2000, 65; Macdonald 2005, 96. Außerdem Morgan 2005, 28: „Real processions of important visitors would have walked between the painted figures who guided the way in to the interior of the labyrinthine palace, while focusing attention on a central figure of a 'goddess'“ (Hervorhebung durch Verf.), Chapin 2014, 32: „the east wall preserves the feet and lower bodies of sixteen men and one woman converging upon a female figure – perhaps a goddess [...], or a priestess or some other woman of elite status“ (Hervorhebung durch Verf.), sowie unlängst auch Boloti 2019, 14: „The assumed central position of the 'Goddess' in the processional sequence, between two antithetical male groups, is by far the most plausible reconstruction proposed.“

Verfügung stehenden vergleichbaren Darstellungen aus Durchgangsräumen ist eine solche auf ein Zentrum gerichtete Komposition jedoch grundsätzlich in Frage zu stellen. Tatsächlich rechnet bereits Evans mit insgesamt etwa 536 Figuren⁷⁶²: Wieso also sollte gerade eine der zufällig erhaltenen weiblichen Figuren im, wie gleich noch deutlicher werden wird, *hintersten Abschnitt des Prozessionszuges* die göttliche, königliche oder priesterliche Empfängerin von Gabenbringern und Gaben gewesen sein?

Mit dem bislang unbeachtet gebliebenen Detail der Darstellung, namentlich der Stufe in der Bodenlinie, auf der die Prozessionsfiguren sich bewegten, lässt sich die Rekonstruktion des dargestellten Geschehens wortwörtlich auf eine neue Grundlage stellen. Insgesamt kann an der bisherigen Deutung der bildlichen Darstellung neben- und hintereinander aufgereihter Figuren als Prozession wohl festgehalten werden, wenngleich an dieser Stelle angemerkt sei, dass das Schreiten der Figuren keinesfalls explizit gezeigt, sondern vom modernen Betrachter in der Annahme eines sich fortbewegenden Menschenzuges hineingelesen wird. Das zugrunde liegende Kompositionsschema besitzt Parallelen in neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen / endpalastzeitlichen Bilddarstellungen, so etwa auf dem Goldring aus Elatia (Abb. 4.121), auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada⁷⁶³ und auf dem Sarkophag von Agia Triada (Abb. 4.13). Auch im Falle des *Corridor of the Procession Fresco* haben wir es mit einer größeren, in einer Vorwärtsbewegung zu begreifenden Menschengruppe zu tun, die auf eine kleinere, ihr zugewandte und vermutlich als in stehender Erwartungshaltung zu interpretierende Partie trifft.

In Anbetracht der räumlichen Situation, der zufolge der *Corridor of the Procession Fresco* einen Abschnitt des Wegesystems mit dem Zentralhof als Ziel dargestellt haben dürfte, erhält diese Deutung umso mehr an Gewicht. Bis auf die Gruppe von vier männlichen Figuren – mindestens einer davon im ‚Fellrock‘ – sind alle Figuren in eine Richtung gewandt: von der *West Porch* zum Gebäudeinneren hin. Sie illustrieren auf diese Weise einen zumindest zeitweise abgehaltenen Prozessionszug, der aus der Stadt oder vom Stadtrand über den Westhof kommend in das Innere des Palastes hinein strömte. Der Eintretende sah sich rechts und links von diesem Prozessionszug eingeschlossen bzw. von Figuren umgeben, die offenkundig in ein ähnliches Prozessionsgeschehen eingebunden waren wie jenes, in das er vielleicht selbst gerade involviert war. Die formale Gestaltung der Wandmalereien unterstützte das räumliche In-Beziehung-Setzen von Eintretendem und bildlicher Darstellung: Durch die annähernde Lebensgröße der Figuren gingen diese sozusagen tatsächlich Schulter an Schulter mit dem real dort Vorbeilaufenden. Der Wellenbandhintergrund betonte das räumliche Kontinuum und verstärkte die Einheitlichkeit und Langgestrecktheit des Zuges durch den Korridor. Der graue Bodenstreifen repräsentierte dabei den tatsächlichen Boden⁷⁶⁴; die

762 Evans 1928, 720.

763 Zum *Chieftain Cup* aus Agia Triada siehe Kaiser 1915, 244–247 m. Abb. 1. 2; Koehl 1986b; Säflund 1987, 227–229.

764 Vgl. auch Palyvou 2000, 419; Palyvou 2005b, 162f. 167f.

Stufe existierte indes nur im Bild, nicht jedoch im Pflasterboden und vermittelte den Passanten an dieser Stelle somit eine zusätzliche Information bezüglich des Geschehens und des Ortes, an dem sie sich befanden.

Das die Stufe begleitende Bildmotiv – die weibliche Anführerin einer Männergruppe trifft auf eine ihr entgegengewandte, auf höherem Niveau stehende Gruppe männlicher Figuren – scheint nun jedoch einen besonderen und inhaltlich bedeutenden Moment innerhalb des Prozessionsgeschehens darzustellen. Hier wurde nicht nur der einheitliche Bewegungsfluss der Figuren von der *West Porch* in Richtung Palastinneres gestört, hier änderte sich auch die Zusammensetzung und Beteiligung des Menschenzuges: Waren die von links bzw. vom Eingang herannahenden Figuren noch in Gruppen und Paaren organisiert, so bestand der Zug, der sich rechts bzw. dahinter fortsetzte, aus hintereinander schreitenden Einzelfiguren. Außerdem lässt sich feststellen, dass letztere einzeln schreitende Gefäßträger sich auf dem gleichen Niveau wie die in die Gegenrichtung gewandte Vierergruppe befanden. Daraus ist ersichtlich, dass es sich bei der Vierergruppe nicht um eine in ihrer Bedeutung generell herausragende Gruppe handelte. Die Stufe hebt die Vierergruppe nicht aus dem *gesamten* Zug heraus, sondern sie markiert ihre höhere Stellung ausschließlich im Rahmen ihres Aufeinandertreffens mit den von der *West Porch* herannahenden Gruppen und ihrer Anführerin.

Es muss nicht weiter betont werden, dass es genau diese Höherstellung der männlichen Figuren gegenüber der herannahenden – und keinesfalls zentral positionierten – weiblichen Figur und ihrem Gefolge ist, die von einer Interpretation als Göttin absehen lässt. Stattdessen war es die aus Männern bestehende Vierergruppe, der durch die Stufe symbolisch eine höhere Stellung gegenüber den vom Eingang kommenden Prozessionsfiguren beigegeben wurde⁷⁶⁵. Um die Gründe für diese Komposition nachzuvollziehen und um darüber hinaus der Bedeutung näherzukommen, die jener Perspektivenwechsel für das Verständnis des *Corridor of the Procession Fresco* hat, sollen in der folgenden ikonographischen Analyse die erhaltenen Bildelemente und Motive untersucht und in ihren historischen Kontext eingebettet werden. Ein besonderes Augenmerk ist dabei auf den ‚Fellrock‘-Träger zu richten, da sich das anhand der Fragmente noch mögliche Verständnis der Darstellung zu einem wesentlichen Grad an die Präsenz dieser Figuren knüpft.

4.2.3 Addendum: Weitere Teilnehmer am Prozessionsgeschehen

Ein weiteres Malereifragment, welches „zusammen mit grünen Schieferplatten aus der Pflasterung des West-Osttraktes des Korridors in einem Zimmer der *South Terrace Basements* ans Licht kam“⁷⁶⁶, wurde von Evans, Cameron und Boulotis

⁷⁶⁵ Zur generell als größer eingestuften Bedeutung höhergestellter Figuren siehe Sourvinou-Inwood 1989, 247f.

⁷⁶⁶ Boulotis 1987, 147.

als zum *Corridor of the Procession Fresco* zugehörig identifiziert⁷⁶⁷. Daraus, so Boulotis, gehe hervor, dass sich „die Dekoration auch im Ost-Westtrakt des Korridors“ fortsetzte⁷⁶⁸. Aufgrund seiner stilistischen Ausführung ist das Fragment als zeitgleich mit dem Prozessionsfresko anzusprechen. Je nachdem, ob es nun von der einen oder von der anderen Wand des Korridors stammte, reihte sich der zu rekonstruierende ‚Fellrock‘-Träger in die Prozession ein oder war den Prozessionsmitgliedern entgegengewandt.

Aufgrund bildthematischer und kompositorischer sowie stilistischer Gemeinsamkeiten mit dem Prozessionsfresko können außerdem die Fragmente des *Cupbearer Fresco* in die vorliegenden Untersuchungen einbezogen werden (Abb. 4.6). Fundort war der Korridor, der an der Westseite des von Evans (re)konstruierten⁷⁶⁹ *South Propylaeum* in Nord-Süd-Richtung orientiert entlangführte⁷⁷⁰. Erhalten sind Kopf und Körper einer nach links gewandten männlichen Figur, die mit beiden Händen ein Rhyton vor sich trägt. Wie die Gefäßträger im Prozessionsfresko ist auch er mit einem gemusterten Schurz bekleidet. Armreifen und ein an einem Bändchen getragener Siegelstein schmücken seine Handgelenke und Oberarme. Der Schläfenbereich ist rasiert, wie durch die blaue Fläche vor dem Ohr angedeutet⁷⁷¹. Am linken Fragmentrand zeigen die Reste eines Oberarms, dass unmittelbar vor dem Gefäßträger eine weitere männliche Figur schritt.

Der Hintergrund der Darstellung stimmt weitgehend mit jenem des Prozessionsfreskos überein. Den dort bereits festgestellten drei Farbflächen, die durch Wellenbänder voneinander getrennt sind, lässt sich ein weiterer mehrfarbiger Wellenbanddekor am oberen Bildrand hinzufügen, der vermutlich für die in diesem Bereich nicht erhaltenen Fragmente aus dem *Corridor of the Procession*

767 Siehe Evans 1900/1901, 8: „Below the point where the Corridor must have abutted on the Terrace occurred a fresco fragment consisting of the foot and the corner of the robe of a male figure similar to those of the ‘Procession’ found on the walls of the Corridor nearer the Western Entrance. Near the same spot were also found pieces of the characteristic blue slate slabs that form the border of the Corridor pavement, and many other examples of the same occurred at various spots above the floor level of the Southern Terrace – a striking indication of the continuation of the Corridor along its upper floor.“ Außerdem Cameron, 1976, 327. 673. 675 Nr. 6 m. Abb. 80 Taf. 12C (aus *Area of, South House Dump*); Boulotis 1987, 147 m. Anm. 11: „Das [Fragment] zeigt Teil des zurückgestellten Fußes mit Knöchelring (Blau) und spitzes Gewandende eines nach r[echts] schreitenden Prozessionsteilnehmers. Gelber Hintergrund. Erhalten ist noch Teil des schwarzen Bodenstreifens. Das Gewand ist gelb ohne Musterung und sein unterer Abschluß mit blauer Borte versehen – sehr wahrscheinlich aus Stoff; eine Herstellung aus Leder nicht ausschließbar.“ Zu Abbildung und Rekonstruktionsvorschlag siehe Boulotis 1987, 149 Abb. 4a. 4b. Siehe außerdem Trnka 1998, 52 Taf. 63A.

768 Boulotis 1987, 149.

769 Zur kritischen Auseinandersetzung mit Evans’ *South Propylaeum* siehe Hiller 1980.

770 Evans 1899/1900, 15f.; Evans 1900/1901, 8; Evans 1928, 704–712; Cameron 1976a, 673. 675 Kat.-Nr. 5 m. Abb. 80 Taf. 7A. 8; Hood 2005, 46 (Nr. 16). 54. 66 Kat.-Nr. 16. Vgl. zum Fundort auch Hood – Taylor 1981, 14 Nr. 33 und Plan Nr. 10 (*Corridor of the Cupbearer*).

771 Parallelen hierfür finden sich bei Männer- und Frauenfiguren an den Wänden von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri; siehe Doumas 1999, 147 Abb. 111; 151f. Abb. 115. 116; 154–163 Abb. 118–126; 166f. Abb. 129. 130. Vgl. auch Davis 1986; Doumas 1987; Günkel-Maschek 2014.

4.2 Die Wandbilder



Abb. 4.6 Umzeichnung der Fragmente des *Cup-bearer Fresco*.

Fresco ebenfalls angenommen werden darf⁷⁷². Hintergrund und parataktische Anordnung der Figuren sprechen folglich dafür, dass hier ein verwandter Zug hintereinander schreitender Personen dargestellt war, die Gaben – im erhaltenen Fragment ein Rhyton – durch den Palast trugen. Aufgrund der Fundumstände ist im vorliegenden Fall jedoch nicht mehr bestimmbar, welche Wand die Fragmente ursprünglich geschmückt hatten bzw. in welche Richtung die beiden Figuren einst gewandt waren: Waren die Fragmente tatsächlich, wie von Evans postuliert, an der Westwand des *South Propylaeum* angebracht, so wären sie von Norden nach

⁷⁷² Vgl. auch die Rekonstruktion der Darstellung auf der Westwand des *Corridor of the Procession Fresco* bei Cameron 1987, 323 Abb. 6 (eigene Rekonstruktion) sowie Taf. 14A (Rekonstruktion im Museum von Heraklion, einschließlich des Gefäßträgers aus dem *Cup-bearer Fresco*).

Süden, das heißt aus dem zentralen Bereich des Westtraktes in Richtung der im Südwesttrakt gelegenen Räumlichkeiten oder möglicherweise zum *Corridor of the Procession Fresco* hin geschritten⁷⁷³. Es ist an dieser Stelle erwähnenswert, dass bereits Evans die rekonstruierte Bewegungsrichtung der Gefäßträger in ein größeres bildräumliches und, wie noch deutlich werden wird, dem hier postulierten genau entgegengesetztes Zeremonialgeschehen einbettete, in dem er die vermeintliche Göttin als den Prozessionsteilnehmern entgegengewandte Rezipientin konzipierte:

„It is a fair conclusion that the scenes depicted here were intended as a glorified representation of actual ceremonial processions in which, at fixed seasons, the acolytes and ministers of the Palace cult carried out the sacred vessels or other relicts, to be shown to the assembled people in the West Court. There are, indeed [...], indications that, at the point where the processions approached the Western portal, a facing figure of the Goddess herself was portrayed, holding, it is suggested, her double-axe symbol in either hand“⁷⁷⁴.

Vor die Problematik der in zwei unterschiedliche Richtungen orientierten Prozessionsfiguren gestellt, argumentierte Cameron darüber hinaus zugunsten einer ursprünglichen Anordnung der Figuren in zwei Registern, wobei die der allgemeinen Bewegungsrichtung ins Palastinnere entgegengewandten Gefäßträger dem oberen Bereich zuzuordnen seien, wo sie – „for greater aesthetic effect“ – in die Gegenrichtung der Figuren im unteren Register geschritten seien⁷⁷⁵. Angesichts der dominierenden Bewegungsrichtung der Prozessionsfiguren hätte dies den folgenden Effekt gehabt:

„[T]he inward sweep of the architectural design of this main entrance system would be complemented by the inward-looking character and ‘directive function’ of the procession fresco itself which aims at leading the goddess and the onlooker (ourselves) into the most important rooms of the west wing of the palace.“⁷⁷⁶

Dekorierten die Fragmente jedoch ursprünglich eine der Wände ihres tatsächlichen Fundorts, des Korridors westlich des *South Propylaeum*, so hinge von der Wand ihrer Anbringung ab, in welche Richtung sie schritten bzw. welche Hauptbewegungsrichtung für den Korridor angedeutet wurde. War das Fragment an der Westwand angebracht, so verlief diese von Norden nach Süden, im Falle einer Anbringung an der Ostwand von Süden nach Norden. Der Beschreibung von Evans zufolge fanden sich die Fragmente mit der Bildfläche nach oben auf

773 Vgl. Evans 1928, 710f.

774 Evans 1928, 710. 712. Zur Annahme eines kontinuierlichen Figurenfrieses zwischen *South Propylaeum* und *West Porch* siehe auch Cameron 1976a, 162.

775 Cameron 1976a, 162.

776 Cameron 1976a, 162f. Siehe auch Immerwahr 1990, 88f.

Bodenniveau⁷⁷⁷ bzw. auf dem Schutt, der den Boden des Korridors bedeckte⁷⁷⁸ und seien von der Innenfläche der Westwand des *South Propylaeum* herabgefallen⁷⁷⁹. Eine derartige Fundsituation könnte aber möglicherweise auch auf ein Hinabfallen der Fragmente von der Westwand des Korridors selbst hindeuten. In diesem Fall *könnte* der Korridor eine Abzweigung des im Süden in ostwestlicher Richtung vorbeiziehenden *Corridor of the Procession Fresco* nach Norden bzw. in den Westtrakt des Palastes hinein dargestellt haben. Leider fehlen jedoch konkretere Hinweise zur Auffindung der Fragmente, sodass eine derartige Rekonstruktion rein hypothetisch bleiben muss.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Von den Figuren, die auf der Ost- und Westwand des *Corridor of the Procession Fresco* von Knossos gemeinsam die Prozession bildeten, sind hauptsächlich die in Richtung des Palastinneren weisenden, unterschiedlich dicht gestaffelten und in zwei Farben gehaltenen Füße erhalten, zum Teil die Körper bis auf Höhe der Oberarme, einige der Gewänder sowie der Schmuck. Die erste Sequenz der Prozession zwischen *West Porch* und Stufe in der Bodenlinie auf der Ostwand (Abb. 4.2) wurde angeführt von der weiblichen Figur in langer Robe, dicht gefolgt von vier Schurzträgern. In etwas Abstand folgten zwei weitere Schurzträger. Das Schlusslicht bildete eine Gruppe von fünf Robenträgern, die von einer weiblichen Figur im Volantgewand angeführt wurde. Die zweite Sequenz der Prozession endete mit den männlichen Gabenträgern, die den Zug jenseits der Gruppe mit dem ‚Fellrock‘-Träger fortsetzten. Auf der gegenüberliegenden Westwand (Abb. 4.3) bestand die erste und einzige erhaltene Sequenz ähnlich der ersten Gruppe auf der Ostwand aus neun männlichen Figuren in langen Roben, denen mindestens drei weibliche Figuren in Volantgewändern voranschritten⁷⁸⁰. Vereinzelt Reste der in den Händen getragenen Gegenstände vervollständigten das ausschnittshafte Bild des Menschenzuges, dessen dauerhafte Präsenz einst eine der wichtigsten Zugangsrouten in den Palast sinnstiftend prägen sollte.

Abgesehen von der Hautfarbe, die eine Zuordnung der Figuren zum männlichen oder weiblichen Geschlecht erlaubt, oder der Barfüßigkeit, die Helga Reusch zufolge einen ritualpraktischen Kontext der Handlung impliziert⁷⁸¹, bilden die Gewänder und der Schmuck die augenfälligsten Charakteristika, anhand derer die Prozessionsfiguren als Träger einer bestimmten Tracht und somit als Repräsentanten bestimmter sozialer Gruppen identifiziert werden können. Wiederholt wurde

777 Evans 1899/1900, 15.

778 Evans 1928, 704.

779 Evans 1899/1900, 16; Evans 1928, 704.

780 Vgl. Boulotis 1987, 148–150 Abb. 5; Cameron 1987, 323 Abb. 4. 6.

781 Reusch 1956, 37 mit weiteren Literaturverweisen. Siehe auch Militello 1998, 283; Boulotis 2002, 15.

diesbezüglich die Annahme geäußert, dass es sich dabei um Mitglieder einer Oberschicht handle, da erstens die figürliche Kunst der Ägäis an sich, so Blakolmer, „eine Angelegenheit palatialer Eliten“⁷⁸² gewesen sei, man zweitens zwischen gewöhnlichen, häufig in Siedlungskontexten wiedergegebenen Menschen in den Miniaturfresken und den elitären Frauen und Männern im Volantgewand bzw. im Lendenschurz (*loincloth*) oder Schurz (*kilt*) unterscheiden könne und drittens diese Gewänder sowie auch der oft dazu getragene Schmuck einen Zugang zu den entsprechenden Ressourcen und Produktionsstätten voraussetzten, der wohlhabenderen Individuen vorbehalten gewesen sei⁷⁸³. Diese Zuordnung der Prozessionsteilnehmer zu den Mitgliedern einer gehobenen Gesellschaftsgruppe ist kaum infrage zu stellen. Darüber hinaus waren es in der minoischen Bildkultur, in der weitgehend auf die Angabe individueller Züge verzichtet wurde, *gerade* die unterschiedlichen Gewänder und der Schmuck, die ein wesentliches Differenzierungsmerkmal darstellten, mittels dessen unterschiedliche soziale Stellungen, Funktionen und Kontextualisierungen wiedergegeben wurden⁷⁸⁴.

Die Kleidungsstücke, anhand derer sich die Figurengruppen im Prozessionsfresko differenzieren lassen, sind die von den Männern und einer weiblichen Figur getragene knöchellange Robe, der Schurz, der ‚Fellrock‘ sowie das Volantgewand. Sie zeichneten ihre Träger als Angehörige verschiedener Gesellschaftsgruppen aus, für deren Darstellung im Bild entsprechend ihren sozialen Pflichten und Idealen auch nur eine beschränkte Anzahl von Handlungssituationen infrage kam und umgesetzt wurde. Diese beschränkte Anzahl erlaubt es wiederum, die für die Gewandträger repräsentativen Aktivitäten und Kontexte herauszuarbeiten und somit ihre zumindest bildlich propagierten Verortungen innerhalb sozialer Situationen und der damit verknüpften Sinnkonzepte zu skizzieren. Werden diese auf jene Figuren an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* übertragen, deren Gewänder erhalten sind, so ergibt sich eine heterogene Zusammensetzung des Prozessions szenarios unter Beteiligung verschiedener Typen sozialer Individuen und Gruppen, die weitaus mehr als nur die Mitglieder einer pauschal als ‚Elite‘ klassifizierten Einheit sind. Im Folgenden möchte ich die durch ihre Gewänder charakterisierten Figuren daher jeweils unter dem Aspekt des *Trägers* des jeweiligen Gewandes als Bildelement ansprechen und hinsichtlich ihrer Vergesellschaftungen mit anderen Bildelementen und ihren Einbettungen in Handlungssituationen untersuchen. Dabei geht es zunächst um die Beteiligten an der in den Palast

782 Blakolmer 2008b, 261 (Übersetzung; Verf.).

783 Siehe u. a. Barber 1991, 312–330; Boulotis 2002, 11–13; German 2005, 24. 86; Blakolmer 2008b, 261.

784 So erfüllte die Bekleidung etwa Trnka 1998, 272, zufolge „verschiedene Funktionen – wie neben einer schützenden und ästhetischen auch eine symbolische – und steht in Wechselbeziehung zu Status, Geschlecht und Handlungsrahmen des Trägers, sodaß ihre Form natürlich vom Zweck, den ästhetischen Anforderungen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen und dem technischen Stand abhängig ist“. Vgl. auch Blakolmer 2008b, 261: „Hair-style, dress, jewellery and other social aspects of appearance may indicate the hierarchical status in society or a distinct ritual function“. Siehe jetzt auch Blakolmer 2018b, 41 f. sowie außerdem Morgan 2000, 925 f. 933 f.; Boulotis 2002, bes. 11; German 2005, 23–25.

hineinziehenden Prozession selbst; der ihnen entgegengewandte ‚Fellrock‘-Träger wird den Gegenstand des anschließenden Analysekapitels bilden.

4.3.1 Robenträger

Die Robenträger auf Ost- und Westwand sind bis maximal knapp oberhalb der Knie erhalten. Für die verschiedenfarbigen, im Einzelnen jedoch monochrom gehaltenen Roben charakteristisch sind der breite und reich ornamentierte Saum sowie eine schmälere, im Zentrum des trapezförmigen Rockes vertikal verlaufende Borte⁷⁸⁵. Auf beiden Wänden gehen die männlichen Robenträger in dicht gedrängten Gruppen, was durch das Überlappen der Gewänder und die Staffe- lung der rotbraunen Füße mit weißen Fußnägeln zum Ausdruck gebracht wird. Eine einzelne weibliche Figur, die vielleicht ebenfalls mit einer ähnlichen, in ihrem Fall auffälliger dekorierten Robe – allerdings ohne Hinweis auf die charakteristi- sche, mittige Vertikalborte – bekleidet war, schreitet indes der Gruppe von männ- lichen Schurzträgern voran und trifft auf die ihr auf höherem Niveau entgegen- gewandte Gruppe männlicher Figuren.

Robenträger treten in der minoischen Bildsprache der *communis opinio* ent- sprechend erst in der SPZ auf⁷⁸⁶. Allgemein werden die Darstellungen oft als mykenisch angesprochen, da die lange Robe häufig in den mykenischen Wand- malereien der Paläste auf dem Festland, etwa in Pylos getragen wurde⁷⁸⁷. Diese datieren allerdings um einiges später als das Prozessionsfresko in Knossos, und es ist wahrscheinlicher, dass das Gewand ebenso wie Thema und Komposition der Darstellungen auf dem entgegengesetzten Wege kretischen Vorbildern entlehnt waren. Auf der Grundlage ihrer Untersuchungen zu Prozessionsdarstellungen und Gewändern kamen unter anderem Peterson und Trnka zu dem Schluss, dass es sich bei der Robe, die im spätpalastzeitlichen Kreta hauptsächlich im Zusam- menhang mit Darstellungen von Prozessionen wiedergegeben wurde, um ein

785 Zur Beschreibung und zum Schnitt der Robe siehe Rehak 1996, 42 Abb. 3, dort als *long tunic* bezeichnet. In Bezug auf mykenische Darstellungen, wo die lange Robe mit gemustertem Saum und durch die Gewandmitte verlaufenden, vertikalen Streifen ebenfalls begegnet, wurde der vertikale Streifen von Lang 1969, 66, als Seitennaht, von Peterson 1982, 225, als Mittelnahnt interpretiert; vgl. Trnka 1998, 81 m. Anm. 20.

786 Militello 1998, 291f. (Typ 1); Trnka 1998, 39–41. Vgl. auch Verlinden 1984, 99: „Les personnages figurés par les figurines néopalatiales en bronze ne portent ni robes, ni ‚shorts‘, ni manteaux.“

787 So etwa von Barber 1991, 315. Zu den SH IIIB-Fresken aus dem Vestibül Raum 5 sowie we- teren Fragmenten mit Robenträgern aus dem Palast von Pylos siehe Lang 1969, 38f. 64–68 Kat.-Nr. 7–14 H5 Taf. 3–11. 119. 120; Peterson 1982, 84f. 224 Kat.-Nr. 148; Trnka 1998, 81 Taf. 93. Auch in Pylos sind es somit immer Kompositionen hintereinander schreitender Menschenfiguren, d. h. Prozessionen, in denen Robenträger auftauchen; siehe dazu McCallum 1987, 114f. Aufgrund der Fundposition ist anzunehmen, dass der Prozessionszug an den Wänden des pylischen Vorraums in den Thronraum zog; siehe Lang 1969, 51; Thaler 2015, 343–345. Alle weiteren lebensgroßen Fragmente stammen ebenfalls aus Prozessionsszenarien; siehe Lang 1969, 51–59.

Gewand handelte, das in seiner aufwendigen dekorativen Gestaltung vor allem im Rahmen von Kulthandlungen getragen wurde⁷⁸⁸.

Kretische Zeugnisse – und zugleich die engsten Parallelen für das Vorkommen der Robenträger im Palast von Knossos, trotz einer späteren Datierung – finden sich auf Seite A des Sarkophags von Agia Triada⁷⁸⁹ (Abb. 4.13a) sowie in den Wandbildern der *Grande Processione* und der *Piccola Processione*, ebenfalls aus Agia Triada⁷⁹⁰. Die Robe wird sowohl von männlichen als auch von weiblichen Personen getragen. Auf Seite A des Sarkophags bringt eine Trägerin der „einfachen“⁷⁹¹ Robe eine über die Schulter gelegte Stange mit zwei daran hängenden Eimern zu einer von einer ‚Fellrock‘-Trägerin durchgeführten Libationsszene; ein ihr folgender Robenträger spielt eine Lyra⁷⁹². Auf Seite B steht oder schreitet hinter dem geopfertem Stier – und somit in unmittelbarem Zusammenhang mit der Durchführung des Opfers – ein männlicher Flötenspieler in einem etwa knielangen Chiton; eine ‚Fellrock‘-Trägerin agiert vor einem Altar. Die Szene ist eingebettet in das mit der Doppelaxt assoziierte Kultgeschehen; sie findet an einem Ort statt, der durch aufgestellte Doppeläxte und Bauten mit Spiraldekor geprägt ist. Die Robenträger sind bezüglich der Kulthandlungen nicht die Hauptakteure, sondern unterstützen die ‚Fellrock‘-Trägerinnen bei deren Aktivitäten, indem die Robenträgerinnen Gefäße tragen, während die Robenträger das Geschehen musikalisch untermalen⁷⁹³. Die Robe unterscheidet sich dabei von den Roben mit schräg verlaufender Untergliederung, die in Wandbildern und auf dem Sarkophag von Agia Triada von Personen im Streitwagen und beim Bankett getragen wurden sowie von der Personengruppe, die auf dem Sarkophag von Agia Triada dem Stieropfer beiwohnte⁷⁹⁴.

788 Peterson 1982, 96f.; Trnka 1998, 132.

789 Militello 1998, Taf. 14A. Diese, von Militello 1998, 291 f., als Typ „1) Lunga tunica bipartita, non decorata“ bezeichneten Roben kommen denjenigen im Prozessionsfresko am nächsten, während die Roben auf Seite B sich durch einen detaillierteren Dekor der Stoffe sowie durch variierende Bänder unterscheiden; vgl. dazu Militello 1998, Taf. 14B. Die Datierung des Grabgebäudes ins fortgeschrittene SM IIIA2 (siehe Privitera 2008 mit entsprechenden Literaturverweisen) lässt die Entstehung des Sarkophags selbst noch während der fortgeschrittenen SPZ oder in der frühen EPZ verorten.

790 Aufgrund der sehr kleinen Anzahl an Bildquellen wurde im Falle der Robenträger auf einen Verzweigungsbaum verzichtet. Zur SM II/III A1-zeitlich datierten *Piccola Processione* siehe Militello 1998, 283–320 Taf. 9–11. I–M; Privitera 2008; Privitera 2015, 80 f. m. Abb. 7. Zur späteren, in SM IIIA2_{spät} datierten *Grande Processione* siehe Privitera 2015, 73 f. mit Abb. 2; 81 f. mit weiteren Literaturverweisen. Außerdem Peterson 1982, 44 f. 180 Kat.-Nr. 12.

791 Trnka 1998, 39–41.

792 Die beiden Eimer scheinen denselben Dekor bzw. dieselbe Machart aufzuweisen wie derjenige, der auf Seite B unter dem Schädel des geopfertem Stieres aufgestellt ist, um dessen Blut aufzufangen. Lediglich die Form der Henkel zu beiden Seiten variiert: auf Seite B handelt es sich um Vertikalhenkel, auf Seite A sind sowohl die beiden hängenden Eimer als auch der, aus dem die weibliche Figur im ‚Fellrock‘ etwas in einen größeren Behälter zwischen Doppelhörnern gießt, mit über dem Rand senkrecht aufragenden Henkeln ausgestattet.

793 Zu Musik und Musikinstrumenten siehe Younger 1998. Ferner Marinatos 1993, 138–141 sowie zu Musikinstrumenten auch Cameron 1976a, 82.

794 Siehe zum *Palanquin and Chariot Fresco* aus Knossos: Cameron 1976a, 59–60; Immerwahr 1990, 92–95. 175 f. Kat.-Nr. Kn No. 25; Hood 2000a, 31; Hood 2000b, 203 Kat.-Nr. 22; Hood 2005,

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

In der Darstellung der *Grande Processione* sind der Fuß und die untere Gewandpartie einer Robenträgerin sowie drei weitere Robenträger erhalten: ein Lyraspieler, ein Eimerträger, eine Eimerträgerin und vermutlich ein Flötenspieler⁷⁹⁵. Sowohl auf dem Sarkophag als auch in der *Grande Processione* tragen die Robenträger mit Eimern Armبändchen mit Siegelsteinen an den Unterarmen, Militello zufolge „un segno di rango elevato“⁷⁹⁶. Bezüglich der *Piccola Processione* lässt sich aufgrund des Erhaltungszustandes nur konstatieren, dass es sich um zwei in übereinander angeordneten Registern aufgeteilte Prozessionszüge weiblicher Figuren handelte, von denen die oberen Volantröcke trugen, während die unteren offenbar mit der einfachen Robe bekleidet waren⁷⁹⁷.

Für das Verständnis von Personen in langen Roben, die das ‚unmittelbare Objekt‘ der Darstellungen bildeten, ist somit festzuhalten, dass es sich um männliche wie weibliche Funktionsträger handelte, die im Kult dienten, dabei jedoch nicht die Rolle der Ausführenden innehatten. Zu den Aufgaben weiblicher wie männlicher Robenträger gehörte es, Gegenstände zu tragen, die im Rahmen des Kultgeschehens verwendet wurden, während allein den männlichen Robenträgern die Rolle der Musikanten zuteilwurde. Mit dem Sarkophag von Agia Triada erhält das unter Beteiligung von Robenträger-Gruppen durchgeführte Prozessionsgeschehen ferner einen konkreten, symbolisch markierten Ort, der eine Einordnung in das übergeordnete Konzept des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens gestattet. Eine Reihe an Überschneidungen im Vorkommen von Bildelementen auf dem Sarkophag und an den Wänden des Palastes von Knossos lässt zudem vermuten, dass das bildlich festgehaltene Geschehen auf dem Sarkophag ein Pendant im realen Kultgeschehen des Palastes von Knossos besaß⁷⁹⁸. Zumindest für die kretischen Darstellungen aus der SPZ erschließt sich somit ein ideeller Zyklus, in dem Trägerinnen und Träger der Robe im Rahmen von Prozessionen im Kontext des Doppelaxt-Kults ihre Rolle als Kulddiener erfüllten. Aus der sinnstrukturellen Logik der Einbettung von Robenträgern folgt zugleich, dass dieser kultische Rahmen eben dann gegeben war, wenn Robenträger als Ritualbeteiligte auftraten. Da diese sinnstrukturelle Logik wohl auch dem Vorkommen des Bildelements Robenträger an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* in Knossos zugrunde lag, ist es plausibel, dass auch in dem unter anderem durch die artifizielle Präsenz der Robenträger konstituierten Bild-Raum das übergeordnete Sinnkonzept gegenwärtig war und das Ereignis somit in den ideellen Kontext des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens eingebettet werden kann. Dieser letzte Aspekt wird

69f. Kat.-Nr. 19. Zum *Camp Stool Fresco* aus Knossos siehe Cameron 1976a, 59; Immerwahr 1990, 95. 176 Kat.-Nr. Kn No. 26; Hood 2000a, 31; Hood 2000b, 206 Kat.-Nr. 34; Hood 2005, 61f. Kat.-Nr. 4. Zu den Streitwagenfahrern auf dem Sarkophag von Agia Triada siehe Militello 1998, Taf. 15. 16A; zu der Gruppe von Kulturteilnehmern siehe Militello 1998, 291f. (Typ 2). Vgl. auch Verlinden 1984, 107 zur *robe-tunique*, die sie von der *robe-toge* unterschied.

795 Paribeni 1908, 69–74 Abb. 21–23; Peterson 1982, 44f. 180 Kat.-Nr. 12. Siehe mit ikonographischer Analyse auch Militello 1998, 284–287 m. Taf. 9 Farbt. I.

796 Militello 1998, 284.

797 Militello 1998, 291–293. 309–312 m. Taf. 10 Farbt. M.

798 Siehe dazu Kapitel 5.3.3 und 5.6.

im Anschluss an die Analyse der übrigen Prozessionsteilnehmer sowie der in die Gegenrichtung gewandten Gruppe noch einmal ausführlicher zu erläutern sein.

4.3.2 Weibliche Figuren im Volantgewand

An der Ost- und Westwand des *Corridor of the Procession Fresco* schritten eine bzw. mindestens drei mit Volantschürzen über (?) Volantkleidern bekleidete weibliche Figuren den Gruppen männlicher Robenträger voran. Die Gewandkombination scheint in der Tradition minoischer Darstellungen der NPZ zu stehen, die eine Volantschürze über einem Gewand mit horizontalen Streifen zeigen. Allerdings war der horizontale Streifendekor dort in der Regel in mehreren, enger übereinander platzierten Streifen arrangiert, die keine Volants, sondern eine Musterung des Untergewandes (*beanos*⁷⁹⁹) selbst repräsentiert haben dürften⁸⁰⁰. Da das Gewand die weiblichen Figuren im *Corridor of the Procession Fresco* jedoch ohne Zweifel als Vertreterinnen derselben sozialen Gruppe auszeichnete, die bereits in der NPZ mit dem Volantgewand bekleidet waren, möchte ich im Folgenden deren sinn-konzeptuelle Verortung und ihr Fortbestehen während der SPZ besprechen.

Neupalastzeit

Generell stellt das Volantgewand eines der in neupalastzeitlichen Bildwerken am häufigsten vertretenen Frauengewänder dar. Sein Aufkommen bzw. seine vermehrte Verbreitung im Zuge der neupalastzeitlichen Bildschöpfungen diene unter anderem der gezielten Darstellung einer in ihnen agierenden Personengruppe. Das Volantgewand setzte diese weiblichen Protagonisten von jenen in anderen Formen minoischer Frauenbekleidung ab, deren Tragen erwartungsgemäß – und zum Teil nachweislich, wie im Verlauf dieses Kapitel deutlich werden wird – mit anderen Funktionen verknüpft war. Im Folgenden möchte ich keineswegs eine katalogartige Zusammenstellung der Volantgewandträgerinnen vorgelegen, sondern vielmehr die *Bildzusammenhänge* rekapitulieren, in denen sich weibliche Figuren im Volantgewand präsentierten. Um einen unnötig retrospektiven Ansatz unter Einbeziehung der mykenischen Darstellungen zu vermeiden, die dieses Gewand gemeinsam mit den Bildkontexten übernahmen, in denen es auftauchte, wird der Fokus dabei im Wesentlichen auf den minoischen Darstellungen Kretas und Theras liegen.

Auf den ersten Blick erscheinen weibliche Figuren im Volantgewand in den minoischen Bildwerken omnipräsent – ein Eindruck, der sich bei genauerem Hinsehen jedoch relativieren lässt. Tatsächlich gehören die Darstellungen im

799 Vgl. Jones 2015, 57–143.

800 Siehe etwa die Figuren ganz links und ganz rechts auf dem Schildring aus Isopata (CMS II.3, 51; hier [Abb. 4.7e](#)), die zentrale Figur auf dem Schildring aus Archanes (Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 655 Abb. 722; hier [Abb. 4.7b](#)) sowie jeweils die weibliche Figur auf CMS VI, 281 (Schildring aus Knossos; hier [Abb. 4.7f](#)) und CMS V S2, 106 (Schildring aus Elatia; hier [Abb. 4.12l](#)). Die detaillierteste Darstellung dieses Gewandes ist in der Wandmalerei aus dem *House of the Ladies*, Akrotiri, erhalten; siehe Doumas 1999, 38 Abb. 6. 7; 42f. Abb. 11. 12.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

„offiziellen“ Bildstil, in denen Volantgewandträgerinnen auftauchten, aufgrund einer Reihe von wiederkehrenden Bildelementen zu einem, maximal zwei Bildzyklen und somit zu einer Serie von Bildkompositionen, die der Veranschaulichung verschiedener Aspekte einer beschränkten Anzahl von zugrunde liegenden Sinnkonzepten dienten. So begegnete eine weibliche Figur im Volantgewand wiederholt gemeinsam mit weiteren männlichen wie weiblichen Figuren, die bei der Durchführung der bildlich in Form des ‚Baum-Schütteln‘⁸⁰¹ und des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ veranschaulichten Rituale gezeigt sind⁸⁰² (Abb. 4.7a; 4.7b; 5.21i). Letztere weibliche Figuren tragen dabei allerdings nie das Volantgewand, sondern sind nur mit dem *beanos* bekleidet. Die Volantgewandträgerin ist hingegen nie selbst beim ‚Baum-Schütteln‘ oder ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ wiedergegeben, sondern beim Vollzug einer Aktivität, die sich allein aus ihrer Bekleidung sowie ihrer Geste und Körperhaltung erklärt haben dürfte.

In einigen dieser Darstellungen, etwa auf dem Schildring aus Archanes (Abb. 4.7b), begegnet die konventionell als ‚Baum-Schrein‘ bezeichnete gebaute Struktur, aus der oben ein Baum hervorwächst, an dem in diesen Fällen auch ‚geschüttelt‘ wird⁸⁰³. Der ‚Baum-Schrein‘ gehörte damit ebenfalls zum Repertoire der Bildelemente zur Veranschaulichung des zugrunde liegenden Sinnkonzepts. Entsprechend konnten – in Analogie zum Akt des ‚Baum-Schütteln‘⁸⁰⁴ oder der Darstellung von lediglich der ‚an einen *baitylos* gelehnten‘ Figur⁸⁰⁵ oder von letzterer und der Volantgewandträgerin⁸⁰⁶ (Abb. 4.7a) – auch der ‚Baum-Schrein‘ und die Volantgewandträgerin allein wiedergegeben sein⁸⁰⁷. In diesem Zyklus aus den bildlich eingefrorenen Momenten des ‚Baum-Schütteln‘, des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ sowie des Handelns in Gegenwart des ‚Baum-Schreins‘ erfüllte die Volantgewandträgerin somit eine Rolle, deren Einbindung sich zwar relational-räumlich konstatieren lässt, deren Sinn sich jedoch zunächst einem konkreteren Verständnis noch entzieht.

Das zugrunde liegende Sinnkonzept fand auch an den Wänden von Raum 14 der ‚Villa‘ von Agia Triada Niederschlag, wo jüngeren Rekonstruktionen zufolge an der Nordwand eine vor einem *baitylos* kniende weibliche Figur im *beanos*

801 Die Bezeichnung als ‚Baum-Schütteln‘ dient ebenso wie jene des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ lediglich einem deskriptiven Zweck und soll keinesfalls eine Wertung des Bildinhalts oder gar der Bedeutung des Motivs suggerieren. Zu den verschiedenen Deutungsansätzen zu diesen Motiven – dort als „Schütteln des ‚Heiligen Baumes“ bezeichnet und als „Riten zur Herbeirufung einer Gottheit“ gedeutet – siehe zusammenfassend Niemeier 1989, 165 f. 175 f.

802 CMS I, 219 (Schildring aus Vapheio); II.3, 15 (Schildring aus *Hogarth's House A*, Knossos); VI, 278 (Schildring aus Chania); Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes).

803 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes).

804 CMS XII, 264 (Lentoid in New York).

805 CMS II.7, 6 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

806 CMS VI, 278 (Schildring aus Chania).

807 CMS V S1A, 176 (Abdruck eines Schildrings, aus Chania); IX, 163 (Lentoid aus Ligortynos); Andreadaki-Vlasaki 2012, 322 Abb. 5 (Lentoid aus Chania).

4 Bild-Räume im *Corridor of the Procession Fresco*

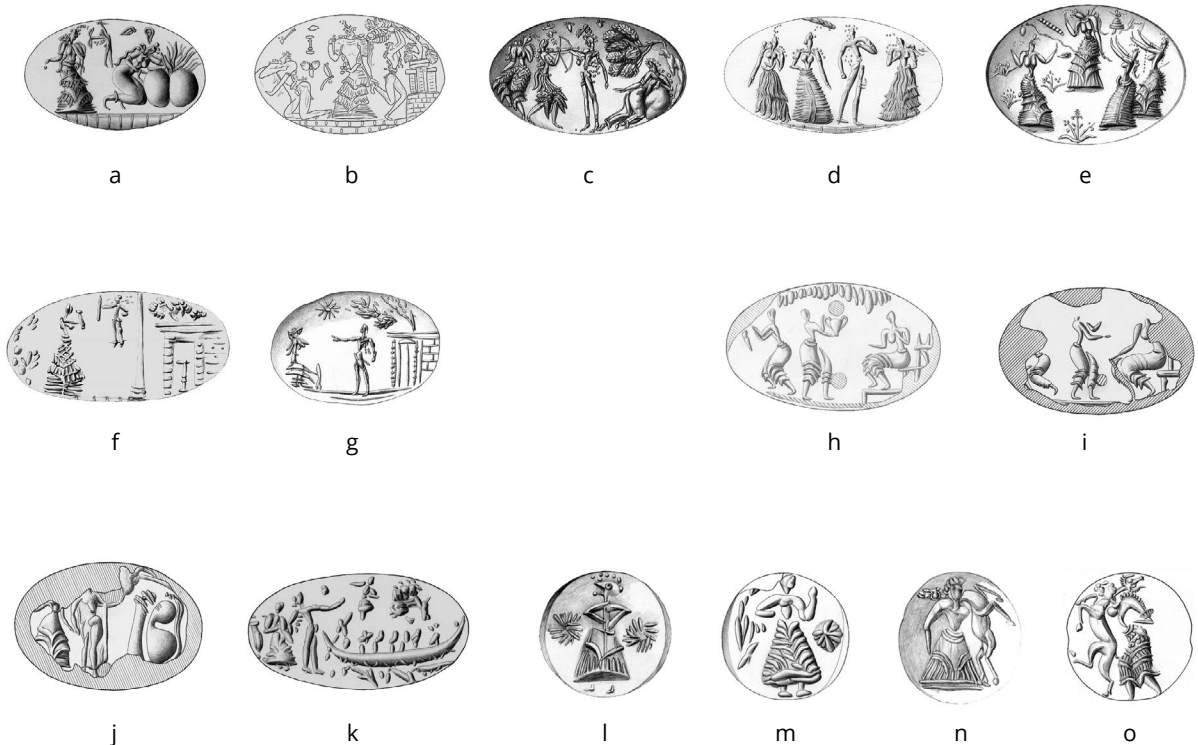


Abb. 4.7 Neupalastzeitliche Darstellungen von Volantgewandträgerinnen: a) aus Chania; b) Goldring aus Archanes; c) in Berlin; d) aus Kalapodi; e) aus Isopata; f) aus Knossos; g) in Berlin; h) aus Knossos; i) aus Kato Zakros; j) aus Kato Zakros; k) aus Knossos; l) aus Kalyves; m) aus Knossos; n) aus Knossos; o) aus Malia. Nicht maßstabsgetreu.

dargestellt war, während an der Ostwand eine Volantgewandträgerin neben einer gebauten Struktur – möglicherweise einem ursprünglich hier vorhandenen ‚Baum-Schrein‘ – stand⁸⁰⁸. Hier lässt sich ein architekturräumlicher Kontext als Ort fassen, an dem zur Herstellung eines angemessenen Rahmens für den Vollzug ritueller Handlungen auf eben dieses Sinnkonzept zurückgegriffen wurde⁸⁰⁹: In Raum 14 agierten an einem Ort, der entsprechend der Malerei an den Wänden in eine idealtypische Naturlandschaft eingebettet war, eine Volantgewandträgerin

808 Militello 1998, 250–253. 259–262 m. Taf. 2 Farbtaf. 2. Zu einer neueren, leicht veränderten Rekonstruktion der Darstellung auf der Nordwand siehe auch Jones 2007, 151–157 m. Taf. 18,1–5. Zur Charakterisierung des Darstellten als Präsentation (*παρουσίαση*) anstatt narrativer Schilderung von Ritualhandlungen siehe Tzachili 2011, 306.

809 Eventuell war auch an den Wänden des *Room of the Frescoes* im *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site* in Knossos eine vergleichbare Darstellung wiedergegeben, doch ist der Erhaltungszustand der Wandmalereireste zu fragmentarisch, um hierzu eine Aussage zu treffen. Siehe dazu in jedem Fall Warren 2005.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

in der Nähe einer gebauten Struktur und eine Figur im *heanos* vor einem *baitylos*. An diesem Ort vollzogen zugleich reale Personen rituelle Handlungen, mutmaßlich unter Bezugnahme auf das gemalte Bauwerk, unterhalb dessen sich im Boden des Raums übrigens ebenfalls eine bauliche Vorrichtung befand⁸¹⁰. Eine vermutlich in diesem Raum gefundene Bronzestatuette einer weiblichen Figur könnte stellvertretend die im Zuge dieser rituellen Handlungen verrichteten Gesten der Gläubigen festgehalten haben⁸¹¹. In jedem Fall lässt sich durch die Wandmalerei in Raum 14 das Handeln von Volantgewandträgerinnen unmittelbar mit der Nutzung jener Räume in Zusammenhang bringen, in denen durch Wandmalerei eine idealisierte Naturlandschaft als Ort des Geschehens evoziert wurde – sei es, dass sie hier selbst agierten, sei es, dass sie an den Wänden zur adäquaten Rahmung des rituellen Handelns realer Personen im Raum artifiziell gegenwärtig waren.

Hieraus ergibt sich hinsichtlich des Verständnisses der Frauen im Volantgewand, dass ihnen eine unmittelbare Rolle in dem in der NPZ sowohl in den Bilddarstellungen als auch in den Raumformen des ‚palatialen Architekturstils‘ realisierten Ritualgeschehen zukam. Die Volantgewandträgerinnen erfüllten innerhalb dieses kultisch-religiösen Treibens eine Rolle als diesen Ritualen beiwohnende Personen, doch waren sie es *nicht selbst* – zumindest solange sie das Volantgewand *anhatten* – die die Rituale des ‚Baum-Schütteln‘ und ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ durchführten. Die Frauen trugen das Volantgewand stattdessen in Situationen, in denen *andere* diese Rituale vollführten. Die zu den Bildern gehörigen Handlungen lassen sich aufgrund der Platzierung der Wandbilder direkt mit den in der NPZ inselweit verbreiteten Kulträumen – den Lustralbecken und ‚Naturkulträumen‘ – verknüpfen, deren Nutzung auf diese Weise mit weiblichen Personen im Volantgewand sowie weiteren Personen im *heanos*, das heißt eventuell mit abgelegtem Volantgewand⁸¹², in Zusammenhang gebracht werden können.

Das wiederholte Auftauchen einzelner Bildelemente der bereits genannten Darstellungen in weiteren Vergesellschaftungen mit Volantgewandträgerinnen erweitert das Spektrum über die spezielle Verknüpfung mit den Ritualen des ‚Baum-Schütteln‘ und des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ hinaus: So steht etwa auf dem Schildring aus Chania eine Volantgewandträgerin neben einer ‚an einen *baitylos* gelehnten‘ Figur⁸¹³ (Abb. 4.7a). Eine kleinere und schwebend dargestellte

810 Militello 1992, 102 m. Anm. 6 (0,98 m × 0,80 m [Ost-West]; Höhe: 9 cm). Für die Lage der Plattform ‚all'estremità NE‘ siehe den entsprechenden Tagebucheintrag Paribenis in Militello 1998, 358 Nr. 11.

811 Zu den Funden, darunter dem Oberkörper der Bronzestatuette einer weiblichen Figur im ‚Adorationsgestus‘ siehe Halbherr u. a. 1977, 93–95. Nach Rehak 1997b, 165 ist allerdings nicht auszuschließen, dass diese Statuette aus dem Obergeschoss herabgefallen ist.

812 Im *House of the Ladies* könnte das im Vorraum vor dem ‚Naturkultraum‘ implizierte Ablegen der Volantschürze darauf hindeuten, dass letztere beim Vollzug der Handlungen in dem im Folgenden zu betretenden Raum nicht getragen wurde. Zu alternativen Deutungen siehe Marinatos 1984b, 94–105 sowie kritisch dazu und mit neuem Deutungsvorschlag Peterson Murray 2004.

813 CMS VI, 278 (Schildring aus Chania). Es sei hier darauf hingewiesen, dass Niemeier 1989, 178f. (mit weiteren Literaturverweisen) aus ikonographischen Gründen Zweifel an der Echtheit dieses Ringes anmeldete. Siehe jedoch Krzyszkowska 2005, 333 Nr. 622 zu dessen Echtheit.

männliche Figur mit Bogen und Dolch ergänzt die Szene. Auf einem Schildring in Berlin findet sich wiederum eine weibliche Bogenschützin, die eine mittig platzierte männliche Figur mit vor dem Oberkörper angewinkeltem Arm attackiert⁸¹⁴ (Abb. 4.7c). Die Bogenschützin trägt ein Volantgewand sowie darüber scheinbar einen Gürtel, der aufgrund der herabhängenden Streifen möglicherweise als ein dem Fadenrock (*string-skirt*) vergleichbares, gürtelähnliches Gewand angesprochen werden kann. Dieses ist in detaillierter Ausführung aus der Wandmalerei an der Nordwand des Lustralbeckens von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, besser bekannt – eines Ritualbereichs, der auf einen ebenfalls in Wandmalerei ausgeführten ‚Baum-Schrein‘ ausgerichtet war⁸¹⁵ (Abb. 4.8). Rechts von der männlichen Figur lehnt sich eine weibliche Figur im *beanos* an einen Fels mit Baum, während links von bzw. hinter der Bogenschützin eine weitere Volantgewandträgerin steht, die an die männliche Figur gewandt die Hand an die Brust legt. Eine vergleichbare Situation gestischer Kommunikation zwischen einer Volantgewandträgerin und einer männlichen Figur findet sich auf dem minoischen Schildring aus Kalapodi⁸¹⁶ (Abb. 4.7d). Zwei weibliche Figuren, eine davon wiederum in einem Fadenrock-ähnlichen Gewand, ergänzen die Szene. Wenngleich sich in allen Fällen bereits der unmittelbare Inhalt der Bilddarstellungen einem konkreteren Verständnis entzieht, so deutet dennoch das wiederholte Vorkommen von Bogenschießen, Fadenrock-ähnlichen Gewändern, dem Motiv des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ sowie männlichen und weiblichen Figuren in Interaktion auf eine Zugehörigkeit der Szenen zu einem gemeinsamen Darstellungszyklus hin. Die über den Figuren auf dem Kalapodi-Ring schwebende Ähre oder Sternschnuppe schließt nicht zuletzt den Kreis zu dem oben genannten Bildzyklus, da dieses Bildelement bereits auf dem Schildring von Vapheio mit der Darstellung eines ‚Baum-Schüttlers‘ und einer Volantgewandträgerin begegnete.

Die dritte weibliche Figur auf dem Ring aus Kalapodi trägt einen Rock mit mehreren horizontalen und einem mittig platzierten vertikalen Streifen. Wie in Kapitel 5.6 noch einmal ausführlicher zur Sprache kommen wird, ist sie als eine Vertreterin der Palastelite zu erkennen, welche in anderen Bildkontexten unter anderem gemeinsam mit ‚Fellrock‘-Trägern und dem Tragen von Doppeläxten ihre Rolle erfüllte. In keiner einzigen Darstellung wurde sie in der bislang vorliegenden Evidenz explizit mit den Akten des ‚Baum-Schüttelns‘ oder des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ in Zusammenhang gebracht. Volantgewandträgerinnen wurden in der NPZ wiederum weder beim Tragen von Doppeläxten noch in sonst einer wie auch immer gearteten Vergesellschaftung mit dem religiösen Symbol abgebildet. *Ex negativo* lässt sich daraus folgern, dass Volantgewandträgerinnen zwar beim Vollzug ritueller Aktivitäten auftraten, dass diese jedoch bildlich nie mit jenen

814 CMS XI, 29 (Schildring in Berlin). Siehe dazu auch Niemeier 1989, 178, der hierin eine möglicherweise mythologische Darstellung sieht. Siehe auch Krzyszkowska 2005, 333 Nr. 623 zur Echtheit des Rings.

815 Siehe dazu Barber 1991, 255–258; Rehak 2001, 5; Rehak 2002, 40f.; Günkel-Maschek 2010, 14–16; Günkel-Maschek 2014, 126. Zur Darstellung des ‚Baum-Schreins‘ siehe Vlachopoulos 2008, 491. 496 Abb. 41,12.

816 CMS V S3, 68 (Schildring aus Kalapodi).



Abb. 4.8 Blick von schräg oben (aus Südwest) in das Lustralbecken (Raum 3a) im Erdgeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera.

Aktivitäten verknüpft waren, welche sinnkonzeptuell unmittelbar im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens verortet oder in Referenz auf dieses wiedergegeben wurden. Die Frau im Rock mit horizontalem Streifendekor und die Volantgewandträgerin waren somit beide Vertreterinnen der Palastelite und traten als solche auch durchaus gemeinsam auf: neben dem Schildring aus Kalapodi auch auf dem Schildring aus Isopata (Abb. 4.7e). In anderen Aspekten des Ritualwesens besaßen sie jedoch zwei völlig verschiedene Zuständigkeitsbereiche, die sich nicht zuletzt auch in den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen der beiden unterschiedlichen Typen von Gewandträgerinnen niederschlugen.

Eine weitere Variante der sinnstrukturellen Verknüpfungsmöglichkeiten der Volantgewandträgerin ergibt sich aus den folgenden Darstellungen: Auf einem Schildring aus Knossos führt eine weibliche Figur im Volantgewand vor einem ‚Baum-Schrein‘ mit davor platziertem ‚Mast‘ sowie vor einer ihr von dort entgegenschwebenden männlichen Figur die Hände im ‚Adorationsgestus‘ zur Stirn⁸¹⁷ (Abb. 4.7f). Eine vergleichbare Darstellung einer Volantgewandträgerin findet sich auf einem Schildring in Berlin, wo sie ursprünglich gegenüber einer ihr aus

817 CMS VI, 281 (Schildring aus Knossos). Zur Deutung der kleinen, „in ferner Höhe erscheinende[n]“ Figuren als Gottheiten siehe Matz 1958, 11–15, bes. 15; Niemeier 1989, 169f. m. Abb. 2. Das in der Fassadenöffnung des ‚Baum-Schreins‘ platzierte Element findet eine Parallele auf dem Schildring aus Archanes, wo es als ‚schwebendes Motiv‘ in der Bildfläche platziert ist; siehe Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes; hier Abb. 4.7b).

dem ‚Baum-Schrein‘ heraus entgegentretenen männlichen Figur gestikuliert⁸¹⁸ (Abb. 4.7g). Die Wiedergabe der Volantgewandträgerin ist in diesen beiden Zusammenhängen nicht nur insofern interessant, als sie jedes Mal gegenüber einem Bauwerk gestikuliert, aus dem eine männliche Figur herauskommt. Sie ist auch deshalb bemerkenswert, weil die Volantgewandträgerin hier in einer Aktion repräsentiert zu sein scheint, die sie auf ein sakrales Bauwerk richtet, das als Herkunftsort der männlichen Figur charakterisiert ist. Eine der Darstellung aus Knossos identische Körperhaltung zeigt die Bronzestatue einer Volantgewandträgerin aus Agia Triada⁸¹⁹. Diese wie auch weitere Bronzestatuetten von Volantgewandträgerinnen sind in Verlindens *Style des Princes* gestaltet⁸²⁰. Insbesondere im Falle der Statuette aus Agia Triada lässt sich das Phänomen fassen, dass Bronzestatuetten, die zu den handwerklich am hochwertigsten ausgeführten Produkten der kretischen NPZ gehörten, ein Pendant in Siegeldarstellungen fanden, in denen auch das Bezugsobjekt des Gestus – ein sakrales Bauwerk bzw. eine männliche Figur, die mit einem ‚Baum-Schrein‘ assoziiert war⁸²¹ – zu fassen ist. Beiden Formen der bildlichen Wiedergabe liegt dasselbe Sinnkonzept zugrunde, in dem aufgrund der ausführlicheren Komposition im Siegelbild die männliche Figur und der ‚Baum-Schrein‘ als Objekte erkannt werden dürfen, angesichts derer der Gestus ausgeführt wurde. Welche Rolle hierbei der mit dem ‚Baum-Schrein‘ assoziierten männlichen Figur zukommt, soll angesichts der mit den ‚schwebenden‘ Figuren verknüpften Problematik an dieser Stelle nicht ausführlicher diskutiert werden⁸²². Es sei jedoch als ein weiteres Indiz für das Verständnis der Frauen im Volantgewand festgehalten, dass es sich bei ihnen aufgrund ihrer Interaktion mit männlichen, mit ‚Baum-Schreinen‘ assoziierten Figuren sowie aufgrund des in ihre Wiedergabe gesteckten materiellen und handwerklichen Aufwands wohl um Personen handelte, die auch *realiter* einen Kontakt zu bestimmten Typen oder Erscheinungsformen männlicher Figuren pflegten und die ferner über Zugang zu den nötigen Ressourcen verfügten, um sich bei dieser Kontaktpflege darstellen zu lassen. Aufgrund der Vergesellschaftung des Bildelements Volantgewandträgerin mit dem Bildelement ‚Baum-Schrein‘ lag auch in diesen Fällen vermutlich ein Sinnkonzept zugrunde, mit dem sich die oben genannten Darstellungen von wahlweise Volantgewandträgerin, ‚Baum-Schrein‘, ‚Baum-Schüttler‘ und ‚an einen *baitylos* Gelehnte‘ verknüpfen lassen (siehe den Verzweigungsbaum in Abb. 4.9).

818 CMS XI, 28 (Schildring in Berlin).

819 Verlinden 1984, Taf. 17 Kat.-Nr. 35 (Agia Triada).

820 So beispielsweise Verlinden 1984, Taf. 16 Kat.-Nr. 33 (in Berlin); Taf. 17 Kat.-Nr. 34 (Agia Triada).

821 Zur Deutung der männlichen Figuren als „vom Verehrer herbeigerufene [...] [und] vor ihrem Heiligtum niedergegangen[e Gottheit]“ siehe Niemeier 1989, 170f. Außerdem Hägg 1986, 46. 56–58.

822 Zur Identifikation der männlichen Figur als Gottheit, die aus diesem Grund alternativ auch ‚schwebend‘ dargestellt wurde siehe u. a. Matz 1958, 15–17; Hägg 1986, 56–58; Niemeier 1989, 169f. Zur „schwebenden Figur als göttlicher Vision im Augenblick der Erscheinung“ siehe Hägg 1986, 56–58. 60. Ferner Marinatos 2010, 98–101. Zur Deutung der männlichen ‚schwebenden‘ Figuren als Sternbilder siehe indessen Kyriakidis 2005, bes. 150–153.

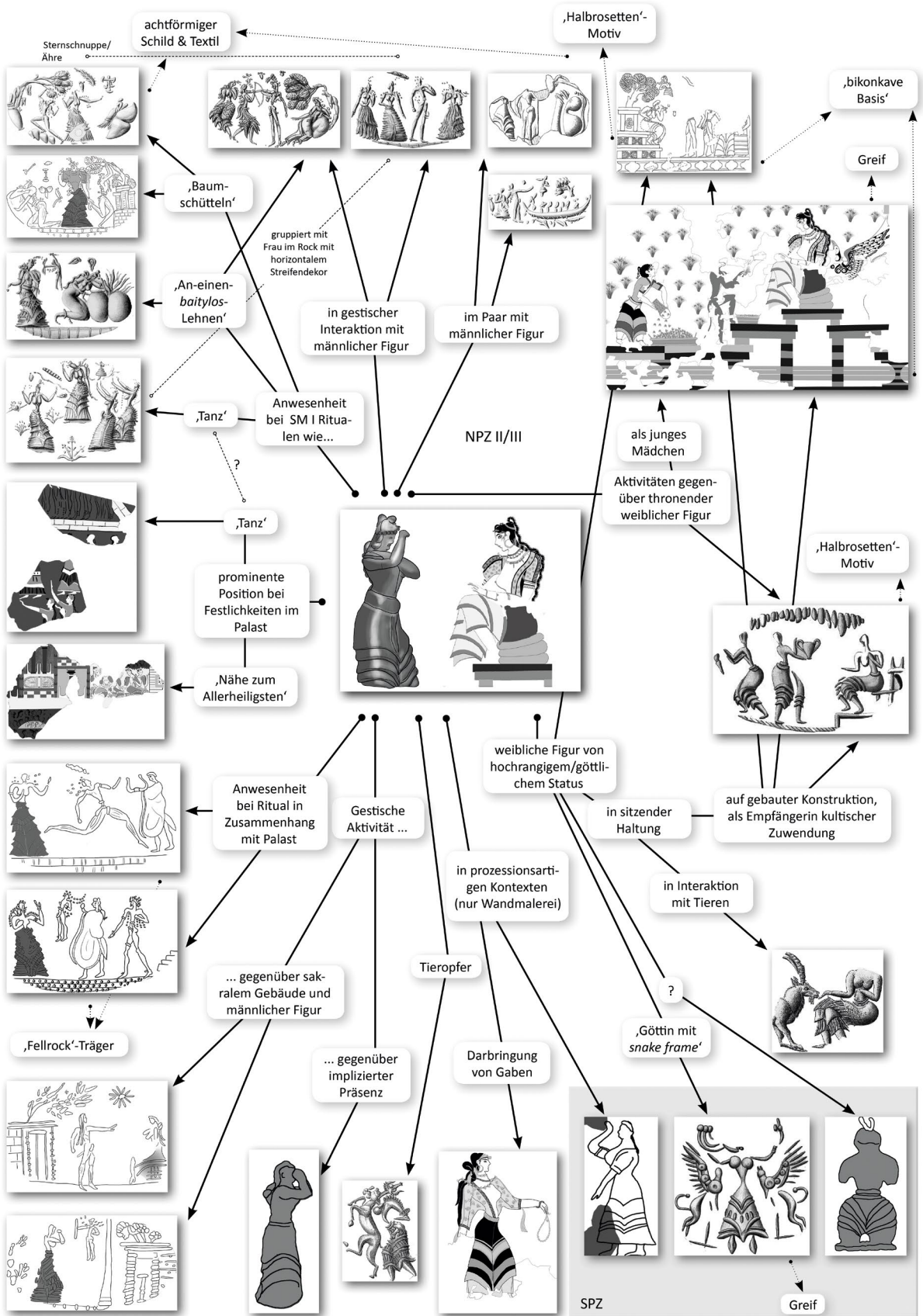


Abb. 4.9 Verzweigungsbaum zum Bildelement Volantengewandträgerin.

Eine sinnkonzeptuelle Verortung der Volantgewandträgerinnen im Kontext palatialer Architektur suggerieren auch die folgenden Darstellungen: Zwei Schilder, deren unverkennbare formale und bildinhaltliche Verwandtschaft bereits von anderen konstatiert wurde⁸²³, zeigen jeweils eine Volantgewandträgerin gemeinsam mit einem ‚Fellrock‘-Träger und einer männlichen Figur im Lendenschurz in einer gebauten Umgebung⁸²⁴. Die Volantgewandträgerin steht in beiden Fällen mit annähernd demselben Gestus – eine Hand zum Dekolleté geführt, die andere in gewissem Abstand vor dem Gesicht erhoben – im linken Drittel der Bildfläche des Ringabdrucks⁸²⁵. Auf dem *Runner's Ring* nimmt der namensgebende, von der Volantgewandträgerin abgewandte Läufer die Mitte der Bildfläche ein und bewegt sich auf einen ‚Fellrock‘-Träger mit davor platziertem *snake frame*-Objekt zu (unten Abb. 4.12k). Auf dem Ring aus Elatia schreitet der auch hier mit einem *snake frame*-Objekt ausgestattete ‚Fellrock‘-Träger, vor dem eine männliche Figur schwebt, gefolgt von der männlichen Figur, in der wohl ein Pendant zum Läufer zu erkennen sein dürfte, der Volantgewandträgerin entgegen (unten Abb. 4.12l). Ein Stufenbau am rechten Bildfeldrand weist die gebaute Umgebung vermutlich als *theatral area* aus⁸²⁶, sodass die Komposition dahingehend gedeutet werden kann, dass der Zug aus schwebender Figur, ‚Fellrock‘-Träger und männlicher Figur im Lendenschurz von dort auf die weibliche Figur im Volantgewand zuschreitet. In diesem Sinne – eine männliche Figur oder eine männliche schwebende Figur kommen aus einer gebauten Struktur heraus auf eine Volantgewandträgerin zu – scheinen die Darstellungen eine gewisse Ähnlichkeit zu den vorher genannten Siegelbildern aufzuweisen und vermitteln den Eindruck, dass Volantgewandträgerinnen vor gebauten Strukturen agierten, aus denen männliche Figuren, im vorliegenden Fall unter Beteiligung eines Würdenträgers im ‚Fellrock‘ (siehe dazu unten Kapitel 4.4.2), auf sie zutraten. Die männliche Figur im Lendenschurz – der Bekleidung unter anderem der Stierspringer, Faustkämpfer und eben auch der Läufer – wird in dem verwandten *Runner's Ring* bei einem Rennen gezeigt. Damit sind direkte Parallelen zu einer goldenen Siegelperle aus Poros gegeben, die einen ebensolchen Läufer zeigt⁸²⁷, sowie ferner mit dem Miniaturfresko des *West House*, wo männliche Figuren zwischen der von Doppelhörnern

823 Lebessi u. a. 2004, bes. 19f.

824 Zum einen der *Runner's Ring* aus Kato Symi; siehe Lebessi u. a. 2004 m. Taf. 2. Zum anderen der Schildring aus der Nekropole Alonaki in Elatia; siehe CMS V S2, 106.

825 Eine ähnliche Situation könnte auf einem stark abgenutzten Schildring aus Kalyvia reflektiert worden sein; siehe CMS II.3, 103: Eine Volantgewandträgerin mit derselben Armhaltung steht erneut am linken Bildfeldrand des Siegelabdrucks. Vor ihr steht eine Figur, die in der Regel als Affe mit erhobenem Schwanz identifiziert wird. Ihnen beiden gegenüber ist eine sitzende oder in die Knie gegangene nackte oder nur mit dem *beanos* bekleidete weibliche Figur platziert, hinter der sich wiederum ein Architekturelement, möglicherweise eine Säule, befindet. Auch hier steht die Volantgewandträgerin somit einer anderen Figur gegenüber, die sich an einem von palatialer Architektur geprägten Ort befindet.

826 So bereits vermutet von Lebessi u. a. 2004, 19f.

827 Unpubliziert, ausgestellt neben dem *Runner's Ring* im Archäologischen Museum von Heraklion. Erwähnt in Koehl 2016b, 117.

bekrönten ‚Ankunftsstadt‘ und einer auf einem Berggipfel platzierten Architektur hin und her rennen⁸²⁸. Die Zugehörigkeit des ‚Fellrock‘-Trägers zum Palast werde ich gleich noch ausführlicher erläutern; für die vorliegenden Darstellungen sei jedoch festgehalten, dass es sich vermutlich um Szenarien handelte, welche ein im Umfeld des Palastes verortetes Ereignis zum Inhalt hatten, das mit dem Vollzug sportlich-ritueller Aktivitäten vonseiten einer männlichen Figur in Zusammenhang stand. Ein ‚Fellrock‘-Träger, ausgestattet mit dem *snake frame*-Objekt als Würdezeichen, übernahm hierbei vermutlich die Rolle des Ritualführers, während die Volantgewandträgerin dem sportlichen Ereignis beiwohnte und in einem anderen Moment zur außerhalb des Palasts stehenden Empfängerin von ‚Fellrock‘-Träger und männlicher Figur wurde.

Eine andere Art des gemeinsamen Auftretens mit einer männlichen Figur zeigen zwei Siegelbilder aus Kato Zakros und aus Knossos⁸²⁹ (Abb. 4.7j; 4.7k): die Volantgewandträgerin wird hier von der vor ihr stehenden männlichen Figur an der Hand geführt. Letztere richtet den nach vorn erhobenen Arm im einen Fall auf eine kleine weibliche Figur, die oberhalb eines davon fahrenden Bootes schwebt, im anderen Fall in Richtung eines auf dem Boden abgelegten achtförmigen Schildes mit darauf platziertem Textil und Schwert. Ein hinter dem Paar aufgestellter Pithos ergänzt die Szene auf dem Schildring aus Knossos. Wie ich in Kapitel 5 weiter ausführen werde, dürfte es sich bei dem abgelegten Ensemble aus Schild, Schwert und Textil auf dem Schildringabdruck aus Kato Zakros um die Habseligkeiten eines Verstorbenen handeln. Das abfahrende Boot und der Pithos auf dem Schildring aus Knossos dürften ebenfalls darauf hindeuten, dass es sich hier um eine Szene im Zusammenhang mit der Reise ins Jenseits handelt⁸³⁰. Wenngleich hierzu noch weitere Untersuchungen notwendig sind, so lässt sich zumindest vorläufig festhalten, dass die Volantgewandträgerin hier gemeinsam mit der männlichen Figur im Rahmen von Ritualen zur Verabschiedung eines Verstorbenen auftritt.

Volantgewandträgerinnen in Aktion finden sich darüber hinaus auf dem schon erwähnten Schildring aus Isopata, auf dem drei der vier Frauenfiguren mit dem Gewand bekleidet sind⁸³¹ (Abb. 4.7e). Umgeben von schwebenden Symbolen einschließlich einer weiblichen Figur scheint die Volantgewandträgerin oben in der Mitte das zentrale Ereignis des dargestellten Rituals zu repräsentieren, auf welches die übrigen weiblichen Figuren reagieren: die Volantgewandträgerin links von ihr durch das Heben der angewinkelten Arme zu beiden Seiten des Körpers, die im Paar wiedergegebenen Frauen rechts von ihr durch das Heben beider ausgestreckter Arme vor dem Körper. Letztere Geste besitzt bekanntermaßen eine Parallele in den weiblichen, unter anderem Volantröcke tragenden Figuren auf

828 Siehe Doumas 1999, 70 Abb. 35; 78 f. Abb. 38. Zur Diskussion der Architektur siehe Marinatos 1988, 83–87; Laffineur 1990b, 248 f. mit weiteren Literaturverweisen.

829 CMS II.7, 5 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); VI, 280 (Schildring aus Knossos).

830 Ein Aufsatz hierzu befindet sich in Vorbereitung durch die Verf.

831 CMS II.3, 51 (Schildring aus Isopata).

dem *Sacred Grove and Dance Fresco* aus dem Palast von Knossos⁸³². Dort sind die zumeist als ‚Tänzerinnen‘, alternativ auch als Protagonistinnen eines „sakralen Mimenspiels“ (*sacred mime*)⁸³³ identifizierten, von der Masse abgesetzten Volantgewandträgerinnen gemeinsam mit der vermutlich auf einem Westhof versammelten Masse männlicher und weiblicher Figuren in eine Richtung gewandt und führen einen vergleichbaren Gestus in Richtung eines gemeinsamen Bezugsobjekts – nach Rekonstruktionen von Cameron und Marinatos möglicherweise erneut eine gebaute, von Doppelhörnern bekrönte Struktur – aus⁸³⁴. Das Szenario wird in der Regel als Kultszene mit Menschen und ohne Gottheiten beschrieben, als Darstellung des ‚Epiphaniarituals‘, wobei „der Augenblick unmittelbar vor der Erscheinung der Gottheit“ wiedergegeben sei⁸³⁵. Im Zwillingenfresko, dem *Grand Stand Fresco* aus Knossos, begegnen die Volantgewandträgerinnen ebenfalls in verschiedenen, stets aus der Masse hervorstechenden Positionen: Zum einen sitzen sie zu beiden Seiten des ‚Dreiteiligen Schreins‘, zum anderen stehen sie auf weiteren Elementen der gebauten Struktur, die ihnen ähnlich einer Bühne einen Ort zur Selbstdarstellung bereitet⁸³⁶. Hier zeichnen sich die Volantgewandträgerinnen durch eine besondere *Nähe zum Allerheiligsten* aus – ein darstellungswürdiges Privileg, das unmittelbar mit ihrem gesellschaftlichen Status verknüpft gewesen sein dürfte.

Dieser findet nicht zuletzt darin bildhaften Ausdruck, dass erstens Volantgewandträgerinnen diejenigen waren, die in der Nähe von sowie gegenüber thronenden weiblichen Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status agierten, sowie dass zweitens auch diese thronenden weiblichen Figuren selbst mit dem Volantgewand bekleidet waren⁸³⁷. Belege hierfür finden sich nicht nur in zahlreichen neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen⁸³⁸ (Abb. 4.7h; 4.7i; außerdem unten

832 Siehe dazu bereits Evans 1930, 67f., sowie kritisch Cain 2001, 43f., mit weiteren Literaturverweisen. Zu den Abbildungen siehe Evans 1930, 66–69 m. Farbtaf. 18; Cameron 1976a, Taf. 29–31.

833 Marinatos 1987c, 141, in Anlehnung an Groenewegen-Frankfort 1987, 200: „in the scenes, usually religious dances, rites or games, the action is significant in itself, not subservient to an ulterior achievement or one which proclaims a single deed done. In mimes or dances each phase of movement is an act fulfilled and the climax is no more than a mere phase.“

834 Marinatos 1987c, 141f.; Marinatos 1989b, 40f.; Marinatos 1993, 58–61 m. Abb. 49; German 2005, 27f. Zu den neueren Rekonstruktionen siehe Cameron 1967b, 66–69 m. Abb. 7. 8; sowie alternativ Marinatos 1987c, 142 m. Abb. 7. Ein verwandtes Szenario *en miniature* und unter Beteiligung von Volantgewandträgerinnen könnte an den Wänden eines Raums in einer der ‚Villen‘ von Tylissos dargestellt gewesen sein; siehe Shaw 1972. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle der aus Chania stammende Abdruck eines neupalastzeitlichen Schildrings angeführt, auf dem zwei „tanzende“ Volantgewandträgerinnen von architektonischen Strukturen mit Doppelhornbekrönung (?) flankiert um eine Pflanze „tanzen“: CMS V S1A, 178. Zur Deutung als Tanz (Gestus F) siehe German 2005, 56.

835 Hägg 1986, 56–58. 60 mit weiteren Literaturverweisen.

836 Evans 1930, 46–65 m. Farbtaf. 16. 17; Cameron 1976a, Taf. 26; Marinatos 1993, 60f. m. Abb. 51. 52.

837 Vgl. dazu u. a. auch Nilsson 1950, 346–354; Niemeier 1989, 163f.

838 CMS II.7, 8 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); II.8, 268 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos). Zur Historie des *Bildinhalts* dieses Rings, der bis in SM IIIA – wenngleich unter Verwendung eines anderen Ringes – eingesetzt wurde, siehe Weingarten 1997, 525–527. Zu

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Abb. 6.19a; 6.19b), sondern auch auf der Elfenbeinpyxis aus Mochlos⁸³⁹ (siehe unten Abb. 6.11b) sowie in den Wandmalereien in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri: Hier zeigten die Malereien an Nord- und Ostwand des Obergeschossraums 3a die Krokussammlerinnen in Volantschürzen in unmittelbarer Nähe jener von einem Greifen begleiteten thronenden weiblichen Figur, die den Bezugspunkt der in der *polythyron*-Halle verorteten rituellen Zeremonien bildete⁸⁴⁰ (siehe unten Abb. 5.10a; 6.11a). Durch die gemeinsame Tracht wurde wohl eine besondere Verbindung zwischen den Volantgewandträgerinnen und den thronenden weiblichen Figuren zum Ausdruck gebracht – eine Verbindung, die gerade in den Wandmalereien von Gebäude *Xesté 3* zusätzlich auch durch die Frisur der Sitzenden, eine Kombination der unterschiedlichen Haartrachten von der weiblichen Kindheit bis zum Erwachsenenstatus⁸⁴¹, suggeriert wurde⁸⁴². Hier war die Wiedergabe der von einem Greifen begleiteten thronenden Figur somit speziell auf die im Gebäude lokalisierten Ritualhandlungen abgestimmt. In jedem Fall kann das Tragen von Volantröcken durch sterbliche Frauenfiguren wie auch durch solche, die aufgrund der Begleitung durch einen Greifen in eine übernatürliche, göttliche Sphäre entrückt waren, als Indiz dafür gewertet werden, dass der Rock selbst auf einen religiös-rituellen Handlungsrahmen beschränkt und jenen Frauenfiguren vorbehalten war, die innerhalb dieses Handlungsrahmens ihre Pflichten erfüllten⁸⁴³. Angesichts der hieraus resultierenden ideellen Beziehung zwischen sterblichen Volantgewandträgerinnen und thronenden weiblichen Figuren bzw. Göttinnen dürfte das Volantgewand zugleich selbst als ein Zeichen für diese Beziehung gedient und sowohl in den Bildern als auch in Realität das enge Verhältnis der sterblichen Trägerinnen des Volantgewands zu jener göttlichen Frauenfigur zum Ausdruck gebracht haben.

sitzenden weiblichen Figuren im Volantgewand siehe außerdem CMS I S, 114 (Schildring in Athen); II.6, 8 (Abdruck eines Lentoids, aus *Agia Triada*). 30 (Abdruck eines Schildrings, aus *Agia Triada*); V S1A, 175. 177 (Abdrücke von Schildringen, in *Chania*); V, 253 (Lentoid aus *Armenoi*), sowie nicht zuletzt die beiden Schildringe aus *Poros* (*Dimopoulou* – *Rethemiotakis* 2000, 43 Abb. 4; *Rethemiotakis* 2016/2017, 4 Abb. 1). Auch als Mischwesen gestaltete sitzende weibliche Figuren mit Oberkörper in Vogelform können mit dem Volantgewand bekleidet sein, wie der aus *Agia Triada* stammende Abdruck eines Lentoids, CMS II.6, 106, zu belegen vermag.

839 Soles – Davaras 2010, 1f. m. Abb. 1; Soles 2016, 249–251 Taf. 81. 82.

840 Dumas 1999, 152–167 Abb. 116–130. Siehe dazu auch Boulotis 2002, 13. Darüber hinaus war auch die vermutlich sitzende Frauenfigur im Relief aus *Pseira* mit einem Volantgewand bekleidet; siehe Cameron 1976a, Taf. 24; Shaw 1998, 55–76 m. Taf. 20–44.

841 Siehe Günkler-Maschek 2010; Günkler-Maschek 2014, 126.

842 Vgl. auch Rehak 2007, bes. 212: „In this composition, both proximity and costume serve to emphasize the close association between goddess and girls.“ Ferner Immerwahr 1990, 59; Marinatos 1993, 141–145; sowie Soles 1995, 407: „the dress itself conformed to a prototype which was the dress of the Great Goddess. [...] The costume also evokes Knossos where this goddess was worshipped and where large numbers of women wore her costume“.

843 Vgl. auch Laffineur 2000, 893–895, zur Beschreibung als „types used for ceremonial purposes or to express supernatural contexts. [...] The rich and varied decoration of the garments [...] is directly related to their use in ceremonial or ritual activities involving a ‘priestess’, female ‘adorants’ or attendants (including the saffron gatherers) and even a ‘goddess’.“

An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass sowohl die Darstellung der ‚thronenden Göttin‘ als auch die der Volantgewandträgerin Bestandteil der in der NPZ II neu geschaffenen Bildsprache waren. Sie entstanden somit als Teil jenes Bildsystems, dessen Äußerungen von Wendy Logue treffend beschrieben wurden als

„depictions of activities that would have reinforced the political authority of the elite by representing activities in which its members were involved, awarding them a special status in society.“⁸⁴⁴

Die Abbildung des Verhältnisses zwischen Volantgewandträgerinnen und thronenden weiblichen Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status dürfte innerhalb der neupalastzeitlichen Bildschöpfungen vor allem deshalb eine bedeutende Rolle gespielt haben, weil sie die gesellschaftliche Position der Volantgewandträgerinnen als *in direktem Kontakt mit der göttlichen Figur stehende Personen* dokumentierte. Hierin unterschieden sie sich im Wesentlichen von den weiblichen Figuren im Rock mit Horizontalstreifen sowie von den weiblichen Figuren im *beanos*. Während erstere gemäß den Bildquellen Personen repräsentierten, die eine zentrale Funktion im Rahmen des Doppelaxt-Kults innehatten, zweitere hingegen die Rituale des ‚Baum-Schüttelns‘ und ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ vollzogen, hoben sich die Volantgewandträgerinnen durch ihre innige Beziehung zur thronenden weiblichen Figur sowie durch ihre Gegenwart bei dem von Figuren im *beanos* durchgeführten Ritual ab. Diese Evidenz lässt vermuten, dass die Volantgewandträgerinnen eine bestimmte gesellschaftliche Funktion besaßen, die sie kraft ihrer Beziehung zur thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status ausübten und die möglicherweise auch ihre Anwesenheit beim Vollzug der Rituale des ‚Baum-Schüttelns‘ und ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ erklärt⁸⁴⁵. Auf diese gesellschaftliche Funktion scheinen sie bereits früh vorbereitet worden zu sein, wie gerade die im Folgenden noch einmal zu betrachtenden Darstellungen deutlich machen.

An den Wänden von Gebäude *Xesté 3* auf Thera waren alle weiblichen Figuren mit Ausnahme der sitzenden Figur an der Nordwand des Lustralbeckens und der Prozessionsteilnehmerinnen im Obergeschosskorridor mit dem Volantgewand bekleidet (*Abb. 4.8* sowie unten *Abb. 5.10a*). Bereits Paul Rehak vermutete, dass es sich hierbei um eine besondere Gruppe von Mädchen, namentlich Kulddienerinnen (*acolytes*) handelte, die für die von einem Greifen begleitete thronende Figur Krokusse sammelten⁸⁴⁶. Hatten somit die Volantgewandträgerinnen, die als erwachsene Frauen im Dienst einer Göttin standen, bereits in der Jugend eine gesonderte Stellung in der Gesellschaft und dienten ‚ihrer‘ Göttin durch die Erfüllung spezifischer Pflichten⁸⁴⁷? Eine solche Deutung erscheint angesichts der bereits von Evans

844 Logue 2004, 150. Siehe dazu auch German 2005, 85–94; ferner Marinatos 1993, 110f.

845 Siehe dazu bereits Marinatos 1993, 184–188.

846 Rehak 2007.

847 Siehe insbesondere Rehak 2007, 210, der hier auch einen Vergleich zu den Mädchen im Dienst der Artemis von Brauron zieht.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

und Marinatos hervorgehobenen Tatsache, dass auch im *Grand Stand Fresco* von Knossos die prominent platzierten Frauen im Volantgewand nicht einer einzigen Altersstufe angehörten, sondern verschiedene signifikante Haartrachten sowie verschiedene Stadien des Brustwachstums und somit verschiedene Grade der sexuellen Reife aufwiesen, durchaus plausibel⁸⁴⁸. Marinatos zufolge ließe sich darin, ähnlich wie in ägyptischen Darstellungen, die Wiedergabe eines „collective womenfolk of the palace“⁸⁴⁹ und somit derjenigen Frauen fassen, die den höchsten Gesellschaftsschichten angehörten⁸⁵⁰. Die besondere Nähe der Volantgewandträgerinnen zu Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status und ihre Präsenz bei der Ausübung von neupalastzeitlichen Ritualen erlaubt es aber, noch einen Schritt weiter zu gehen und zu vermuten, dass mit den Volantgewandträgerinnen eine besondere Gruppe von Frauen zu fassen ist, die bereits ab ihrer Jugend im Dienst einer solchen hochrangigen bis göttlichen Figur standen. Sie präsentierten sich selbst auf qualitativ hochwertigen Trägermedien beim Vollzug ritueller Gesten, und sie wohnten kraft ihrer gesellschaftlichen Stellung anderen bei der Ausübung des ‚Baum-Schütteln‘ und ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ bei⁸⁵¹. Nicht zuletzt standen sie in einer besonderen Beziehung zu männlichen Figuren im Lendenschurz, die sich selbst ebenfalls durch eine Nähe zum Palast und palatialen Ritualgeschehen auszeichneten.

Als Letztes gilt es auf zwei weitere Gruppen von Siegeldarstellungen einzugehen, in denen Volantgewandträgerinnen als alleinige Akteurinnen auftreten. Im Unterschied zu den meisten der bisher genannten Darstellungen finden sich diese ausschließlich auf neupalastzeitlichen Lentoiden. Die erste Gruppe besitzt mit dem Sonnen- oder Sternmotiv, welches auf dem Schildring in Berlin (Abb. 4.7g) über der Szene mit der Volantgewandträgerin und der ihr gegenüberstehenden männlichen Figur platziert ist, einen Anknüpfungspunkt an die Sprache des ‚offiziellen‘ Bildstils. Es handelt sich um die Wiedergabe von Volantgewandträgerinnen, die wohl allein durch ihre Körperhaltung und Gestik, welche meist als Tanz gedeutet wird, sowie durch die mit ihrer Eigenschaft als Volantgewandträgerin verknüpften Aspekte ihre Bedeutung veranschaulichten⁸⁵² (Abb. 4.7l; 4.7m). Die

848 Evans 1930, 51 f.; Davis 1986, 405; Marinatos 1989b, 39 f.

849 Marinatos 1989b, 38.

850 Marinatos 1989b, 40.

851 Vgl. auch Verlinden 1984, 104–106, bes. 106: „le nombre de représentations où des femmes très soigneusement parées et coiffées, vêtues en outre de jupes portefeuille, officient manifestement dans des cérémonies rituelles, permet de penser qu’il s’agit de personnalités de l’aristocratie minoenne possédant également des fonctions religieuses. Ce pourrait être aussi le cas des femmes figurées par les statuettes 33, 34 et 35“. Marinatos und German vermuteten gar, dass die Siegelringe von jenen Frauen im Volantgewand getragen und verwendet wurden; siehe Marinatos 1989b, 49; German 2005, 85–94. Krzyszkowska 2005, 128–130, zufolge besitzen diese Ringe zumeist eine sehr geringe Ringgröße, was ebenfalls für eine solche These sprechen könnte, doch kann der geringe Durchmesser auch lediglich auf andere Trageformen zurückzuführen sein.

852 Beide Hände in die Hüften gestemmt: CMS II.3, 3 (Lentoid aus Kalyves). Dieser Gestus entspricht Gestus C der von German definierten Tanzposen; siehe German 2005, 56. Beide Hände erhoben: CMS IX, 164 (Lentoid aus Ligortynos). Dieser Gestus entspricht Gestus E der von German definierten Tanzposen; siehe German 2005, 56. Eine Volantgewandträgerin mit einem

zweite Gruppe von neupalastzeitlichen Lentoiden zeigt schließlich die Volantgewandträgerin mit einem Messer in der einen, einem aufgerichteten Ziegenbock in der anderen Hand⁸⁵³ (Abb. 4.7n; 4.7o). Diese Darstellungen scheinen eine Aktivität der Volantgewandträgerin als Opfernde zu implizieren. In der NPZ war dieses Motiv die einzige direkte Form der Anspielung auf Tieropfer. Ferner gilt sowohl für die ‚Tänzerinnen‘ als auch für die Opfernden, dass sie mit dem Volantgewand bekleidet sein konnten, jedoch durchaus auch andere Rockformen trugen⁸⁵⁴. Anzumerken ist außerdem, dass diese Darstellungen ebenso wie jene der ‚Tänzerinnen‘ in der kretischen NPZ ausschließlich auf Lentoiden aus weichem Stein begegneten, nicht jedoch auf Siegelringen aus Metall. Anders als in den in ihrer Herstellung möglicherweise vom Palast kontrollierten Siegelbildern auf Goldringen lässt sich im Falle der Lentoide also eine gewisse Heterogenität in der Wiedergabe der handelnden Person erkennen. Sie deutet darauf hin, dass es in erster Linie die Handlung – im einen Fall der ‚Tanz‘, im anderen die Darbringung und bevorstehende Opferung eines Tieres – war, die als Zeugnis der kultisch-rituellen Aktivität auf dem Lentoid zu dokumentieren war. Es wurde somit eine Tat abgebildet, die in gewisser Weise eine Wirkung erwarten ließ, und es ist zu vermuten, dass die Lentoide unter diesem Gesichtspunkt auch als Amulette dienten, deren Schutzfunktion mittels der durch sie implizierten religiösen Ehrerbietung aktiviert wurde. Möglicherweise war die Tatsache, dass diese Form der Schutzeerbittung nicht den kanonischen Prinzipien der ‚offiziellen‘ Bildsprache unterlag, der Grund für die relative Heterogenität in der Gewandwiedergabe, die darauf schließen lässt, dass die dargestellte Aktivität bzw. ihre Instrumentalisierung nur bedingt an eine bestimmte soziale Gruppe geknüpft war.

In Hinblick auf die ausschließliche Wiedergabe der spätpalastzeitlichen Volantgewandträgerin als Prozessionsfigur ist abschließend darauf hinzuweisen, dass dieser Bildtopos in den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen nur unter bestimmten Bedingungen vorkam. In Siegeldarstellungen wurden Volantgewandträgerinnen nach derzeitiger Materialkenntnis *nicht* als Prozessionsteilnehmerinnen gezeigt. Entsprechend identifizierte Darstellungen stammen bisher ausschließlich von zum Teil erst späteren, ausschließlich auf dem griechischen Festland zutage getretenen Ringen⁸⁵⁵ und können somit nicht für die Verortung

hinter dem Körper abgewinkeltem und einem vor dem Oberkörper senkrecht erhobenen Arm findet sich gemeinsam mit einem Stern-/Sonnenmotiv und einer Pflanze auf einem Lentoid aus Knossos; siehe CMS II.3, 171. Auch eine Volantgewandträgerin mit der von German 2005, 56, als Tanzgestus A definierten Armhaltung vor einem Stern-/Sonnenmotiv findet sich auf mehreren Lentoiden; siehe CMS II.3, 304 (Lentoid aus Hierapetra); III, 351. 352 (Lentoide aus Knossos).

853 CMS II.4, 111 (Lentoid aus dem *House of the Frescoes*, Knossos); V S3, 38 (Lentoid aus Malia; siehe auch hier die frontale Schädelwiedergabe des Opfertieres, die auf dessen bevorstehende Tötung verweist, wie in Kapitel 5.4.3 erläutert wird); XII, 239 (Lentoid in New York). Zur kretischen Herkunft und SM I-zeitlichen Datierung der Lentoide siehe Pini 2010, 334–336.

854 Siehe die gesammelten Darstellungen in Pini 2010 sowie eine weitere aus Petras in Rupp – Tsipopoulou 2012.

855 Siehe etwa Niemeier 1989, 167f. m. Abb. 1.1–1.6. Zur Problematik der Interpretation derartiger Darstellungen als Prozessionen siehe bereits oben Anm. 717.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

der kretischen Volantgewandträgerin herangezogen werden. Die Verwendung des Bildzeichens Prozessionsteilnehmerin im Volantgewand gehörte somit – anders als etwa die Verwendung von Schurzträgern oder ‚Fellrock‘-Trägern, die auch in neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen in verkürzten Prozessionsituationen wiedergegeben wurden – nicht zu jenen performativen Akten, die als für Volantgewandträgerinnen repräsentative Momente in Siegelmedien Verbreitung fanden. Ein prozessionsähnliches Herantreten an die auf einer Konstruktion mit ‚Baum-Schrein‘ thronende, weibliche Figur war indessen auf der Elfenbeinpyxis aus Mochlos dargestellt (siehe unten [Abb. 6.11b](#)). Außerdem begegnen einzelne Volantgewandträgerinnen in der für Prozessionsteilnehmerinnen typischen Haltung an den Wänden von Durchgangsbereichen, so etwa die ‚Kettenträgerin‘ im Treppenbereich, der in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, in das Lustralbecken mit der Darstellung eines ‚Baum-Schreins‘ an der Ostwand hinabführte⁸⁵⁶ ([Abb. 4.8](#)). Auch ihre Teilnahme an Prozessionen oder in diesen Fällen wohl eher ihre als schreitend zu begreifende Annäherung an ein Zielobjekt, war somit sinnstrukturell stets auf jene Kontexte beschränkt, die bereits oben in Zusammenhang mit den Darstellungen der ‚offiziellen‘ Bildsprache besprochen wurden: in beiden Fällen bildete ein ‚Baum-Schrein‘ bzw. eine mit einem ‚Baum-Schrein‘ gruppierte thronende weibliche Figur den Zielort und somit einen der üblichen Handlungskontexte von Volantgewandträgerinnen in der NPZ.

Die bildliche Evidenz der Volantgewandträgerin in der NPZ kann somit folgendermaßen zusammengefasst werden (vgl. den Verzweigungsbaum in [Abb. 4.9](#)). Als Volantgewandträgerinnen treten sowohl Mitglieder der Palastelite als auch solche Figuren auf, welche aufgrund ihrer gelegentlichen Begleitung durch Greifen in einer der Realität entrückten Sphäre verortet werden können. Während letztere zumeist sitzend oder thronend als Empfängerinnen von Gaben oder in Interaktion mit Tieren dargestellt sind, begegnen ihre irdischen Äquivalente vor allem in Bildkontexten, die sich aufgrund wiederholt vorkommender Bildelemente als Variationen über ein Thema, das heißt als verschiedene Ausdrucksformen einer geringen Anzahl unterschiedlicher Sinnkonzepte erkennen lassen. Als Protagonistinnen innerhalb dieses Ideengebäudes wurden Volantgewandträgerinnen sowohl in größeren Bildzusammenhängen, etwa in Wandbildern und Siegeldarstellungen, als auch alleinstehend in Form von Bronzestatuetten beim Vollzug ritueller Gesten und Handlungen wiedergegeben.

Die bildlichen Ausdrucksformen der zugrunde liegenden Sinnkonzepte umfassen Kompositionen des Agierens in der Gegenwart thronender weiblicher Figuren. Aus den Kompositionen lässt sich eine enge Beziehung erschließen, etwa dergestalt, dass die Volantgewandträgerinnen Dienerinnen oder Begleiterinnen der thronenden weiblichen Figur waren, die einen hohen Rang bzw. göttlichen Status innehatte. In deren Dienst traten sie dabei möglicherweise bereits im Kindesalter bzw. mit der beginnenden Pubertät ein und erfüllten ihren Altersstufen gemäß verschiedene Aufgaben zu Ehren dieser Figur. Die erwachsene

856 Doumas 1999, 136–141 Abb. 100–106. Vgl. auch Palyvou 2005b, 165 Abb. 243; Güntel-Maschek 2010, 11; Güntel-Maschek 2011, 129.

Volantgewandträgerin hingegen begegnete außerdem im Zusammenhang mit den unter gemeinsamer Beteiligung männlicher und weiblicher Personen ausgeübten Ritualen des ‚Baum-Schüttelns‘ und des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘. Dabei übernahmen die Volantgewandträgerinnen eine Rolle, die sie wohl aufgrund der genannten engen Verbindung zur thronenden Figur ausübten. Schließlich gehörten noch Kompositionen dazu, in denen Volantgewandträgerinnen in Vergesellschaftung mit Personen dargestellt waren, die ihrerseits entweder aufgrund ihres Gewandes – des ‚Fellrocks‘ (siehe unten [Kapitel 4.4.2](#)) – oder aufgrund ihrer bildkompositorischen Assoziation mit dem ‚Baum-Schrein‘ bzw. mit palatialer Architektur als unmittelbar mit einem Heiligtum oder eher noch einem palatialen Zentrum in Zusammenhang stehende Personen identifiziert werden können. Hierin manifestiert sich zugleich die palatiale Umgebung, in der die Gruppe der Volantgewandträgerinnen selbst als Dienerinnen- oder Begleiterinnenschaft der thronenden weiblichen Figur ihre rituellen Aufgaben erfüllte. Nicht zuletzt konnte ihr Handeln in unmittelbarem Zusammenhang mit den architekturtypologisch charakteristischen Räumlichkeiten der NPZ – namentlich den Lustralbecken, *polythyron*-Hallen und ‚Naturkulträumen‘ – gebracht werden: In diesen diente ihre bildliche Wiedergabe wohl ebenfalls im weitesten Sinne dazu, die Ritualausübung der real anwesenden Personen durch die Versinnbildlichung der Aktivitäten zu reflektieren und womöglich gewissermaßen anzuleiten.

Die Volantgewandträgerinnen hatten somit offenbar eine fundamentale Rolle bei der Etablierung und dem Betreiben des NPZ II-zeitlichen Ritualwesens inne. Die Wahl des Volantgewands als repräsentativem Kleidungsstück und dessen Verwendung innerhalb der Darstellungen der ‚offiziellen‘ Bildsprache machen zudem deutlich, dass die systematische Inszenierung ihrer irdischen Trägerinnen in unmittelbarem Zusammenhang stand mit der Bildschöpfung der thronenden weiblichen Figur, die selbst wiederum als eine Figur von hochrangigem bzw. göttlichen Status und durch das Tragen des Volantsrocks als „eine von ihnen“ charakterisiert war. Diese Bildstrategie diente dazu, sowohl die gesellschaftliche Stellung der Volantgewandträgerin als auch ihre Funktion innerhalb des neupalastzeitlichen Ritualwesens über ihre Beziehung zu dieser thronenden weiblichen Figur zu definieren. Das Volantgewand selbst erhielt dadurch einen semiotischen Charakter, der die Zugehörigkeit sowohl seiner irdischen als auch seiner übernatürlichen Trägerinnen zu diesem elitären bis göttlichen Zirkel zu kennzeichnen vermochte.

Spätpalastzeit

Im Unterschied zu der vermeintlichen Omnipräsenz in den neupalastzeitlichen Darstellungen lässt sich eine beachtliche Verringerung der Darstellungsrelevanz der Volantgewandträgerin in der SPZ feststellen. In den spätpalastzeitlichen Bildwerken ist es hauptsächlich die von Löwen oder Greifen flankierte ‚Göttin mit *snake frame*‘, welche unter anderem noch mit dem Volantgewand bekleidet war⁸⁵⁷

857 Für Beispiele aus Kreta siehe CMS II.3, 276 (Lentoid aus Sphakia, Siteia); II.8, 254 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); IV, 295 (Lentoid aus Knossos); VI, 317 (Lentoid aus der

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

(siehe unten [Abb. 6.9m](#); [6.9n](#)). Im Unterschied zu neupalastzeitlichen Darstellungen, in denen die Volantgewandträgerin niemals in Zusammenhang mit dem mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen begegnet war, präsentierte sie als ‚Göttin mit *snake frame*‘ nun nicht nur das Würdezeichen, sondern jenes auch in Kombination mit der Doppelaxt. In der ohnehin neuartigen Repräsentation als ‚Göttin mit *snake frame*‘ tritt somit auch eine Verschiebung ihres Zuständigkeitsbereichs zutage, indem die Volantgewandträgerin bzw. die von ihr repräsentierte Würdenträgerin von hochrangigem bis göttlichem Status nun in Bezug zu jenem Ritualgeschehen gesetzt wurde, aus dem sie gemäß den neupalastzeitlichen Bild Darstellungen zuvor ausgeklammert gewesen war.

Abgesehen von derartigen Siegeldarstellungen lassen sich zwei bronzene Anhänger in Form von Volantgewandträgerinnen aus der Tsoutsouros-Höhle bzw. aus Agia Triada nennen, die Verlinden in diese Zeit datiert⁸⁵⁸. Zu erwähnen ist jedoch die Diskussion Verlindens bezüglich der Verwendung dieser beiden Anhänger: dienten sie dazu, an heiligen Orten aufgehängt zu werden, so stünde ihre Funktion als Motivgabe außer Zweifel; wurden sie jedoch um den Hals getragen, so sei es sehr wahrscheinlich, dass sie eine Gottheit darstellten:

„Ils avaient probablement alors une fonction d’amulette, c’est-à-dire qu’ils étaient supposés protéger la personne qui les portait et peut-être, dans certains cas, comme celui de 121, étaient-ils destinés à leur assurer une fertilité constante ou une maternité heureuse. En effet, 121 fut découverte [...] dans la grotte de Tsoutsouros qui était dédiée, semble-t-il, à Eileithyia, déesse de fécondité“⁸⁵⁹.

In spätalastzeitlichen Wandbildern begegneten Volantgewandträgerinnen abgesehen von den beiden Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* und im oberen Register der Darstellung der *Piccola Processione* aus Agia Triada⁸⁶⁰. Darüber hinaus kommen sie in spätalastzeitlichen Darstellungen jedoch nicht mehr vor. Diese Absenz liegt wohl zunächst darin begründet, dass mit dem Ende der NPZ auf Kreta sowohl die Mehrzahl der Bildkontexte als auch die architekturräumlichen Kontexte, in denen Volantgewandträgerinnen in der NPZ begegnet waren, verschwunden waren. Dies wiederum ist darauf zurückzuführen, dass das kultisch-religiöse Sinnkonzept der Darstellungen, welches zugleich die Grundlage der in den neupalastzeitlichen Ritualräumen ausgeübten Aktivitäten gebildet hatte, in der bisherigen Form keine Gültigkeit mehr besaß. Gemeinsam mit den inselweit verbreiteten und in die in ‚palatiale Architekturstil‘ gestalteten Gebäude

Psycho-Höhle). Auch auf Exemplaren nichtkretischen Fundorts begegnet die ‚Göttin mit *snake frame*‘ im Volantgewand, so auf CMS I, 144. 145 (Lentoide aus Mykene); V, 654 (Lentoid aus Jalyos); X, 242 (Lentoid in Genf). Zur ‚Göttin mit *snake frame*‘ siehe ausführlicher [Kapitel 6.4.2](#).

858 Verlinden 1984, 41. 49. 54f. 136. 204 Kat.-Nr. 121. 122 Taf. 54. 55.

859 Verlinden 1984, 54f.

860 Militello 1998, 291–293. 309–312 m. Taf. 10 Farbt. M.

integrierten Kultorte sowie mit den in der NPZ geschaffenen und überaus präsenten Bildkontexten verschwanden auch die Volantgewandträgerinnen größtenteils von der nicht nur sprichwörtlich zu nehmenden Bildfläche: allein die Teilnahme an Prozessionen gehörte nun noch zu den Veranschaulichungen ritualpraktischer Momente, in denen Volantgewandträgerinnen neben anderen Gewandträgern eine darstellungsrelevante Rolle erfüllten. Wenngleich sich ihre Präsenz in den Äußerungen der spätpalastzeitlichen Bildsprache also drastisch reduziert hatte, dürften sie noch immer eine eminente Position in der spätpalastzeitlichen Gesellschaft innegehabt und wohl auch weiterhin mit einer Würdenträgerin von hochrangigem bis göttlichem Status assoziiert worden sein, welche nun in Form der ‚Göttin mit *snake frame*‘ dargestellt wurde.

4.3.3 Schurzträger

Im erhaltenen Fragment auf der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* ist vermutlich die Mehrzahl der männlichen Figuren, nämlich eventuell jene der zweiten Gruppe, höchstwahrscheinlich jene der dritten Gruppe sowie eindeutig die Gabenträger, die einzeln in der zweiten Sequenz der Prozession hintereinander schreiten, mit einem Schurz bekleidet. Der Schurz wurde, wie bereits ausführlicher von Spyridon Marinatos, Efi Sapouna-Sakellaraki, Paul Rehak und Edith Trnka dargestellt, von MM II bis SM IIIA in bestimmten Situationen als typisches Männergewand auf Kreta getragen und dargestellt⁸⁶¹. Insbesondere Sapouna-Sakellaraki ist das Verdienst zuzuschreiben, dass sie entgegen der lange vorherrschenden Identifizierung der Schurzträger als mykenisch den minoischen Ursprung des Gewandes in den kretischen Darstellungen zweifelsfrei belegt hat⁸⁶². Es war wohl das im gesamten östlichen Mittelmeerraum am häufigsten dargestellte männliche Kleidungsstück und so verwundert es nicht, dass auch einige der männlichen Gabenbringer im *Corridor of the Procession Fresco* mit jenem Gewand bekleidet waren. Eine Annäherung an den Typus Schurzträger und seine Verortung innerhalb eines begrenzten Spektrums unterschiedlicher Sinnkonzepte möchte ich im Folgenden mit einem Überblick über seine Einbettung in bildliche und räumliche Kontexte der NPZ und SPZ bewerkstelligen⁸⁶³.

861 Evans 1928, 754f.; Marinatos 1967, A22–24 m. Abb. 3; Rehak 1996, 35–51, bes. 42. 50. Efi Sapouna-Sakellaraki katalogisierte die Schurze im Prozessionsfresko als Typus „H(β)“; siehe Sapouna-Sakellaraki 1971, 115–120. Militello 1998, 291. 294f. führte sie als Typ 7: *kilt* an. Trnka 1998 31–35 diskutierte sie unter der Bezeichnung „Schurztypus XII“. Zum kretischen Schurz siehe ferner Cameron 1976a, 57–59; Giesecke 1988; Morgan 1988, 96f.; Jones 2015, 217–219.

862 Sapouna-Sakellaraki 1971, 119f. Siehe auch Boulotis 1987, 147; Rehak 1996, 50.

863 Die Identifizierung einzelner Schurztypen, die möglicherweise den unterschiedlichen Darstellungsformen zugrunde lagen, ist dabei nicht ganz unproblematisch: So lässt sich ein glockenförmiger Schurz mit horizontalem unterem Abschluss von einer Art *Shorty*-Schurz unterscheiden, bei dem die meist bis etwa zur Mitte der Oberschenkel reichenden Hosenbeine separat und mit konkav eingezogenem unterem Hosenabschluss dargestellt waren, oder von einem vorne spitz zulaufenden Schurz mit separaten Hosenbeinen, der teilweise Dekorkordeln aufweist; darüber

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Zu den frühen Exemplaren gehört der goldene Griffkopf eines Schwertes aus einem MM II-Kontext im Palast von Malia, auf dem eine männliche Figur in die ringförmige Bildfläche eingepasst ist⁸⁶⁴. Der Bildträger – ein Schwert, das unter einem *polythyron* deponiert worden war – verortet die Wiedergabe des Schurzträgers innerhalb eines maskulinen und martialisch-zeremoniellen Verwendungsbereichs. Die Darstellung eines Schurzträgers in vergleichbarer Haltung findet sich gemeinsam mit einer Pflanze auf einem dreiseitigen Prisma in Athen⁸⁶⁵ (Abb. 4.10a). Auch ein spätpalastzeitliches Lentoid aus einem Felskammergrab in Mykene zeigt Schurzträger mit vor dem Gesicht erhobenen Händen bzw. in einer Art Handstand, die eine mittig platzierte dreigliedrige Pflanze flankieren⁸⁶⁶. Wenngleich sich weder der unmittelbare Inhalt dieser Darstellungen noch deren Sinn ergünden lassen, ist festzuhalten, dass Schurzträger hier mehrmals und in unterschiedlichen Epochen und Regionen in ebendieser Haltung begegnen, wobei das Bildelement Pflanze der näheren Wiedergabe ihrer vegetabilen Umgebung diene.

Darüber hinaus finden sich bereits in der APZ Schurzträger unter den Tonstatuetten aus dem Gipfelheiligtum auf dem Petsophas in Ostkreta⁸⁶⁷. Deutlich zu sehen ist hier die Dreiteiligkeit des Gewandes, bestehend aus Phallustasche sowie darüber getragenen Schurz und Gürtel⁸⁶⁸. Verlinden vermerkte ferner drei Bronzestatuetten, die einen Schurz vom Typus 2 (*pagnes' ne dégageant pas les cuisses sur les côtés*) trugen, namentlich zwei altpalastzeitliche Statuetten, eine vom Jouchtas, eine zweite stilistisch verwandte Statuette aus Kreta, und außerdem eine spätpalastzeitliche Statuette aus Grivigla⁸⁶⁹. Erwähnenswert ist die Beobachtung Verlindens, dass dieser Typ von Schurz ausschließlich bei altpalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Statuetten vorkommt, jedoch nicht von neupalastzeitlichen

hinaus finden sich Schurze, die lediglich das Gesäß bedecken und seitlich an den Oberschenkeln nach vorne hin aufwärts verlaufen, z. B. CMS I, 170 (Abdruck eines Schildrings in Athen) mit der Darstellung einer Reihe von hintereinander schreitenden Männern, die in den erhobenen Armen Objekte tragen; diese ist der Darstellung auf dem Fragment eines Steatitgefäßes aus Knossos vergleichbar; siehe Evans 1928, 752 Abb. 486. Letztere sollen im vorliegenden Fall jedoch ausgelassen werden, da es sich bei den erhaltenen Schurzen im Prozessionsfresko recht eindeutig um eine rundum bedeckende Schurzform handelt. Zur Unterscheidung der verschiedenen Formen maskuliner Hüftbekleidung siehe ausführlicher Myres 1950, 1–3 m. Abb. 1; Marinatos 1967, A22–24 m. Abb. 3; Sapouna-Sakellarakı 1971; Rehak 1996, 39–41 m. Abb. 2; Jones 2015, 217–219.

864 Rehak 1996, 43 m. Anm. 41; Trnka 1998, 31.

865 CMS I S, 169a (dreiseitiges Prisma in Athen).

866 CMS I, 131 (Lentoid aus Mykene). Vgl. auch das Kissensiegel aus Knossos, CMS VI, 184, mit der neupalastzeitlichen Darstellung zweier männlicher Figuren, allerdings ohne Schurze, die in symmetrischer Anordnung um eine Pflanze eine Art Handstand ausführen: Diese Darstellung basiert hinsichtlich der Zusammenstellung der Bildelemente möglicherweise auf dem gleichen Sinnkonzept.

867 Myres 1902/1903, 361–367 m. Taf. IX. X; Rehak 1996, 42.

868 Myres 1902/1903, bes. 363f. Siehe auch Sapouna-Sakellarakı 1971, 8–17 m. Abb. 1. 2 Taf. 6. 7a.

869 Verlinden 1984, 40. 45f. 66f. 98f. 134f. 185 Kat.-Nr. 11bis. 12 m. Taf. 3; 203 Kat.-Nr. 113 m. Taf. 52. Siehe auch Sapouna-Sakellarakı 1971, 80f. Kat.-Nr. 188 m. Taf. 46.

4 Bild-Räume im *Corridor of the Procession Fresco*

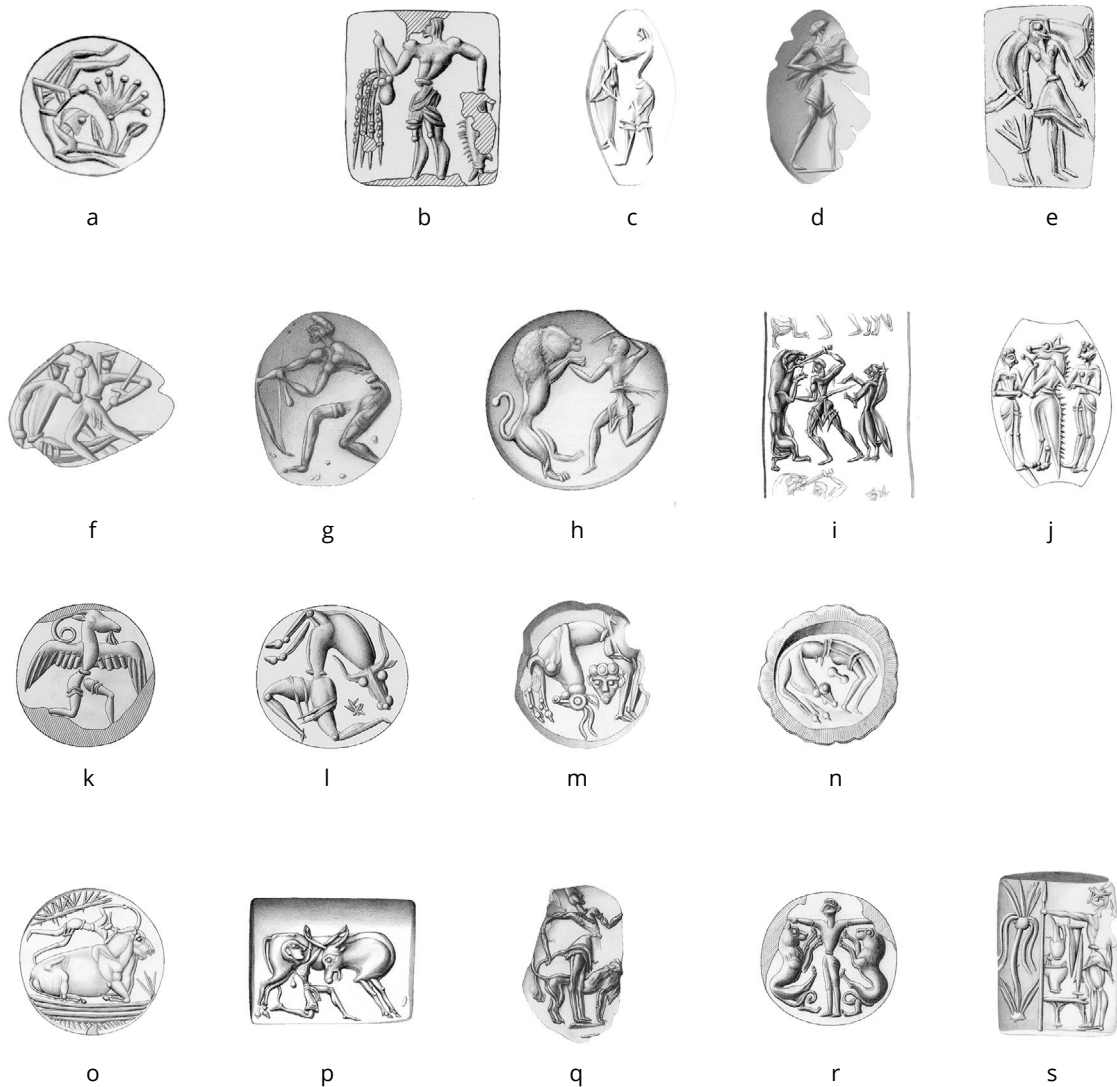


Abb. 4.10 Neupalastzeitliche und spätpalastzeitliche Darstellungen von Schurzträgern: a) in Athen; b) aus Knossos; c) in London; d) aus Agia Triada; e) aus Knossos; f) aus Agia Triada; g) aus Agia Triada; h) aus Chania; i) in München; j) in London; k) aus Kato Zakros; l) aus Phaistos; m) in Basel; n) aus Prosymna; o) aus Praisos; p) aus Kalyvia; q) aus Agia Triada; r) aus Knossos; s) aus Naxos. Nicht maßstabsgetreu.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Votivstatuetten getragen wird⁸⁷⁰ – ein Punkt, auf den später noch einmal zurückzukommen sein wird.

Die Beteiligung von Schurzträgern an Prozessionen blickte bereits auf eine in der NPZ etablierte Tradition zurück, waren doch schon die Prozessionsteilnehmer und Gabenträger, welche an den Wänden des Treppenhauses von Gebäude *Xesté 4* auf Thera die Stufen erklimmen, mit Schurzen mit Spiraldekor bekleidet⁸⁷¹. Hier trugen sie einen Gegenstand, der als lederne Tasche oder als braunes Gefäß mit Henkeln und spiralverziertem Deckel beschrieben werden kann; ferner wurden ein Rhyton mit Spiraldekor, ein Zeremonialwedel und ein *snake frame*-Objekt im Kontext dieses Prozessionsgeschehens getragen, doch lässt sich die Bekleidung der jeweiligen Gabenträger derzeit nicht mit Sicherheit bestimmen⁸⁷².

In seiner Funktion als Gabenträger oder Gabenbringer begegnete der Schurzträger jedoch nicht nur in großformatigen Prozessionsszenarien, sondern auch in verkürzter Form als Einzelmotiv in Siegelbildern. Dort präsentierten Schurzträger gefangene Fische und Oktopoden, so unter anderem auf einem neupalastzeitlichen Kissensiegel aus Knossos und einem Amygdaloid in London⁸⁷³ (Abb. 4.10b; 4.10c). Auch die NPZ II-Darstellung eines Schurzträgers mit einem kleinen Vierbeiner in den Armen auf dem aus Agia Triada stammenden Abdruck eines Amygdaloides⁸⁷⁴ (Abb. 4.10d) sowie die Darstellung eines Schurzträgers auf einer Scheibe aus Knossos, der ein Rind oder eine Ziege über die Schulter gelegt trägt⁸⁷⁵ (Abb. 4.10e), gehören in diese Kategorie von Bilddarstellungen. Sie bestätigen die Tradition der Verknüpfung dieser Aktivität mit dem Personentypus des Schurzträgers, die noch in der ausgehenden SPZ auf dem Sarkophag von Agia Triada ihren Niederschlag finden sollte: auf der Schmalseite D nach Militello⁸⁷⁶ bzw. der westlichen Schmalseite nach Long⁸⁷⁷ waren mindestens zwei männliche Schurzträger in parataktischer Anordnung von links nach rechts schreitend dargestellt. Wenngleich ihre Oberkörper nicht mehr erhalten sind, lassen die vorhandenen Reste sowie außerdem weitere Parallelen in der Gesamtgestaltung von Sarkophag

870 Verlinden 1984, 99.

871 Siehe Doumas 1999, 177 Abb. 138.

872 Doumas 1999, 177f. Abb. 138. 139; Boulotis 2005, 31 Abb. 8; Televantou 1994, 147 Kat.-Nr. M3 m. Abb. 11; 148 Kat.-Nr. M5 m. Abb. 13; Blakolmer 2007b, 44. Gerade im Falle des *snake frame*-Objekts wäre auch ein ‚Fellrock‘-Träger denkbar; vgl. unten Kapitel 4.4.2.

873 CMS VI, 183 (Kissensiegel aus Knossos); VII, 88 (Amygdaloid in London). Ein möglicherweise SB II-zeitliches Amygdaloid in Athen zeigt einen Schurzträger mit zwei gefangenen Fischen in den Händen; siehe CMS V, 181. Hinzuzufügen ist eine undatierte Darstellung auf einem Lentoid in Los Angeles; siehe CMS X, 144. Vgl. außerdem die Darstellung mehrerer hintereinander schreitender Schurzträger mit Fischen in beiden Händen auf einem tönernen Ständer aus Phylakopi bei Rehak 1996, 46 Abb. 8. Zu Fischen als Gaben in Prozessionen siehe allgemein auch Blakolmer 2007b, 42.

874 CMS II.6, 29 (Abdruck eines Amygdaloids, aus Agia Triada).

875 CMS VI, 320 (Scheibe aus Knossos).

876 Militello 1998, 291. 294 Taf. 16; Rehak 1996, 45; Trnka 1998, 34.

877 Long 1974, 54f. mit Taf. 25.

und *Corridor of the Procession Fresco* dennoch vermuten, dass es sich um eine direkt vergleichbare Komposition handelte.

Im Zusammenhang mit Prozessionen, deren Teilnehmer selbst keine Schurze tragen, begegnen Schurzträger in der NPZ wiederum als Einzelpersonen mit im weitesten Sinne ritualanleitender Funktion. So war die älteste männliche Figur mit Hydria auf der Westwand von Doppelkorridor 3b im Erdgeschoss von Gebäude *Xesté 3*, auf die sich die jüngeren Figuren auf den Seitenwänden ebenso wie der reale Durchschreitende zubewegten, mit einem Schurz bekleidet⁸⁷⁸. Ein Schurzträger mit Sistrum sorgte außerdem auf der so genannten Schnittervase aus *Agia Triada* für die rhythmische Untermalung des Zuges der lediglich mit Lendenschurzen bekleideten ‚Schnitter‘, der indes von einem Mann im Mantel mit gekrümmtem Stab angeführt wurde⁸⁷⁹. Sowohl in der theräischen Wandmalerei als auch auf der ‚Schnittervase‘ zeichnet sich der einen Schurz tragende Mann durch einen ausgeprägten Bauch aus, der in der Regel mit dessen – im Vergleich zu den anderen Figuren mit ‚Wespentaille‘ – fortgeschrittenen Alter erklärt wird. Beide sind außerdem größer als die übrigen Beteiligten am Geschehen⁸⁸⁰. Und drittens gilt sowohl im Falle des Mannes im Korridor 3b als auch, wie Blakolmer zeigte, im Falle der ‚Schnittervase‘⁸⁸¹, dass die Schurzträger selbst nicht als Prozessionsteilnehmer auftraten, sondern außerhalb der Prozession, jedoch mit Bezug auf sie agierten. Möglicherweise ist hierbei eine mit dem Alter und Status der Schurzträger verknüpfte gesellschaftliche oder zeremonielle Funktion *in Bezug auf* Prozessionen zu erkennen, die mittels dieser bildlichen Darstellungsformen zum Ausdruck gebracht wurde. Es lassen sich bzgl. der Prozessionsdarstellungen somit verschiedene Situationen des Schurztragens feststellen: zum einen das Auftreten der Schurzträger selbst als Prozessionsteilnehmer und Gabenbringer, zum anderen die indirekte Beteiligung von Schurzträgern in einer Art anleitender Funktion, die sie gegenüber Prozessionsteilnehmern ohne Schurz ausübten. Von diesen beiden unterschiedlichen Arten der sinnstrukturellen Einbettung des Bildelements Schurzträger war es ersteres, welche auch im spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* umgesetzt wurde.

In der NPZ und in der SPZ begegnete der Schurzträger ferner in einer Reihe von Bildkontexten und Aktivitäten, die sowohl auf Kreta als auch auf dem griechischen Festland, in Einzelfällen auch auf den Kykladen beliebt waren. In Kampfszenen einzelner oder mehrerer männlicher Figuren gegeneinander traten

878 Doumas 1999, 146f. Abb. 110. Vgl. auch Rehak 1996, 47 m. Abb. 9. Zur Platzierung des Schurzträgers auf der Westwand des Durchgangsbereichs siehe auch Palyvou 2005b, 166 Abb. 245; Güntel-Maschek 2011, 127.

879 Rehak 1996, 44 m. Abb. 5; Blakolmer 2007c, 209. Rehak 1996, 44, erwähnt darüber hinaus die bereits von Hood 1978a, 119 angeführten Elfenbeinstatuetten mit Schurz aus einem SM IB-zeitlichen Zerstörungshorizont an der *Royal Road*, doch wurden diese Statuetten m. W. bislang nicht publiziert.

880 Zu diesem Aspekt der ‚Schnittervase‘ sowie zur mutmaßlichen Differenzierung bzgl. des Lebensalters, die eine Parallele bei den Prozessionsfiguren in Gebäude *Xesté 3* besitzt, siehe Blakolmer 2007c, 217–219.

881 Blakolmer 2007c, 218f.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Schurzträger als Krieger auf, so in neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Siegeldarstellungen aus Kreta und vom Festland⁸⁸² (Abb. 4.10f), aber auch auf dem *Silver Battle Krater* aus Schachtgrab IV in Mykene⁸⁸³ (siehe unten Abb. 5.22a). Auf zwei Fragmenten des NPZ I *Town Mosaic* aus Knossos wurden ebenfalls mit Schurzen bekleidete Krieger gezeigt⁸⁸⁴. Und auch ein einzelner Schurzträger auf einem der Schiffe im Miniaturfresko von der Südwand von Raum 5 im *West House*, Akrotiri, befand sich im Kontext einer von Kriegern durchgeführten Schiffsprozession⁸⁸⁵. Mehrfach begegnete der Schurzträger außerdem als Bogenschütze (Abb. 4.10g), der sowohl bei der Jagd⁸⁸⁶ (unten Abb. 5.22b) als auch im Kampf agierte, wie die Darstellung auf dem Fragment eines Steatitrhytos aus Knossos zu zeigen vermag⁸⁸⁷. Mit dem Schwert bewaffnet bewies der Schurzträger sich im Kampf gegen Löwen⁸⁸⁸ (Abb. 4.10h), seltener auch bei der Bezwingung

882 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen aus Kreta: ein Lentoid aus einem SM IA-/NPZ II-zeitlichen Kontext in Petras (Rupp 2012) sowie der Abdruck eines Amygdaloids aus einem NPZ III-Kontext in Agia Triada, siehe CMS II.6, 16. Zeitgleiche Darstellungen stammen aus den mykenischen Schachtgräbern; siehe CMS I, 12 (Amygdaloid aus Mykene). 16 (Schildring aus Mykene). Zeitgleich oder etwas später ist die Darstellung einer kämpferischen Auseinandersetzung unter Beteiligung von Schurzträgern auf einem Lentoid aus Tragana, außerdem die Zweikämpfe auf SM I- bis SM II-zeitlich datierten Lentoiden und Amygdaloiden in diversen Museen; siehe CMS I, 263 (Lentoid aus Tragana); V, 180 (Lentoid in Athen); VII, 129. 130 (Lentoid in London); IX, 115 (Amygdaloid in Paris). Undatiert ist die Darstellung eines Zweikampfs auf einem Lentoid in New York; siehe CMS XII, 292. Eine spätpalastzeitliche Kampfdarstellung unter Beteiligung von Schurzträgern findet sich auf einem Lentoid in Paris; siehe CMS IX, 158. Um eine Fälschung dürfte es sich bei einem ebenfalls in New York aufbewahrten Lentoid mit Zweikampfdarstellung handeln; siehe CMS XII, D13.

883 Blakolmer 2007a; Sakellariou 1974. Siehe auch Rehak 1996, 48 m. Abb. 11.

884 Evans 1921, 301–314, bes. 308–310 m. Abb. 228p; Rehak 1996, 43; Trnka 1998, 32.

885 Doumas 1999, 68–70 Abb. 35; 73 Abb. 36. Siehe auch Rehak 1996, 46. Die Funktion dieser Figur ist unklar, es lässt sich lediglich konstatieren, dass sie den gleichen Gestus vollführt wie zwei weitere Figuren auf den Fragmenten der *Assembly on the Hill* von der Nordwand; siehe Doumas 1999, 58f. Abb. 26. 27.

886 CMS II.6, 21 (Abdruck eines Lentoids (?), aus Agia Triada). Zum Dolch mit der Löwenjagd aus Schachtgrab IV in Mykene siehe Karo 1930, 95 f. Kat.-Nr. 394–396 m. Abb. 25–27 Taf. XCIV; Rehak 1996, 48.

887 Evans 1930, 100. 106 Abb. 59; Sapouna-Sakellaraki 1971, 49f. Kat.-Nr. 119 Abb. 10 Taf. 35a; Trnka 1998, 34; Rehak 1996, 48.

888 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen aus Kreta: CMS II.3, 14 (Lentoid im Stil der *Cretan Popular Group*, aus Knossos); V S1A, 135 (Abdruck eines Lentoids, aus Chania); IX, 152 (Lentoid in Paris, evtl. aus Siteia). Zeitgleich ist ein Kissensiegel mit entsprechender Darstellung aus Schachtgrab III in Mykene; siehe CMS I, 9. SB II- bis SB IIIA-zeitlich datierte Darstellungen der Auseinandersetzung zwischen einem oder mehreren Männern im Schurz und Löwen stammen zum einen aus Pylos und befinden sich zum anderen in mehreren Museen auf dem griechischen Festland; siehe CMS I, 165 (Abdruck eines Lentoids, in Athen). 290 (Amygdaloid aus Pylos). 307 (Abdruck eines Schildrings, in Athen); I S, 173 (Abdruck eines Schildrings, in Athen). Undatiert, aber vermutlich in etwa zeitgleich dürfte auch ein Schildring festländischer Produktion in Thessaloniki mit der paarweisen Darstellung von Schurzträgern im Kampf gegen Löwen sein; siehe CMS XI, 272. Von einem Hund begleitete Schurzträger erlegen einen Löwen auf einem undatierten Lentoid aus Kato Symi; siehe CMS XI, 33. Eine ähnliche Darstellung ohne Hunde befindet sich auf einem Lentoid in München; siehe CMS XI, 165. Auch auf einem Schildring aus Vapheio sind zwei Männer mit einem gefangenen Löwen gezeigt; siehe CMS I, 224.

von Ziegen, Ebern und Stieren⁸⁸⁹. Dass er bei der Auseinandersetzung mit Löwen auch Unterstützung vonseiten des ‚minoischen Genius‘ erfuhr, der seine Pfoten um die Schwertscheide hielt, dokumentiert die Darstellung eines Rollsiegels in München⁸⁹⁰ (Abb. 4.10i). In diesem Zusammenhang erscheint ferner die spät-palastzeitliche Darstellung eines von zwei Schurzträgern flankierten ‚minoischen Genius‘ auf einem Amygdaloid in London⁸⁹¹ erwähnenswert, da auch sie eine sinnkonzeptuelle Verknüpfung von Schurzträgern und ‚minoischen Genien‘ reproduziert (Abb. 4.10j).

Mit der ‚fantastischen‘ Komposition aus Ziegenkopf, menschlichem, mit einem Schurz bekleideten Unterkörper und Flügeln auf einem Siegelabdruck aus Kato Zakros⁸⁹² (Abb. 4.10k) wurde hingegen möglicherweise die Tradition der Mischwesen vorweggenommen, welche in der SPZ ein häufig begegnendes Bildmotiv werden sollten: Darstellungen von so genannten Rind-Männern zeigen ein Lentoid aus Phaistos (Abb. 4.10l), ein Lentoid in Boston sowie – mit zweifachem menschlichem Unterkörper und einer Pflanze – ein Lentoid in New York⁸⁹³. Auf einem Kissensiegel aus Midea ist der ‚Rind-Mann‘ gemeinsam mit einer Pflanze und einem Fisch dargestellt⁸⁹⁴. Ein ‚Rind-Mann‘ gemeinsam mit einem frontal wiedergegebenen Männerkopf auf einem Lentoid in Basel könnte als Anspielung auf die der Darstellung zugrunde liegenden, von Tötung und Opfer geprägten Sinnkonzepte verstanden werden, in der die Mischwesen ihre bildliche und symbolische Funktion erfüllten⁸⁹⁵ (Abb. 4.10m). Einen Eber(?) - Mann gemeinsam mit Hunden zeigt ein Lentoid in London⁸⁹⁶. Wenngleich sich die Bedeutung der Mischwesen einer konkreteren Interpretation entzieht, so legen die Verschmelzungen einer männlichen Figur mit in anderen Bildkontexten von Männern – alternativ von Löwen – auf die eine oder andere Weise gejagten, bezwungenen und geopferten Tieren dennoch nahe, dass auch diese Kombinationen eine symbolische Funktion innerhalb eines maskulinen, auf Kampf und Jagd bezogenen Ideenhorizontes erfüllten. Die auch

889 Auf der Nord- und Südwand des Vestibüls von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, haben Schurzträger einen Stier gefangen genommen und ringen eine Ziege nieder; vgl. Vlachopoulos 2008, 491. 495 m. Abb. 41,3–6. Ein Schurzträger jagt und erlegt einen Eber auf einem Amygdaloid in Berlin; siehe CMS XI, 32. Auf einem Lentoid aus Syros ist ein Schurzträger mit bezwungenem Vierbeiner, evtl. einem Hirsch, gezeigt; siehe CMS XI, 31. Eventuell kann hier auch ein kyproägäisches Rollsiegel mit der Darstellung einer männlichen Figur beim Bezwingen von Tieren hinzugefügt werden; siehe CMS II.3, 33 (Rollsiegel aus Knossos). Schurzträger, die Greifen an der Leine führen (?), sind auf dem spätpalastzeitlichen Abdruck eines Schildrings in Athen möglicherweise bei der Jagd von Hirschen dargestellt; siehe CMS I, 324.

890 CMS XI, 208 (Rollsiegel in München).

891 CMS VII, 95 (Amygdaloid in London).

892 CMS II.7, 140 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

893 CMS III, 363 (Lentoid aus Phaistos); XIII, 34 (Lentoid in Boston); XII, 245 (Lentoid in New York). Mischwesen mit Schurzen(?) in einer Prozession scheinen außerdem auf einer Perlmuttertafel aus Phaistos dargestellt gewesen zu sein; siehe Zérvos 1956, 353 Abb. 518.

894 CMS V S3, 223 (Kissensiegel aus Midea).

895 CMS X, 145 (Lentoid in Basel). Zur Frontalität in Siegeldarstellungen siehe ausführlicher [Kapitel 5.4.3](#).

896 CMS VII, 126 (Lentoid in London).

in Kapitel 5.4.3 noch einmal in den Vordergrund zu rückende Vergesellschaftung solcher Mischwesen und emblemhaft wiedergegebener achtförmiger Schilde, wie sie etwa der Abdruck eines Lentoids aus Prosymna (Abb. 4.10n) zeigt⁸⁹⁷, schließt den Kreis zu dem Ideengebäude, welches rund um den achtförmigen Schild und dessen Träger existierte und in Bildern wiedergegeben wurde.

Wie ebenfalls später im Zusammenhang mit dem achtförmigen Schild noch erörtert wird, gehörte auch das Motiv des säugenden Tieres in den Kontext von Jagd, Bezwingung und Opferung von Tieren. In denselben Bildzyklus sind ferner wohl die spätpalastzeitlichen Darstellungen des Schurzträgers gemeinsam mit Herdentieren zu rücken: So war er etwa auf einem Lentoid in Oxford gemeinsam mit drei Rindern dargestellt und berührte das nach hinten gewandte Tier an der Schnauze⁸⁹⁸ und auf einem Amygdaloid aus der Region von Siteia hielt er eine säugende Ziege von hinten an der Leine⁸⁹⁹. Auf einem Siegelabdruck aus Knossos führte ein Schurzträger außerdem ein Rind mit zurückgewandtem Kopf an der Leine⁹⁰⁰.

Nicht zuletzt verwundert es angesichts der weitgehend vergleichbaren Einbindung von Schurzträger und achtförmigem Schild in Bildkontexte nicht, dass auch der Stiersprung hier nicht fehlt, wengleich sein Vorkommen ungewöhnlich ist: Wohl dem späten Entstehungsdatum geschuldet⁹⁰¹ ist die auf einem Lentoid aus Praisos gezeigte Darstellung eines männlichen Schurzträgers, der sich an den Hörnern festhaltend über einen lagernden Stier schwingt⁹⁰² (Abb. 4.10o). Selbiges gilt für die Darstellung eines Schurzträgers, der auf einem Kissensiegel aus Kalyvia einen Stier an den Hörnern packt, um sich an diesem hochzuziehen⁹⁰³ (Abb. 4.10p). Es sei hier nur angemerkt, dass auf der Rückseite desselben Kissensiegels ein ‚minoischer Genius‘ mit einem Opfertier dargestellt ist⁹⁰⁴. Die Zusammenstellung beider Motive auf einem gemeinsamen Bildträger impliziert möglicherweise eine inhaltliche Dimension im Sinne eines Parallelisierens oder einer gegenseitigen Ergänzung beider Handlungen, wodurch sich möglicherweise auch

897 CMS I, 216 (Abdruck eines Lentoids, aus Prosymna).

898 CMS VI, 329 (Lentoid in Oxford).

899 CMS VI, 327 (Amygdaloid aus der Region von Siteia).

900 Evans 1935, 564 Abb. 533 (Abdruck eines Schildrings, aus dem *Archives Deposit* in Knossos). Eine ähnliche Darstellung zeigte möglicherweise der Schildring, welcher einen weiteren fragmentarisch erhaltenen Abdruck aus Knossos siegelte; siehe CMS II.8, 233.

901 Vgl. dazu Younger 1976, 132–134 Kat.-Nr. III.12; 135 f.: „the Floating Leaper Schema presents no evidence for an actual bull-leaping sequence. Instead, all representations depict the same pose. It is probable, therefore, that the intention of this schema was entirely artistic and that its creators were not depicting an actual method of bull-leaping. [...] When bull-leaping itself was discontinued, perhaps towards the close of the LB IIIA or at the beginning of the LB IIIB period, later representations depicted the leaper in the floating pose (Type III), a pose not copied directly from the sport“. Vgl. auch Younger 1995b, 531 Kat.-Nr. 86, wo das Schema allerdings als *Bull-Vaulting* aufgeführt wird.

902 CMS II.3, 271 (Lentoid aus Praisos).

903 CMS II.3, 105b (Kissensiegel aus Kalyvia). Siehe auch Younger 1995b, 510. 526 Kat.-Nr. 28.

904 CMS II.3, 105a (Kissensiegel aus Kalyvia).

die bereits oben erwähnte Vergesellschaftung von Schurzträgern und ‚minoischen Genien‘ in einen ideellen Zusammenhang von Opferhandlung, Bezwingen von Tieren und Unterstützung vonseiten des ‚minoischen Genius‘ einordnen lässt⁹⁰⁵. Einen Schurzträger in ungewöhnlicher Haltung beim Überspringen eines Rindes zeigt ferner ein Lentoid aus einem Tholosgrab in Koukounara bei Pylos⁹⁰⁶.

Nicht der Norm, wenn man so sagen kann, entspricht in all diesen Darstellungen die Wiedergabe von Schurzträgern als Stierspringern, denn üblicherweise bzw. gemäß den neupalastzeitlichen Darstellungen, in denen der Stiersprung im ‚offiziellen‘ Bildstil seine Ausprägung als Bestandteil der durchkomponierten Bildsprache erfuhr, waren männliche Figuren bei dieser Aktivität lediglich mit einem Lentenschurz bekleidet⁹⁰⁷. Es lässt sich hier vermutlich ein Wandel in der Bildsprache greifen, indem Bildthemen und -motive, die in der NPZ entweder gar nicht oder in streng formalen Zusammenstellungen wiedergegeben worden waren, nun neu erfunden oder kombiniert wurden, um sie den veränderten Ansprüchen der spätpalastzeitlichen Gesellschaft an die visuellen Ausdrucksformen ihrer Ideen und Ideale anzupassen. Wie auch die Analyse des achtförmigen Schildes noch zeigen wird, gehörten Mischwesen, der Stiersprung und Tierdarstellungen in verschiedenen Formen einem gemeinsamen Bildzyklus an, mit dem sich eine maskuline Gruppe darstellte, die sich über kriegerische Auseinandersetzungen, Jagd und die Bezwingung und Opferung von Stieren identifizierte und zu deren repräsentativen Symbolen unter anderem der achtförmige Schild gehörte. Dieser Zyklus begegnet hier im Zusammenhang mit Schurzträgern, woraus deutlich wird, dass die Schurzträger und die Personen, die sich als Träger achtförmiger Schilde darstellten, ihren Ideen und Idealen auf dieselbe Art und Weise bzw. mit demselben Bildvokabular Ausdruck verliehen. War das Stiersprungmotiv in erster Linie ein Symbol der Macht bzw. eine Form performativer Selbstdarstellung⁹⁰⁸, so hatten sich in der SPZ nun die Schurzträger dieses Ausdrucksmittels bemächtigt, um ihre gesellschaftliche Stellung zu manifestieren.

Die Begleitung eines Schurzträgers durch einen Löwen auf einem in Agia Triada gefundenen neupalastzeitlichen Abdruck eines Schildrings vermag wiederum bildlich den hochrangigen Status zu repräsentieren, den möglicherweise der Träger des Schildrings auch für sich selbst beanspruchte⁹⁰⁹ (Abb. 4.10q). Ähnliche Zusammenstellungen von zum Teil mit einem Schwert bewaffneten

905 Zur inhaltlichen Beziehung von zwei oder mehr Darstellungen auf einem gemeinsamen Bildträger siehe Weingarten 1989b. Zum Zusammenhang von Stierspiel und Opfer siehe auch Kapitel 5.4.2 und 5.4.3; zu jenem von ‚minoischem Genius‘ und Opfer Kapitel 5.3.1 mit Anm. 1327.

906 CMS V, 638 (Lentoid aus Koukounara). Auch dieser entspricht dem Schema des *Floating Leaper*; siehe Younger 1976, 134 Kat.-Nr. III.15 und oben Anm. 901.

907 Siehe u. a. Sapouna-Sakellarakı 1971, 115; Rehak 1996, 40f. 48–50.

908 Siehe dazu vor allem German 2005.

909 CMS II.6, 36 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). Eine ähnliche Darstellung zeigt der Abdruck eines Schildrings aus den *Temple Repositories* in Knossos, allerdings reicht hier der Schurz bis unterhalb der Knie, weshalb eine Zuordnung zu den hier besprochenen *kilts* nicht ganz eindeutig ist; siehe CMS II.8, 237.

Schurzträgern und Löwen zeigen zwei Amygdaloide in Paris und New York⁹¹⁰. In der fortgeschrittenen SPZ tauchten dann Darstellungen des Schurzträgers als von Löwen flankierter ‚Herr der Tiere‘ auf⁹¹¹ (Abb. 4.10r). Hier ist nicht mehr eindeutig zu entscheiden, ob es sich nun um eine männliche Gottheit handelte oder nicht. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass auch in diesem Fall gezielt die im Vorderen Orient entstandenen Konventionen der bildlichen Ausdrucksweise genutzt wurden, um die Superiorität der mittig platzierten anthropomorphen Figur durch die ihm untertänig zugetanen Löwen als eine vom Träger des Lentoids für sich beanspruchte Eigenschaft auszudrücken⁹¹². Die zugrunde liegende Idee, die Überlegenheit über wilde, gefährliche Raubtiere zu präsentieren, besitzt eine lange Tradition in der minoischen Bildsprache, wie die eben genannten Darstellungen von gemeinsam mit einem Löwen einherschreitenden Schurzträgern nahelegen. Diese Idee dürfte auch dem Wanddekor zugrunde gelegen haben, den man zu dieser Zeit bereits im *Throne Room* von Knossos zu beiden Seiten des Throns und der Tür in der Westwand angebracht hatte. Die gelagerten Greifen demonstrieren dort ihren Gehorsam gegenüber der mittig platzierten Person und stellen somit zugleich deren Befähigung unter Beweis, sie zu beherrschen und sinngemäß an ihre Seite zu stellen (siehe Kapitel 6.3.3). Sind also in den Schurzträgern auf den Lentoiden keine männlichen Gottheiten gemeint, so waren es Mitglieder einer Elite, die in den antithetischen Bildkompositionen eine weitere neue Art gefunden hatten, ihren Status vermittels ihrer Überlegenheit gegenüber den wilden Tieren bildlich zu deklarieren.

Eine Gruppe untereinander verwandter Darstellungen mit Schurzträgern findet sich auf Trägermedien aus Kreta und vom griechischen Festland: Ein in die NPZ zu datierendes Rollsiegel in Heraklion zeigt jeweils in einer separaten Bildfläche einen Greifen sowie eine männliche Figur in Schurz und Ausfallschritt; den hinteren Arm hält sie angewinkelt neben den Oberkörper, den anderen nach vorne oben ausstreckt⁹¹³; ein Rollsiegel aus einem Tholosgrab in Myrsinochori zeigt ebenfalls einen Schurzträger, diesmal mit Helm, in vergleichbarer Arm- und Beinhaltung und in Begleitung eines Greifen⁹¹⁴. Im Falle des kretischen Exemplars scheint die Armhaltung durch das Halten eines Gegenstands, genauer eines Stabes, bedingt gewesen zu sein, von dem im festländischen

910 CMS IX, 114 (Amygdaloid in Paris). XII, 207 (Amygdaloid in New York). Die Popularität dieses Motivs – bei dem jedoch die männliche Figur hinter dem Löwen steht und somit keine Aussage bzgl. der Bekleidung erlaubt – belegen mehrere Siegeldarstellungen aus Knossos; siehe CMS II.3, 24 (Lentoid aus dem *South House*). 27 (Amygdaloid aus der Nekropole Mavro Spilaio). 52 (Kissensiegel aus der Nekropole von Isopata).

911 SM IIIA-zeitlich datierte Darstellungen aus Kreta: CMS II.8, 249. 250 (zwei Abdrücke von Lentoiden, aus Knossos); VI, 312 (Lentoid aus Chania). Eventuell befand sich eine ähnliche Darstellung auf CMS II.8, 251 (Abdruck aus Knossos). SB II-III A1-zeitlich sind außerdem die folgenden Darstellungen vom griechischen Festland: CMS V S1B, 62 (Lentoid aus Asine). 154 (Lentoid aus Patras).

912 Vgl. auch Laffineur 1992, 110.

913 CMS II.3, 328 (Rollsiegel in Heraklion).

914 CMS I, 285 (Rollsiegel aus Myrsinochori).

Exemplar aber jede Spur fehlt⁹¹⁵. Ein drittes Rollsiegel aus der Nekropole von Agia Pelagia zeigt einen Schurzträger, der auf den Schultern einen Greifen trägt, gemeinsam mit einer weiblichen Figur, die in einem Papyrusdickicht auf einem minoischen Drachen reitet⁹¹⁶. Die Vergesellschaftung der männlichen Figur mit dem Greifen sowie nicht zuletzt die weibliche Figur auf dem Drachen – ein vergleichsweise außergewöhnliches Motiv der ägäischen Bildsprache⁹¹⁷ – rücken das Geschehen in eine spezifische übernatürliche oder mythologische Sphäre. Freilich ist allein aufgrund der übereinstimmenden Form des Trägermediums keinesfalls gesichert, dass die Darstellungen aller drei Rollsiegel in Zusammenhang miteinander standen. Diese Gemeinsamkeit erscheint jedoch zumindest erwähnenswert, da ja auch in der Auswahl des Trägermediums Intentionen, wie die Bilddarstellung verwendet werden sollte, impliziert waren. Das könnte darauf hindeuten, dass diese Darstellungen auch narrativ auf einer anderen Ebene ansetzten als jene auf Lentoiden, Amygdaloiden und Kissensiegeln, in denen Schurzträger in der Regel nicht in Vergesellschaftung mit Greifen wiedergegeben wurden. In jedem Fall legt die Wiedergabe des Schurzträgers zusammen mit Greifen nahe, dass die männliche Figur nicht als gewöhnlicher Sterblicher, sondern in überhöhter Weise als Mitglied einer der Realität entrückten Welt dargestellt wurde, in der ihr Status sich ähnlich wie in der Zusammenstellung mit Löwen über die Interaktion mit Greifen definierte. Beide Bildformeln entstammen überdies der vorderorientalischen Bildkunst und wurden entlehnt, um innerhalb der kretischen Bildsprache Inhalte zu vermitteln, in die Schurzträger eingebettet waren⁹¹⁸. Anders als die antithetischen Kompositionen können die Darstellungen auf den Rollsiegeln allerdings nur bedingt zur Aufdeckung kretischer sinnstruktureller Regelmäßigkeiten des Vorkommens von Schurzträgern herangezogen werden.

In den Hintergrund treten in den minoischen Bildwerken interessanterweise die unmittelbaren Darstellungen von Schurzträgern bei der Ausübung von Kulthandlungen⁹¹⁹. Der oben angeführten Beobachtung Verлиндens, dass in der NPZ keine Votivstatuetten mit Schurz belegt sind, lässt sich mit Blick auf die Glyptik hinzufügen, dass Schurzträger offenbar generell nicht zu den Personen gehörten, die in der NPZ als Akteure in Ritualen wie dem ‚Baum-Schütteln‘ und dem ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ oder beim Vollzug der typischen rituellen Gesten wiedergegeben wurden. Ein Schildring aus einem Felskammergrab in Mykene

915 Eine Parallele für die Armhaltung einschließlich des gehaltenen Stabes findet sich auf dem Abdruck eines Schildrings aus Agia Triada, wo sie von einem ‚Fellrock‘-Träger ausgeführt wird; siehe CMS II.6, 9 (hier Abb. 4.12c).

916 CMS VI, 321 (Rollsiegel aus Agia Pelagia).

917 Wie nicht zuletzt aus Blakolmers Studien deutlich wurde, besitzen derartige Darstellungen keinerlei Anknüpfungspunkte an die in der NPZ in einheitlicher Bildform propagierten Themen, was insbesondere daraus ersichtlich wird, dass es keine klaren Überschneidungen mit anderen Bildzyklen gibt; siehe hierzu sowie zu weiteren Exemplaren aus demselben Bildzyklus Blakolmer 2014a, 191–193; Blakolmer 2014b; Blakolmer 2016, 64f.

918 Vgl. zu vorderorientalischen Vergleichsbeispielen Blakolmer 2014a, 191–193; Blakolmer 2014b.

919 Vgl. auch Militello 1998, 295.

ist ein erst nach der kretischen NPZ entstandenes festländisches Produkt und vermengt, wie es bereits Niemeier und Krzyszkowska formulierten, minoische Bildelemente in einer „unminoischen“ Art und Weise⁹²⁰. Auch gibt es beispielsweise zu keiner Zeit Schurzträger, die Doppeläxte tragen. An Orten des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens, wie sie – etwa auf dem Sarkophag von Agia Triada – einerseits durch aufgestellte Doppeläxte, andererseits durch Gebäude mit Spiraldekor markiert wurden, waren die auf einer der Schmalseiten dargestellten Schurzträger nur peripher als Prozessionsteilnehmer und Gabenträger am Ritualgeschehen beteiligt. Für das Verständnis von Schurzträgern bedeutet dies, dass sie nicht unmittelbar mit der Ausführung von Opferhandlungen betraut waren, sondern eher damit, für die nötigen Paraphernalia zu sorgen bzw. die Präsenz der getragenen Objekte zu gewährleisten.

Erst in der SPZ wird eine Verknüpfung von Schurzträger und Opfer offenkundig: Auf dem Kissensiegel aus Naxos ist ein Mann mit einer Lanze in der ausgestreckten Hand und somit im ‚Herrschergestus‘ gezeigt, wobei zwischen Mann und Lanze verschiedene Opfergeräte, namentlich ein Opfertischchen, ein Eimer, eine Kanne, ein Rhyton und ein Schwert oder Dolch platziert sind⁹²¹ (Abb. 4.10s). Den Bezugspunkt von Mann und Opfergeräten bildet eine Palme, die – wie in Kapitel 6.2.3 ausführlicher erläutert werden wird – als Verweis auf eine spezielle Sphäre fungierte. Während die männliche Figur von einigen als Gottheit oder Priester gedeutet wurde⁹²², sprechen meines Erachtens die Wiedergabe im ‚Herrschergestus‘ sowie die durch die Komposition implizierte Verknüpfung mit dem Opfergerät sowie die Ausrichtung auf die Palme eher dafür, dass es sich um einen Sterblichen handelte. Anhand dieser Evidenz lässt sich dem Vorhergesagten hinzufügen, dass sich Schurzträger in der SPZ auch selbst als Opfernde bzw. ein Opfer veranlassende Individuen inszenierten. Der ‚Herrschergestus‘ deutet in diesem Fall darauf hin, dass es sich hier um Personen von höherem Rang handelte, für die in der SPZ nun auch der Schurz ein angemessenes Kleidungsstück darstellte⁹²³.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Einbindung von Schurzträgern in bildliche und räumliche Kontexte bereits in der NPZ an bestimmte Themen gebunden war, und zwar an solche, die in besonderer Weise idealtypische Vorstellungen einer maskulin-elitären Ideenwelt reflektierten und die

920 CMS I, 119 (Schildring aus Mykene). Zu „unminoischen“ Siegeldarstellungen des mykenischen Festlandes siehe Niemeier 1990, 167f.; Krzyszkowska 2005, 244. 254f.

921 CMS V, 608 (Kissensiegel aus Naxos).

922 Siehe auch Wedde 2004b, 175, der die Darstellung zu der Kategorie der *Scenes of Supplication* zählt. Zur Deutung als Gottheit siehe Niemeier 1989, 181; Marinatos 1986, 23; Marinatos 1993, 173. Zur Deutung als Priester siehe Koehl 2006, 255f. Kat.-Nr. S5 mit weiteren Literaturverweisen.

923 In vergleichbarer Haltung ist die Figur des namengebenden *Chieftain* auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada wiedergegeben, der einem Zug männlicher Figuren gegenübersteht; siehe Müller 1915, 244 Abb. 1. Allerdings bereitet die komplexere Zusammensetzung des Schurzes mit Dolch und Phallustasche (?) Schwierigkeiten bei einer unmittelbaren Nebeneinanderstellung beider Bild Darstellungen; vgl. bereits Rehak 1996, 45f.

Rolle des Schurzträgers darin dokumentierten⁹²⁴ (vgl. den Verzweigungsbaum in Abb. 4.11). So traten Schurzträger als Krieger und Jäger auf, die sich im Kampf gegen Männer und Löwen erprobten, wobei sie häufig als Schwertkämpfer, Schildträger oder Bogenschützen agierten. Eine besondere Rolle scheint darüber hinaus das Tragen von Land- und Meerestieren gespielt zu haben, wobei an die verkürzte Wiedergabe von Prozessionsszenen und somit an einen zeremoniellen Kontext zu denken ist, etwa einer Gottheit oder einer anderen Zielentität Opfer darzubringen oder sie zu weihen. In den für die NPZ typischen Bild- und Ritualkontexten wie dem ‚Baum-Schütteln‘, dem ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ oder auch dem Stiersprung wurde der Schurz hingegen ebenso wenig getragen wie bei der Durchführung der rituellen Gesten, wie sie für die neupalastzeitlichen Bronzestatuetten typisch waren. In der NPZ gehörten Schurzträger nicht zum Repertoire der im Dienste der Palastpropaganda und -administration verwendeten Siegelringe. Der Schurzträger war sinnstrukturell also nicht unmittelbar innerhalb desjenigen religiös-ideologischen Konzepts verortet, auf dem aufbauend etwa die Volantgewandträgerinnen, aber auch die männlichen Figuren im knappen Lendenschurz ihre Stellung innerhalb der neupalastzeitlichen Gesellschaft legitimierten. Die bereits seit der APZ auf Kreta in den Bilddarstellungen begegnenden Schurzträger dürften somit eine soziale Gruppe repräsentiert haben, die zunächst vor Beginn der NPZ existiert und auch in ihrer Rolle als religiöse Verehrer Darstellungsrelevanz besessen hatte⁹²⁵. In der NPZ selbst hingegen gehörten Personen, die den Schurz trugen, nicht zu denjenigen, die beim Vollzug kultisch-religiöser Gesten oder in Vergesellschaftung mit Bildelementen festgehalten wurden, die ihre Relation zum Palast ausdrückten. Ihre Darstellungsrelevanz beschränkte sich einerseits auf idealtypisch maskuline Themen wie den Kampf und die Jagd, die man auf Siegelsteinen unterschiedlicher Qualität bei sich trug; allein das Darbringen von Gaben war ein Bildtopos, der die Teilnahme von Schurzträgern an kultisch-rituellen und/oder palatial-zeremoniellen Ereignissen vor Augen führte.

Erst in der SPZ fand der Schurzträger auch Eingang in vormalig den Lendenschurzträgern vorbehaltene Darstellungen, so etwa den Stiersprung. Darin kann wohl eine Auflockerung der neupalastzeitlichen Regelmäßigkeiten bezüglich der Kombination von sozialen Individuen und Handlungskontexten konstatiert werden, die vermutlich auf veränderte Ansprüche an die Bilddarstellungen und deren Nutzer sowie auf ein Aufweichen der Verwendungskontexte der Trägermedien zurückzuführen ist. Noch in der SPZ waren die Schurzträger außerdem an Prozessionen beteiligt, die an Orten oder im Rahmen des Doppelaxt-Kults stattfanden. Wie bereits Rehak beobachtete, finden sich keine Schurzträger auf den Langseiten des Sarkophags von Agia Triada, wo mit den Darstellungen von Stieropfer und

924 Vergleiche auch Trnka 1998, 74–76 mit Taf. 84–87 und weiterführenden Literaturangaben; Sapouna-Sakellariaki 1971, 119.

925 Vgl. auch Militello 1998, 295, dem zufolge der Schurz zurückgehe auf „una tradizione antica, risalente almeno al MM III“.

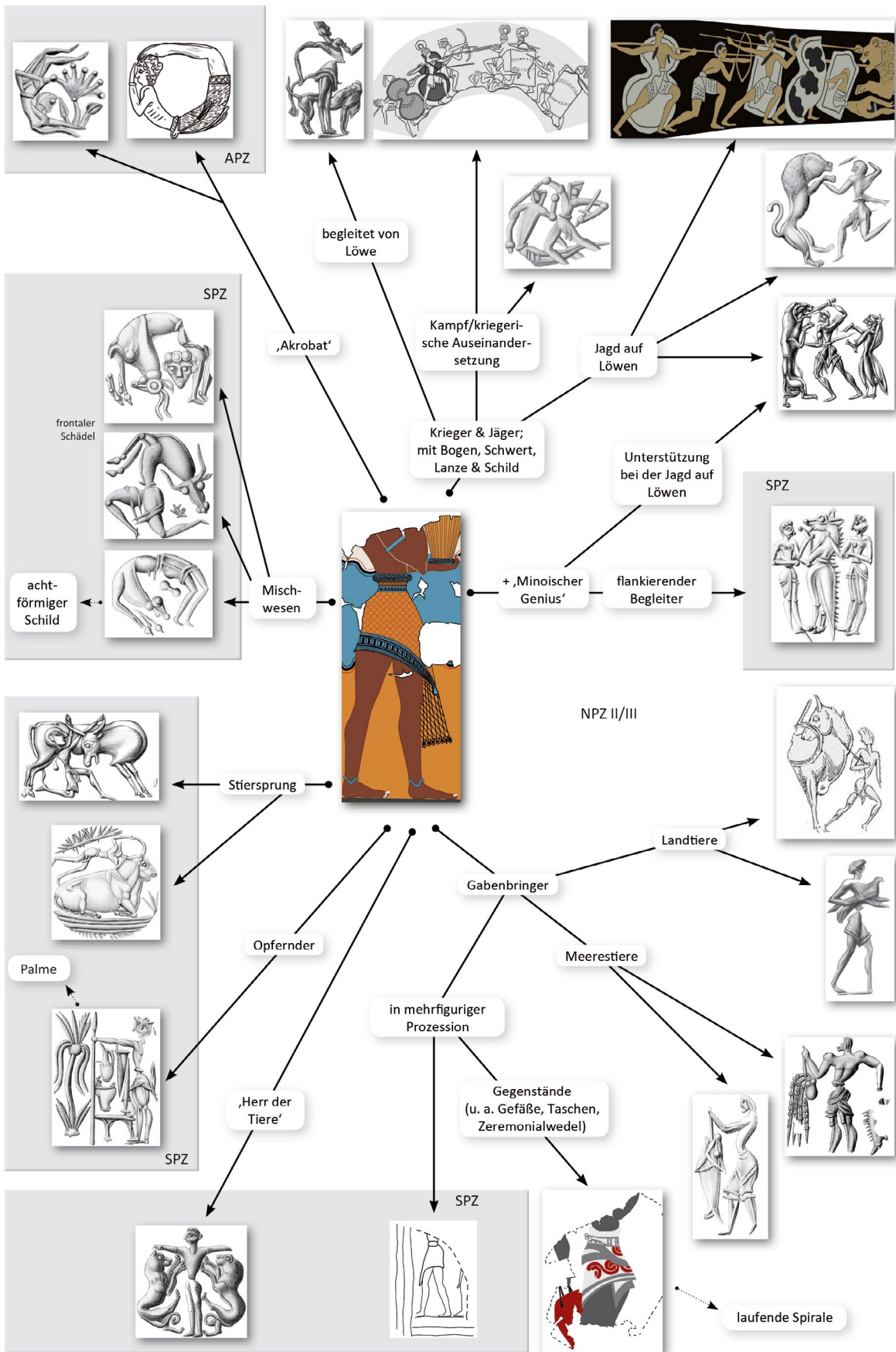


Abb. 4.11 Verzweigungsbaum zum Bildelement Schurzträger.

Libationen die kultischen Handlungen selbst wiedergegeben waren⁹²⁶. Noch in der fortgeschrittenen SPZ fungierten die Schurzträger daher offenbar als Gabenträger in Prozessionen⁹²⁷, wiesen jedoch eine gewisse Distanz zu den mit der Doppelaxt assoziierten Kulthandlungen auf, deren aktive Durchführung zumindest in einigen Fällen von ‚Fellrock‘-Träger(inne)n übernommen wurde.

Schurzträger können somit als Angehörige einer gesellschaftlichen Gruppe bezeichnet werden, die sich über ihre Fähigkeiten im Kampf und in der Bezwingung von Tieren definierte und die über Gaben bzw. Besitz verfügte, die bzw. den sie im Kontext von Ritualen wie etwa Prozessionen darbrachte. Dabei waren diese Personen nicht mit priesterlichen Aufgaben betraut, sondern es handelte sich wohl um Mitglieder einer sich vordergründig unter weltlich-bodenständigeren Aspekten repräsentierenden Elite oder auch breiteren Gesellschaftsschicht. Erst in der SPZ änderte sich dieses Bild zu einem gewissen Grad, indem Schurzträger mit den Stiersprungdarstellungen sowie den antithetischen Kompositionen nun auch die ‚Bildsprache der Macht‘ zur Selbstdarstellung in Anspruch nahmen. Ferner war es nun ein Schurzträger im ‚Herrschergestus‘, der mit seinem Opfergerät sein kultisches Gebaren gegenüber der Palme und der durch sie bildhaft bezeichneten Zielentität dokumentierte. Es hat somit den Anschein, dass in der SPZ Schurzträger (wieder) in Bildkontexte Eingang fanden, die in der NPZ anderen Personentypen vorbehalten gewesen waren oder überhaupt nicht wiedergegeben wurden. Reflektiert dieser Wandel in der bildmedialen Präsenz der Schurzträger also möglicherweise eine Verlagerung ihrer Stellung und der damit verknüpften Darstellungsrelevanz in der spätpalastzeitlichen Gesellschaft? Auf diesen Punkt wird im letzten Kapitel noch einmal zurückzukommen sein.

Abschließend ist zu erwähnen, dass es eben diese durch das Tragen des Schurzes gekennzeichneten männlichen Mitglieder der kretischen Elite waren, welche ab der fortgeschrittenen NPZ III als Vertreter der *keftiu* an den Wänden ägyptischer Gräber mit Geschenken dargestellt wurden⁹²⁸. Hieraus wird nicht zuletzt deutlich, wie eng der Schurz auch außerhalb Kretas mit der Rolle des Trägers von hochqualitativen Gegenständen verknüpft war – von Gegenständen, die zwar auf Kreta im Ritual genutzt wurden, aufgrund ihrer Materialität und Machart jedoch kostbare Preziosen waren und somit auch als angemessene Gastgeschenke im fernen Ägypten galten⁹²⁹. Eben diese ausschließliche Bestimmung der Schurzträger in Bildwerken auf Kreta zeichnete letztendlich wohl dafür verantwortlich, dass

926 Rehak 1996, 45.

927 Auch in der bereits im Zusammenhang mit den Robenträgern erwähnten Prozessionsdarstellung aus dem Vestibül des mykenischen Palastes von Pylos sind ausschließlich die Gabenträger sowie einige der Kämpfenden mit Schurzen bekleidet; siehe Rehak 1996, 49. Zu den Darstellungen im Vestibül siehe Lang 64f. Kat.-Nr. 5 H 5 Taf. 3–6 N, 119; Immerwahr 1990, 197 Kat.-Nr. Py No. 8; zu den Darstellungen aus Raum 46 siehe Lang 74 Kat.-Nr. 28 h 64 Taf. 20, 123; 72f. Kat.-Nr. 24 H 64 Taf. 118. 124.

928 Siehe u. a. Evans 1899/1900, 13; Evans 1928, 736–749; Peterson 1982, 139–147; Immerwahr 1990, 89f.; Barber 1991, 311f. 330–357; Rehak 1996, 35–39; Rehak 1998; Militello 1998, 294 Anm. 393; Blakolmer 2007b, 45; Blakolmer 2008b, 261; Matić – Franković 2017.

929 Vgl. Panagiotopoulos 2001, 270–272; Blakolmer 2007b, 45.

die ursprünglich mit dem typischen Gewand der minoischen Stierspringer und Faustkämpfer bekleideten *keftiu* im Grab des Rechmire nachträglich korrigiert und stattdessen mit dem korrekten Gewand der eine Elite vertretenden minoischen Gabenträger, nämlich mit dem Schurz, bekleidet wurden⁹³⁰.

4.3.4 Gaben

An dieser Stelle gilt es einen Blick auf die verschiedenen Gaben zu werfen, die von den Teilnehmern der Prozession(en) an den Wänden der spätpalastzeitlichen Korridore in Knossos getragen wurden⁹³¹. Von den ursprünglich wohl sehr zahlreichen und vielfältigen Gaben, welche die Teilnehmer einst auf beiden Wänden des an der *West Porch* beginnenden *Corridor of the Procession Fresco* in den Händen gehalten haben dürften, lassen sich lediglich das mit Fransen bestückte Textil und ein kanneliertes Kupfer- oder Goldgefäß identifizieren⁹³². Ein Rhyton wurde darüber hinaus von dem Gefäßträger (*Cup-bearer*) getragen, der die Wand eines weiteren und möglicherweise mit dem *Corridor of the Procession Fresco* verbundenen Durchgangsbereichs im Südwesttrakt des Palastes dekorierte. Das Fragment eines in männlichen Händen getragenen bunt gemaserten Steingefäßes, das Evans in seine Rekonstruktion des Prozessionsfreskos integrierte, fand sich im Bereich der *North Threshing Floor Area*⁹³³. Wenngleich es damit mit Sicherheit nicht aus dem *Corridor of the Procession Fresco* selbst stammte, so bezeugt es dennoch, dass auch ein solches Steingefäß Bestandteil des umfangreichen Prozessionssszenarios war, mit welchem in der SPZ die Durchgangsbereiche in den verschiedenen Trakten des Palastes ausgestattet waren.

Textil

Das Textil bildet den Gegenstand der Übergabeszene zwischen der Anführerin von Gruppe 3 und der ihr entgegengewandten Gruppe mit mindestens einem ‚Fellrock‘-Träger. Den gängigen Interpretationen zufolge wurde das Textil der mutmaßlichen weiblichen Göttin oder Priesterin dargebracht, nur wenige zogen alternativ in Erwägung, dass die Robenträgerin ihrerseits das Textil als Gabe darbrachte⁹³⁴. Angesichts der in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Stufe ist diese Variante, der zufolge die weibliche Anführerin der von der *West Porch*

930 Vgl. auch Barber 1991, 315. 333–338. 351; Rehak 1996, 35–39; Rehak 1998, 40f.; Matić – Franković 2017, bes. 113.

931 Für eine allgemein die in ägäischen Prozessionsfresken dargestellten Gaben betreffende Studie siehe Blakolmer 2007b.

932 Vgl. Evans 1928, 723 m. Abb. 450; Boulotis 1987, 150; Blakolmer 2007b, 43.

933 Evans 1928, 724 Abb. 451; Cameron 1976a, 327. 456f. 697 m. Taf. 56A. Siehe außerdem Warren 2006, 260. 268 m. Abb. 3

934 Trnka 1998, 211: „wahrscheinlich bringt eine Priesterin ein Textil als Gabe dar oder erhält es als Votivrüstung“.

kommenden Gruppe das Textil der ihr entgegengewandten Gruppe überreichte, allerdings eindeutig vorzuziehen.

Szenen des Tragens und Übergabens von Textilien wurden bereits von Trnka und zuletzt von Peterson Murray zusammengestellt⁹³⁵ und von Warren, Niemeier und anderen generell als Komponenten eines Ankleiderituals definiert⁹³⁶. Schwierigkeiten bereitet die Identifikation des Textils, das häufig allgemein als Sakral- oder Kultknoten bezeichnet wird, bei dem es sich jedoch zumindest in einigen Fällen um klar definierte Gewandstücke wie etwa Volantröcke⁹³⁷ oder verschiedene Arten von Umhängen handelte⁹³⁸. Es lässt sich beobachten, dass, wenn das Textil in den neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen von weiblichen Figuren getragen wird, diese nie mit dem Volantgewand, sondern lediglich mit dem darunter getragenen *beanos* bekleidet sind⁹³⁹. In den Malereien an den Wänden von Raum 1 im *House of the Ladies* in Akrotiri wird der Rock indes von einer vollständig bekleideten weiblichen Figur dargereicht bzw. einer alternativen Deutung Peterson Murrays zufolge als Votivgabe auf dem Boden abgelegt⁹⁴⁰. Dass Textilien und Gewandstücke zu Votivgaben wurden, legten nach Peterson Murray unter anderem die Fayenceobjekte in den *Temple Repositories* von Knossos sowie die wiederholte Wiedergabe von Gewändern in Prozessionsdarstellungen und auch die aus Phylakopi stammende Wandmalerei einer sitzenden Göttin mit Textil in den Händen nahe⁹⁴¹. Im *House of the Ladies* hat es meines Erachtens allerdings eher den Anschein, dass der Rock abgelegt wurde, nachdem er einer zweiten, nun nur noch mit dem *beanos* bekleideten Figur abgenommen worden war, bevor diese den Raum in Richtung des benachbarten Raumes verließ. Hierin mit Niemeier eine „kultische Ankleidung einer Priesterin“ zu sehen, der sich „von links eine Frau in ehrfurchtsvoll gebeugter Haltung nähert“⁹⁴², ist aus diesem Grund nicht überzeugend. In jedem Fall bildete das An- oder Ablegen von Gewandstücken einen darstellungswürdigen Moment innerhalb der Durchführung oder Vorbereitung von Ritualen, und daran anknüpfend ist verständlich, dass auch dem Gewandstück selbst eine bedeutungsvolle Rolle zukam. Man kann also wohl davon ausgehen, dass bereits das Kleidungsstück oder Textil an sich aufgrund seiner Farb- und Formgebung repräsentativ für bestimmte rituelle Szenarien und Anlässe sowie seine weitere Bestimmung war.

935 Trnka 2000; Peterson Murray 2004, 113.

936 Warren 1988, 20–23; Niemeier 1986, 78–81. Vgl. auch Marinatos 1984b, 100–105; Hägg 1986, 60f.; Morgan 1990, 261; Marinatos 1993, 143–145; Peterson Murray 2004, 113.

937 CMS II.6, 26 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada).

938 Vgl. auch Krzyszkowska 2005, 201. Ferner Peterson Murray 2004, 113f. m. Abb. 6,11 zu den verschiedenen Wiedergabeformen von Röcken und anderen Gewändern.

939 So auf CMS II.3, 8 (Lentoid aus dem *Court of the Stone Spout*, Knossos); II.6, 26 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada).

940 Dumas 1999, 38 Abb. 7; Morgan 1990, 260f.; Peterson Murray 2004, 115.

941 Peterson Murray 2004, 115 m. Anm. 37. Vgl. auch Morgan 1990, 260f.

942 Niemeier 1986, 80. Siehe zu dieser Interpretation auch Marinatos 1984b, 100–104.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Das Spektrum an gesellschaftlichen, rituellen oder anderen repräsentativen Bedeutungen, die die Kleidungsstücke annehmen konnten, ist dabei sehr vielfältig und muss nicht in jedem Fall mit einer priesterlichen Funktion verknüpft werden – auch altersspezifische und eine bestimmte Statusgruppenzugehörigkeit anzeigende Bekleidung kommt in einer von Übergangsriten geprägten Gesellschaft infrage⁹⁴³. Während das Tragen von Kleidungsstücken allein gerade im Falle der nur im *beanos* bekleideten weiblichen Figuren – so etwa auf dem Abdruck eines Lentoids aus Agia Triada mit der Darstellung einer weiblichen Figur im *beanos*, die eine Volantschürze an einer über die Schulter gelegten Stange trägt⁹⁴⁴ – allgemein an ein bevorstehendes Ankleideritual denken lässt, deuten die Darstellungen von Figuren beim Tragen von sowohl Textilien als auch Doppeläxten auf den kultischen Verwendungskontext hin, für den das Textil ebenso wie die Doppelaxt bestimmt waren: So etwa die vor einem auf halber Höhe platzierten Fries schreitende, weibliche Figur auf einem Lentoid aus Knossos, die eine Doppelaxt und ein nicht eindeutig als Volantgewand zu identifizierendes Kleidungsstück in den Händen hält⁹⁴⁵ (siehe unten Abb. 5.13c), eine vermutlich männliche, vor einem Spiralfries schreitende Figur mit Textil und Doppelaxt auf dem Abdruck eines Schildrings aus Akrotiri⁹⁴⁶ (siehe unten Abb. 5.13a) sowie die zwei hintereinander schreitenden ‚Fellrock‘-Träger – einer mit Textil, der zweite mit einer Doppelaxt – auf dem Abdruck eines Schildrings aus Kato Zakros⁹⁴⁷ (siehe unten Abb. 4.12a). Hinsichtlich des Lentoids aus Knossos und des Siegelabdrucks aus Akrotiri ist hinzuzufügen, dass diese Szenen – wie in Kapitel 5.2 und 5.5 ausführlicher zu erläutern sein wird – aufgrund der auf halber Höhe hinter der Figur platzierten Wandfrieze jeweils an einem als Durchgangsbereich charakterisierten Ort innerhalb eines mit Wanddekor ausgestatteten Gebäudes lokalisiert waren. Daraus geht hervor, dass *Personen beim Tragen von Textilien und Doppeläxten durch die Durchgangsbereiche von Gebäuden an sich* einen darstellungsrelevanten Topos bildeten. Boulotis und ihm folgend Niemeier äußerten mit Bezug auf die Darstellungen aus Knossos und Agia Triada die Vermutung, dass diese als Ausschnitte aus einer größeren Prozession zu verstehen seien⁹⁴⁸. Möchte man sich der Hypothese eines Ankleiderituals anschließen, in dem eine „Priesterin in die Göttin verwandelt wurde, bevor sie im Ritual der dargestellten Epiphanie auftrat“⁹⁴⁹, so könnte es sich bei dem unter anderem von ‚Fellrock‘-Trägern getragenen Textil um ein solches Gewand handeln⁹⁵⁰. In jedem Fall unterstreicht die häufige

943 Zu alters(gruppen)spezifischen Trachtelementen etwa im Falle von *Xeste* 3, Akrotiri, siehe Günkler-Maschek 2014 mit ausführlichen Literaturhinweisen.

944 CMS II.6, 26 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada).

945 CMS II.3, 8 (Lentoid aus Knossos).

946 CMS V S3, 394 (Abdruck eines Schildrings, aus Akrotiri).

947 CMS II.7, 7 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

948 Eine persönliche Mitteilung von Boulotis an Niemeier; zitiert bei Niemeier 1986, 80 m. Anm. 117. Siehe zu dieser Idee auch Blakolmer 2018b.

949 Hägg 1986, 60. Außerdem Matz 1958, 32f.; Marinatos 1984b, 97–105; Niemeier 1986, 77–83.

950 Siehe dazu auch Marinatos 1993, 143–145.

Kombination mit der Doppelaxt eine kultische Bestimmung des Textils und lässt dessen Verwendung im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens annehmen. Als ein weiteres Beispiel für diese sinnstrukturelle Vergesellschaftung von Doppelaxt und Kultknoten lässt sich möglicherweise auch der Befund der ‚Villa‘ von Nirou Chani anführen, wo ein in Korridor 11 *in situ* in Wandmalerei erhaltenes Textil gemeinsam mit der Verwendung der in Raum 7 aufbewahrten Doppeläxte den Bild-Raum prägte⁹⁵¹. Handelte es sich ursprünglich um die Darstellung eines im Rahmen eines Menschenzuges getragenen Textils, so könnte dies ein weiteres neupalastzeitliches Beispiel für das Darbringen von Textilien bei Prozessionen in Durchgangsbereichen bilden.

Das Bildmotiv Textilträger wurde jedoch nicht nur für sich stehend im Kontext der Darbringung von Textilien (und Doppeläxten) wiedergegeben, wobei sowohl die Figur des Trägers als auch das Getragene ausschlaggebend für Ziel und Zweck der Darstellung waren. Es begegnete darüber hinaus auch innerhalb komplexerer Prozessionsszenarien: Ein Beispiel für letzteres bildet der Jugendliche, der an der Südwand von Korridor 3b im Erdgeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, ein Textil mit Fransen in Richtung des Eckraums 3b⁹⁵² trägt, wo rituelle Aktivitäten unter Bezugnahme auf einen ‚Baum-Schrein‘ stattfanden⁹⁵³. Gerade in diesem Kontext ist die Wahrscheinlichkeit nicht gering, dass das herbeigebrachte Textil eine Rolle bei *Rites de passage* spielte, etwa dass der Jugendliche es mit Erreichen einer bestimmten Altersstufe anlegen durfte⁹⁵⁴. Für die Szenen des Tragens von Textilien könnte somit parallel zum Tragen von Tieren, wie dies insbesondere von den Schurzträgern praktiziert wurde, einerseits von einer Bedeutung des Motivs als Manifestation der Darbringung einer Kleiderweihe an eine Gottheit ausgegangen werden⁹⁵⁵. Andererseits wäre aber ebenso denkbar, dass es sich um Kleidungsstücke handelte, die, nachdem sie im Rahmen bestimmter Zeremonien geweiht worden waren, von Personen angelegt und als Zeichen eines neu erlangten sozialen Status getragen wurden.

In einem möglicherweise verwandten Zusammenhang stehen ferner jene Textilien, welche häufig nicht nur in emblemhafter Vergesellschaftung mit achtförmigen Schilden⁹⁵⁶, sondern auch als Bestandteil des neupalastzeitlichen,

951 Xanthoudidis 1922, 11 Abb. 9; Cameron 1976a, Taf. 53c; Immerwahr 1990, 182 Kat.-Nr. N.C. 1. Zur Architektur siehe ferner Hitchcock 1994, 19–22; Fotou 1997, 40–46.

952 Doumas 1999, 146 Abb. 109; 149 Abb. 113.

953 Aufgrund der Verknüpfung der in Lustralbecken stattfindenden Aktivitäten mit ‚Baum-Schreinen‘ sowie Szenen des ‚Baum-Schüttelns‘ und des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ ist möglicherweise auch das Vorkommen von neben Schmetterlingen schwebenden Textilien auf dem aus Agia Triada stammenden Abdruck eines Schildrings in den weiter gefassten Bildzyklus einzuordnen; siehe CMS II.6, 4.

954 Boulotis 2002, 17. Zu den verschiedenen Altersstufen der männlichen Figuren siehe Chapin 2005; Chapin 2007.

955 Vgl. dazu Trnka 2000, 241. Zu Zeremonien im Zusammenhang mit geweihten Kleidungsstücken siehe auch Boulotis 1979, 63f.; Boulotis 2002, 18.

956 So in emblematischer Aufreihung oberhalb eines Spiralfrieses auf dem Abdruck eines Schildrings aus Knossos (CMS II.8, 127; hier Abb. 5.21m).

zum Teil auf Schilden abgelegten Ensembles aus Schwert und Textil wiedergegeben wurden (Kapitel 5.4.2)⁹⁵⁷. Ob es sich in beiden Fällen um dieselbe Art von Kleidungsstück handelte, ist ungewiss – eine Problematik, auf die ich unten noch einmal zurückkommen möchte. In Zusammenhang mit dem Osttrakt wird das Bildelement achtförmiger Schild in der vorliegenden Arbeit als Statusobjekt einer elitären maskulinen und sich als Erwachsene und Krieger identifizierenden Gruppe interpretiert – eine Deutung, die angesichts der Vergesellschaftung von Textil und Schwert sowie angesichts des Vorkommens eines Textils im Kontext von Gebäude *Xesté 3* auch auf das Bildelement Textil erweitert werden kann. Auch das Textil gehörte demzufolge zu jenen Statusobjekten, welche junge Männer zu einem bestimmten Anlass erhielten. Und ebenso wie der Schild wurde auch das in Form des ‚Kultknotens‘ abgebildete Textil in der SPZ, reduziert auf seine emblemhaft herausgelöste ‚hieroglyphische‘ Wiedergabeform, minoischen wie mykenischen Tierszenen⁹⁵⁸ (zum Teil mit Opferbezug⁹⁵⁹), Stiersprungszenen⁹⁶⁰, Tierüberfallszenen⁹⁶¹ sowie heraldischen Darstellungen von um eine Säule angeordneten Tieren⁹⁶² beigefügt. Hier diente es ergänzend zum achtförmigen Schild oder auch allein als emblemhafter Verweis auf jene Personen, welche das Textil als Zeichen ihres Status verwendeten. Andere Kontexte und Wiedergabeformen des Textils sind aus der SPZ im Übrigen nicht erhalten.

Der Akt der Übergabe eines Textils mit Fransen selbst ist auf einem neupalastzeitlichen Lentoid aus Malia dargestellt, wobei allerdings weder das Geschlecht der Beteiligten noch die Richtung der Übergabe eindeutig ist⁹⁶³. Wohl ebenfalls um eine Übergabeszene handelte es sich bei dem Abdruck eines neupalastzeitlichen Schildrings aus Agia Triada, auf dem ein Textil mit doppelter Fransenborte

957 So ein auf einem achtförmigen Schild abgelegtes Ensemble aus Schwert und Textil auf Siegelring aus Vapheio (CMS I, 219; hier Abb. 5.21i) und auf dem Abdruck eines Schildrings aus Kato Zakros (CMS II.7, 5; hier Abb. 5.21j). Zur Identifizierung dieses Ensembles als Textil und Schwert siehe Niemeier 1989, 176 m. Anm. 71; außerdem Marinatos 1986, 55 m. Abb. 44.

958 Textilsymbol in spätpalastzeitlichen Tierdarstellungen: CMS I, 54 (Lentoid aus Mykene); II.8, 398 (Abdruck eines Lentoids aus Knossos); II.8, 422 (Abdruck aus Knossos); II.8, 622 (Abdruck eines Schildrings aus Knossos); V S3, 115 (Lentoid aus Chania); VII, 125 (Lentoid aus Kreta, in London); X, 142 (Lentoid in Basel); XII, 268 (Lentoid in New York). Textil- und Schildsymbol gemeinsam in spätpalastzeitlichen Tierdarstellungen: CMS II.8, 466 (Abdruck eines Lentoids aus Knossos; hier Abb. 5.23f); XIII, 32, 33 (Lentoid in Boston; hier Abb. 5.23l; 5.23m).

959 CMS V S3, 94 (Lentoid aus Glyka Nera). Zwei Textile flankieren auch einen frontal abgebildeten Stierschädel mit darüber platzierter Doppelaxt auf einem Lentoid aus dem argivischen Heraion, jetzt in Berlin; siehe CMS XI, 259; Evans 1921, 435 m. Abb. 312c; Nilsson 1950, 163.

960 CMS VI, 336 (Schildring aus Archanes).

961 CMS V S1B, 142 (Lentoid aus Anthia). Zur Identifizierung als „verschmolzene Darstellung eines Löwenüberfalls“ siehe Wohlfeil 1997, 127.

962 CMS III, 501 (Lentoid in Heraklion); CMS VI, 364 (Schildring aus Mykene). Eine von Löwen flankierte männliche Figur mit einem Textilsymbol neben dem Kopf befindet sich ferner auf einem Lentoid aus Mykene; siehe CMS VI, 313.

963 CMS II.3, 145. Siehe auch Niemeier 1986, 80 m. Abb. 7 und Anm. 118.

unter männlichen Figuren überreicht wurde⁹⁶⁴. Auch hier ist allerdings zu wenig erhalten, um den Bildinhalt vollständig erfassen, geschweige denn um die Bedeutung der Darstellung und den Sinn der Gewandübergabe begreifen zu können. Eine während der NPZ entstandene Wandmalerei aus Phylakopi auf der Kykladeninsel Melos könnte ferner eine sitzende weibliche Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status darstellen, die soeben ein Textil in Empfang genommen hat⁹⁶⁵. Eine sitzende weibliche Figur bildete in Übergabeszenen generell am häufigsten die Empfängerin, unter anderem von Safran oder von Gefäßen⁹⁶⁶, doch auch weitere Figurentypen – wie etwa auf den eben genannten Darstellungen aus Malia und Agia Triada – traten gelegentlich als an der Übergabe Beteiligte auf. Generell lässt das Festhalten des Aktes der Übergabe im Bild darauf schließen, dass die Darbringung und Überreichung von Objekten jedweder Art an Würdenträger oder Gottheiten einen relevanten Bestandteil der minoischen Ritualpraxis bildete⁹⁶⁷.

Für die Wiedergabe des Bildelements Textil lässt sich alles in allem festhalten, dass es stets mehr oder weniger eindeutig zu differenzierende Gewandstücke repräsentierte, die in unterschiedlichen kultisch-rituellen wie gesellschaftlichen Situationen zum Einsatz kamen. Während es sich lediglich in Einzelfällen um das von weiblichen Figuren getragene Volantgewand handelte, begegnete das Textil in der Mehrzahl der bildlichen Darstellungen in maskulinen Kontexten, wo es gemeinsam mit Schild und Schwert vielleicht zur Ausstattung eines sich als Krieger, Jäger und erfolgreicher Stierspringer identifizierenden Mitglieds der Elite gehörte und dementsprechend auch in Bilddarstellungen zu einem emblematisch-repräsentativen Symbol dieser Gesellschaftsgruppe wurde. Gemeinsam mit der Doppelaxt hingegen wurde das Textil sowohl von weiblichen als auch von männlichen, zum Teil mit dem ‚Fellrock‘ bekleideten Personen in den Händen getragen, wobei die Hintergrundgestaltung der Szenen den Ort des Geschehens wiederholt als Durchgangsbereich markierte. In diesen Fällen gehörte das Textil

964 CMS II.6, 7 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). Ein Textil selbiger Form befindet sich auch als Einzelmotiv auf einem Amygdaloid aus Argos; siehe CMS I, 205.

965 Marinatos 1984b, 87 Abb. 59; Morgan 1990, 259 Abb. 8; Trnka 2000, 238; Peterson Murray 2004, 115 Anm. 37.

966 So etwa in der Wandmalerei an der Nordwand von Obergeschossraum 3a in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera; siehe Dumas 1999, 158 f. Abb. 122. Darüber hinaus auf Siegelabdrücken, die in gesammelter Form bei Niemeier 1989, 173 Abb. 4 vorliegen.

967 Siehe etwa Evans 1921, 434 f.; Demargne 1948; Matz 1958, 32–35; Marinatos 1967, A30–31; Boulotis 1979, 63 f.; Verlinden 1985, 147–149; Marinatos 1986, 58–61; Niemeier 1986, 78–81; Warren 1988, 20–23; Morgan 1990, 260–262; Marinatos 1993, 143–146; Blakolmer 1994, 16 f.; Trnka 1998, 211–214; Trnka 2000, 237 m. Anm. 2 für eine ausführliche Literaturliste. Wenngleich aus einer späteren Zeit stammend, erscheinen hier außerdem die Nennungen von Kleidungsstücken als Tributzahlungen an den Palast in den Linear B-Texten aus Pylos erwähnenswert, die an anderer Stelle im Zusammenhang mit religiösen Weihungen Erwähnung finden; sie reflektieren die vielfältige Verwendung und Kontextualisierung von Textilien, die sich auch für die minoische Bildsprache postulieren lässt; siehe Trnka 2000, 241. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Äußerung von Driessen und Schoep, denen zufolge der Besitz von Schafen und Textilien den Reichtum ausmachte, auf den die Elite ihren Machtanspruch stützte; siehe Driessen – Schoep 1999, 395.

folglich zu jenen Objekten, die zu vermutlich kultischer Weiterverwendung teilweise gemeinsam mit Doppelläxten durch die Korridore eines palatialen Gebäudes getragen wurden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass es sich bei dem Textil an der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* aufgrund der langen Fransen mit Sicherheit nicht um ein Volantgewand handelte, sondern um ein Gewandstück, das in der oberen Hälfte oder in den oberen zwei Dritteln wohl aus gemustertem Stoff bestand und in der unteren Hälfte bzw. dem unteren Drittel mit einem Fransenteil versehen war. Ein solches Textil ist etwa auf dem Lentoid mit der Übergabeszene aus Malia zu sehen, auf dem Abdruck des Schildrings aus Kato Zakros, dargebracht von einem ‚Fellrock‘-Träger (siehe [Abb. 4.12a](#)), oder auch in der Wandmalerei aus Gebäude *Xesté 3*, und vielleicht wurde es darüber hinaus auch von männlichen Würdenträgern als Mantel oder Überwurf getragen⁹⁶⁸.

Gefäße

Das Tragen von Gefäßen ist ebenfalls ein Bildtopos, der aus weiteren Bildkontexten bekannt ist und der an den Wänden von Korridoren wie dem *Corridor of the Procession Fresco*, aber auch dem ursprünglichen Anbringungsort des *Cup-bearer Fresco* und des Fragments mit dem Träger eines gemaserten Steingefäßes im Palast von Knossos in ein an einen konkreten Ort gebundenes Handlungsgeschehen eingebettet war. Die Gefäßformen stellen zudem ein wichtiges Datierungskriterium dar. Die fein kannelierte, piriforme Kanne, deren Farbgebung einen Bauchbereich aus Gold (orange) und einen mit laufenden Spiralen dekorierten Fuß aus Silber (blau) andeutete⁹⁶⁹, repräsentiert ebenso wie das Trichterrhyton aus blauem bzw. silbernem Material mit vertikalen orangefarbenen bzw. goldenen Unterteilungen qualitativ hochwertige Metallgefäße, die im Zuge des Prozessionsgeschehens durch die Gänge des Palastes getragen wurden. Cameron verglich das Gefäß mit einer bronzenen Kanne im Miniaturfresko aus Tylissos und bemerkte, dass dieser Typ in SM I vor allem in keramischer Form begegnete⁹⁷⁰. Auch Eleni Mantzourani zufolge lassen sich für die Kanne hauptsächlich neupalastzeitliche Parallelen finden, namentlich die bei Hartmut Matthäus angeführten Hydrien und Kannen aus Kreta, Thera und den mykenischen Schachtgräbern⁹⁷¹. Da der für die Hydrien typische zusätzliche Griff im unteren Teil des Gefäßes nicht auszumachen ist, dürfte es sich jedoch eher um eine Kanne, genauer um eine Kombination aus einer Kanne piriformen Typs mit, in diesem Fall, spiralverziertem

968 Siehe dazu unten [Kapitel 4.4.2](#).

969 Evans 1928, 725.

970 Cameron 1976a, 78f.

971 Mantzourani 1995, 127 Kat.-Nr. 6; 134. Dabei verweist sie auf Matthäus 1980, Taf. 27, 223 (Hydria frühen Typs); 31, 253 (Kanne mit Halswulst und getriebener Verzierung); 33, 281 (Kanne mit getriebener Verzierung).

Torusfuß handeln⁹⁷². Matthäus zufolge sind die bronzenen Kannen minoischen Ursprungs und fanden seit SM IA Verbreitung⁹⁷³. Ihre

„präzise Treibarbeit hebt sie von anderen sorgloser hergestellten Formen so weit ab, daß man diese (also vor allem Kessel, Hydrien und Kratere) mit Fug und Recht als Haushaltsgerät kennzeichnen darf, während die Kannen, die bezeichnenderweise nicht nur aus Bronze, sondern auch aus Edelmetall gearbeitet wurden, zum feinsten Tafelgeschirr gehörten“⁹⁷⁴.

Angesichts der schlankeren, piriformen Kontur der Kanne im Prozessionsfresko ist anzufügen, dass diese Tendenz sich erst in der fortgeschrittenen NPZ bzw. der frühen SPZ entwickelte, die dargestellte Kanne somit durchaus auch in jenen Exemplaren Parallelen besitzt, die bereits in die Zeit nach SM IB bzw. SH IIA datieren⁹⁷⁵. Erwähnenswert ist das sowohl im materiellen Befund im *North West Treasury* in Knossos dokumentierte als auch in einer späteren Linear B-Tafel aus Knossos genannte Ensemble aus Kanne und Breitrandschale: es deutet auf die Zugehörigkeit dieser Kanne zu einem Geschirrsatz hin, dessen weitere Bestandteile möglicherweise von anderen Gefäßträgern herbeigebracht wurden⁹⁷⁶. Die Kannen dienten vermutlich „in erster Linie zur Aufnahme anderer Flüssigkeiten als Wasser“⁹⁷⁷. Ihr Vorkommen im *North West Treasury* sowie auf der Linear B-Tafel in Vergesellschaftung mit der Breitrandschale, deren Nutzung im Rahmen von Kulthandlungen anzusiedeln ist, lassen ferner auf eine assoziierte Verwendung der Kannen schließen⁹⁷⁸. Auch für das Tragen von Metallgefäßen kann die Prozession der männlichen Jugendlichen an den Wänden des Doppelkorridors 3b in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera, als neupalastzeitlicher Vorgänger angeführt werden: hier waren es eine Silbertasse und eine goldene Breitrandschale, die in Richtung des mit dem Lustralbecken verbundenen nördlichen Abschnitts von Raum 3b getragen wurden, um dort für rituelle Handlungen unter Bezugnahme auf den an der Ostwand dargestellten ‚Baum-Schrein‘ zur Verfügung zu stehen⁹⁷⁹. Dafür, dass Metallgefäße allgemein auch aufgrund ihres materiellen Wertes und ihrer qualitätvollen Ausführung geschätzt wurden, spricht nicht zuletzt die

972 Exakte Vergleichsbeispiele gibt es unter den von Matthäus abgebildeten Gefäßen nicht; während die Kannen mit getriebener Verzierung einen Torusfuß besitzen konnten, scheint dies bei den piriformen Kannen, als die sich die dargestellte Kanne aufgrund ihrer schlanken Form identifizieren lässt, nicht vorzukommen. Zu den Kannen siehe generell Matthäus 1980, 177–193, bes. 183 m. Anm. 1a zur Identifizierung des dargestellten Gefäßes.

973 Matthäus 1980, 186.

974 Matthäus 1980, 187.

975 Matthäus 1980, 187–193.

976 Matthäus 1980, 183. 193 m. Taf. Kn K 93.

977 Matthäus 1980, 183.

978 Matthäus 1980, 183. 193. 213f. Vgl. auch unten [Kapitel 5.3.2: Die Verwendung der laufenden Spirale ab der NPZ II](#) m. Anm. 1397 zur Verortung der reliefverzierten Breitrandschalen im Kontext des mit der Doppelpaxt assoziierten Kultgeschehens.

979 Doumas 1999, 177–179 Abb. 138–141; Televantou 1994, 144–147; Mantzourani 1995, 129. 136.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Tatsache, dass ab der fortgeschrittenen NPZ III unter anderem Metallgefäße des piriformen Typs als Gastgeschenke nach Ägypten gelangten und dort als typische Gaben der als Schurzträger repräsentierten *keftiu* an den Wänden von Gräbern bildlich festgehalten wurden⁹⁸⁰.

Das sozusagen in Lebensgröße wiedergegebene konische Rhyton des Gefäßträgers besitzt reale Parallelen aus Stein, Ton und Silber und wurde hauptsächlich von SM I bis SM IIIA2/B benutzt⁹⁸¹. Es gehört eindeutig in die Kategorie der Ritualgefäße, die zur Durchführung von Libationen, Cameron zufolge etwa mit Wein, Wasser, Öl oder auch dem Blut geopferter Tiere, verwendet wurden⁹⁸². Die häufige Vergesellschaftung von Rhyta mit Gefäßen, die mit Trinkritualen assoziiert werden können⁹⁸³, rückt die Verwendung des Rhytons in Richtung jener der piriformen Kanne. Die Art des Tragens lässt dabei deutlich erkennen, dass das Rhyton in der Prozession ohne Inhalt transportiert wurde⁹⁸⁴, und es ist anzunehmen, dass seine Bestimmung entweder die Abgabe an den Palast oder die Verwendung im Ritualgeschehen war, welches die Teilnehmer am Ende des *Corridor of the Procession Fresco* erwartete.

Ritualkontexte für die Verwendung der Rhyta lassen sich auch aus minoischen Bildquellen ableiten. Ein Rhyton von ‚hieroglyphischem‘ Charakter findet sich auf dem Abdruck eines spätpalastzeitlichen Lentoids aus Malia, wo es gemeinsam mit anderem Opfergerät oberhalb eines auf einem Opfertisch gelagerten Rindes abgebildet ist⁹⁸⁵. Eine männliche (?) Figur ist in Zusammenhang mit dem Opfertier wiedergegeben und streckt einen oder beide Arme in Richtung des Tierrückens aus. Der Tisch weist genau die gleiche Form auf wie jener auf dem bereits genannten spätpalastzeitlichen Kissensiegel aus Naxos, auf dem eine männliche Figur im ‚Herrschergestus‘ einer Palme gegenübersteht⁹⁸⁶ (Abb. 4.10s): Auch hier findet sich ein Rhyton unter den Opfergeräten. Es wurde folglich ebenfalls ein kultisch-ritueller Kontext impliziert⁹⁸⁷, der an eine männliche Figur geknüpft war, und es ist gut möglich, dass in beiden Fällen auf dasselbe Ereignis – ein Tieropfer zu Ehren einer Gottheit in Gegenwart oder unter Beteiligung einer männlichen Figur – angespielt wurde⁹⁸⁸.

Wenngleich das Vorkommen von Rhyta in minoischen Bilddarstellungen somit allgemein recht spärlich gesät ist, lassen dennoch die wenigen Bildzusammenhänge bezüglich des zugrunde liegenden Sinnkonzepts vermuten, dass Rhyta vor

980 Cameron 1976a, 79f.; Matthäus 1980, 186. 193; Mantzourani 1995, 134f.; Blakolmer 2007b, 45.

981 Cameron 1976a, 80; Mantzourani 1995, 127. 134 Kat.-Nr. 7; Koehl 2006, 50–52 („Type III S Conical“). 246. 252 Kat.-Nr. F29; 330–332.

982 Cameron 1976a, 80.

983 Koehl 2006, 279.

984 Zur Verwendung dieses Typs von Rhyta siehe ausführlich Koehl 2006, 269–271. Vgl. auch Boulotis 1987, 150.

985 CMS II.6, 173 (Abdruck eines Lentoids, aus Malia).

986 CMS V, 608 (Kissensiegel aus Naxos). Siehe auch Koehl 2006, 255f. Kat.-Nr. S5.

987 Vgl. auch Marinatos 1986, 22. 25.

988 Vgl. auch Marinatos 1986, 14–16. 22. 25.

allem in Verknüpfung mit Opferritualen Verwendung fanden, die zu Ehren einer oder verschiedener Gottheiten durchgeführt wurden. Während das Rhyton dabei wohl vor allem bei der Durchführung von Libationen zum Einsatz kam, spricht die bildliche Evidenz dafür, dass auch Tieropfer einen wesentlichen Bestandteil dieser Kulthandlungen konstituierten⁹⁸⁹. Das von dem Gefäßträger im *Cup-bearer Fresco* getragene Silberrhyton war möglicherweise ebenfalls auf dem Weg zu einem ähnlichen Ereignis, bei dem es als Libationsgefäß Verwendung finden sollte. Nicht zuletzt gilt es auch im Zusammenhang mit dem metallenen Rhyton noch einmal zu erwähnen, dass es aufgrund seines materialbedingten Eigenwertes und seiner qualitativen Ausführung ebenso wie die anderen Metallgefäße ab der fortgeschrittenen NPZ III auch als Gastgeschenk nach Ägypten gesandt wurde, wie das Vorkommen von konischen Rhyta unter den von den *keftiu* getragenen Objekten an den Wänden ägyptischer Gräber zu belegen vermag⁹⁹⁰.

Bei dem nur fragmentarisch erhaltenen bunt gemaserten ein- oder zweihenkeligen Steingefäß handelt es sich nach Warren wohl um eine bauchige Schale, deren Rand von kleinerem Durchmesser war als der des Gefäßbauches⁹⁹¹. Diese Gefäßform lässt sich Davis und auch Mantzourani zufolge SM IB-zeitlich datieren, wobei letztere anmerkte, dass derartige Wertobjekte oftmals auch sehr viel länger in Umlauf blieben⁹⁹². Ein in diesem Fall jedoch einhenkeliges oder henkelloses Vergleichsbeispiel findet das Gefäß in einem gemaserten Steingefäß, das von einer weiblichen Figur an der Ostwand des Durchgangsbereichs zwischen *Secondary Staircase* (Raum 8) und Raum 3a im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, gehalten wurde⁹⁹³. Diese Figur war an der Wand gegenüber dem Korridor mit jeweils zwei weiblichen Prozessionsfiguren an Nord- und Südwand angebracht, wo sie mittels der Orientierung ihres Körpers die durch den Korridor auf sie zuschreitenden Personen in Richtung des Raums mit der thronenden Göttin verwies⁹⁹⁴. Auch hier begegnet das Steingefäß im Kontext eines Prozessionsszenarios, und es ist anzunehmen, dass es im Zusammenhang mit jenen Ritualen zum Einsatz kam, die unter Bezugnahme auf die thronende Figur vollzogen wurden. Warren führte in diesem Zusammenhang eine Reihe dreidimensionaler rundbauchiger Steinschalen an, die sowohl auf Thera als auch auf Kreta in

989 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass auch in Gebäude *Xesté 3* bereits an den Wänden des Eingangsbereichs ein gefangener Stier dargestellt war, dessen Opferung wohl unmittelbar bevorstand, während das Blut an den Hörnern des ‚Baum-Schreins‘ im Lustralbecken möglicherweise in Zusammenhang mit der Libation des Opferblutes zu verstehen ist. Siehe dazu Marinatos 1984b, 74f.; Niemeier 1992, 98; Boulotis 2002, 17.

990 Siehe Koehl 2006, 342–350 sowie oben [Anm. 980](#).

991 Evans 1928, 722–724 m. Abb. 450. 451; Warren 2006, 260f. Ferner Cameron 1976a, 80.

992 Davis 1990, 214; Davis 2000, 69; Mantzourani 1995, 135. 137. Vgl. hingegen auch Koehl 2006, 252. 330, dem zufolge es sich auch um ein *narrow-necked libation jug*, das bis in SM III in Verwendung war, gehandelt haben könnte.

993 Warren 2006, 261; Vlachopoulos 2007a, 114 m. Taf. XXXI; Vlachopoulos 2008, 453f. 462 Abb. 41,39; Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 62.

994 Zur Visualisierung der räumlichen Verortung der Figuren siehe Vlachopoulos – Zorzos 2014, 193 Taf. 63. 64.

neupalastzeitlichen Kontexten zutage gekommen seien und möglicherweise eine abgewandelte Form ägyptischer importierter Gefäße darstellten⁹⁹⁵. Bei dem Gefäß aus Knossos handelt es sich allerdings um ein Exemplar mit mindestens einem Henkel. Für das Mitführen dieser Gefäße als Gabe im Prozessionszug könnte, abgesehen von dem materiellen Wert, den sie aufgrund des verwendeten Rohstoffs sowie aufgrund des investierten Herstellungsaufwands besaßen, vor allem auch ihr Inhalt ausschlaggebend gewesen sein⁹⁹⁶. Warren zufolge kamen im Falle der bauchigen Schalen mit enger Öffnung eher festere Substanzen infrage, die beim Transport nicht über den Rand schwappen würden⁹⁹⁷. Besaßen die Gefäße allerdings auch einen Ausguss, so sei davon auszugehen, dass es sich um eine Substanz handelte, die ausgegossen werden konnte⁹⁹⁸. Als potentielle Inhalte schlug Warren parfümierte Salben, fette oder harzige Substanzen vor⁹⁹⁹. Derartige Substanzen hätten aus den lokal vorhandenen, zum Teil auch wiederholt in Bildern repräsentierten Pflanzenarten wie der Madonnenlilie, der Schwertlilie, dem *Cistus Creticus* oder dem Salbei gewonnen werden können¹⁰⁰⁰. Es lässt sich leicht vorstellen, dass der Duft, der den Schalen entströmte, den bronzeitlichen Prozessionsräumen damit eine zusätzliche olfaktorische Note verlieh.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich zu den Gaben, die in den Fragmenten des spätpalastzeitlichen Wandmalereiprogramms der Durchgangsräume des Palastes von Knossos dargestellt wurden, festhalten, dass es sich in allen Fällen um Objekte handelte, die bereits seit der NPZ zum Repertoire von in Prozessionen getragenen Gegenständen gehörten. Das Textil in all seinen Varianten gehörte zweifelsohne zu den bedeutendsten Gaben und fand je nach Form, Farbgebung und Anlass dort Verwendung, wo es hingetragen und geweiht oder angezogen wurde. Die mehrfach belegte Vergesellschaftung von Textil und Doppelaxt in den Händen schreitender Figuren verweist darüber hinaus auf den übergeordneten Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens, in den die Darbringung des jeweiligen Textils eingebettet war¹⁰⁰¹. Nicht nur optisch, sondern auch olfaktorisch könnten ferner die Steingefäße zum Charakter des Prozessionsgeschehens beigetragen haben. Der Wert dieser Gefäße berechnete sich dabei nicht nur über das zur Herstellung verwendete Material und den investierten Zeitaufwand, sondern auch über deren Inhalt in Form von dickflüssigen, mit Pflanzenextrakten angereicherten Substanzen. Gold- und Silbergefäße wie Rhyta und Kannen wurden herbeigebracht, um den in den Palast hineingetragenen Reichtum zu demonstrieren

995 Warren 2006, 262.

996 Warren 2006, 262f.

997 Warren 2006, 262f.

998 Warren 2006, 263.

999 Warren 2006, 263.

1000 Warren 2006, 263f.

1001 Vgl. auch Evans 1921, 435.

und/oder um sie in den während der Prozession bevorstehenden Kulthandlungen einzusetzen. Aufgrund ihres hohen materiellen und ästhetischen Wertes wurden sie darüber hinaus mit Sicherheit auch als Prestigegüter geschätzt und als solche als Gastgeschenke unter anderem nach Ägypten gesandt. Bemerkenswert ist abschließend die Tatsache, dass sowohl auf Kreta als auch in Ägypten in erster Linie kretische *Schurzträger* als Träger der Gefäße und anderer Gaben wiedergegeben wurden – ein Indiz dafür, dass es auf Kreta und in Ägypten jeweils *dieselbe* gesellschaftliche Gruppe bzw. die Vertreter derselben Männergruppe innerhalb der kretischen Elite waren, die oftmals, wenn nicht ausschließlich, für das Herbeibringen wertvoller Gegenstände verantwortlich zeichneten.

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

4.4.1 ‚Fellrock‘-Träger mit unverhültem Oberkörper

Eine männliche Vierergruppe fällt nicht nur aufgrund ihrer dem Prozessionsgeschehen entgegengewandten Positionierung auf, sondern auch aufgrund des Gewands, welches von Cameron und Boulotis anhand einer der hinteren Figuren als das in der minoischen Ikonographie als *hide skirt* oder ‚Fellrock‘ bekannte Kleidungsstück identifiziert wurde¹⁰⁰². Charakteristisch ist vor allem die runde, sack- oder bauschartige Form des Rockes, der sich vorne über Knie und Oberschenkel legte. Der vordere und untere Rand des Rockes – gelegentlich auch der ganze Rock – wurden zumeist von einem abgenähten oder eingerollten Wulst eingefasst. Hinten fiel ein unterschiedlich lang gestalteter Gewandzipfel herab, der in vereinzelt Fällen durch eine längliche, parallel zum inneren Rand des Zipfels verlaufende Ritzung untergliedert war. Beide Gewandpartien wurden von einem nach außen gewölbten Gürtel gehalten.

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutete Roberto Paribeni bei der Besprechung des Sarkophags von Agia Triada den sowohl von männlichen als auch von weiblichen Figuren getragenen Rock, der unten in einem runden Schnitt mit hinten herabhängendem Zipfel endete, als Fellrock¹⁰⁰³. Grund für diese Deutung war das Motiv (*forked pattern*) auf dem Rock der weiblichen Figur, die beide Arme über einen kleinen Bau oder Altar streckte (Abb. 4.13b): Jenes fand eine exakte Parallele in der Angabe des Fells auf einer Stierfigurine aus der Psycho-Höhle¹⁰⁰⁴. Tatsächlich stellt der Sarkophag von Agia Triada jedoch ein Unikum bei der Angabe des mutmaßlichen Fellmotivs dar – bereits auf der

1002 Evely 1999, 231 Abb. 69; Boulotis 1987, 147. Zum ‚Fellrock‘ allgemein siehe jetzt Jones 2015, 251–256.

1003 Paribeni 1908, 18.

1004 Paribeni 1908, 17f. m. Abb. 4. Zu weiteren Beispielen für das *forked pattern* siehe Jones 2015, 251–253 Abb. 8.24. 8.25.

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

anderen Seite des Sarkophags (Abb. 4.13a) markieren statt des *forked pattern* S-Motive die Beschaffenheit des Materials, wohingegen sich in Siegelbildern sowie auf dem erhaltenen Rest des Prozessionsfreskos überhaupt keine entsprechenden Angaben finden lassen. Es wurden daher als mögliche Materialien sowohl Wolle als auch, mit eindeutiger Mehrheit, Tierfell bzw. Leder ins Feld geführt¹⁰⁰⁵. Die Bezeichnung des Gewandes als ‚Fellrock‘ ist deshalb keinesfalls als in einem objektiven Sinne deskriptiv anzusehen. Sie soll jedoch aus Gründen der Konvention zur unmissverständlichen Bezeichnung des Rockes dieser Form verwendet werden¹⁰⁰⁶.

Die Kontexte, in denen das Gewand getragen wurde, waren, wie bereits von Evans, Nilsson, Nannò Marinatos und anderen in einem jeweils chronologisch nicht weiter differenzierten Überblick festgestellt wurde, in vielen Fällen kultisch-religiöser Natur. Folglich werden die ‚Fellrock‘-Träger in der Regel als Kultdiener(inne)n, Kultministrant(inn)en oder Priester(innen) interpretiert¹⁰⁰⁷. Dabei sei das Gewand Marinatos zufolge nicht kennzeichnend für ein bestimmtes Amt oder einen sozialen Status, da die Figuren nicht in streng formalen Posen wiedergegeben würden¹⁰⁰⁸. Angeliki Lebessi, Polly Muhly und George Papassavas hingegen konstatierten:

„The variety of sacred objects carried by skin-clad figures indicates that this garment refers to a non specific state, perhaps a social status that entailed rights as well as obligations, such as the right to participate in sacrifice or in religious processions carrying out specific duties“¹⁰⁰⁹.

Im Folgenden möchte ich eine differenziertere Sichtweise auf die ‚Fellrock‘-Träger sowie ihre Einbettung in die in den Bildquellen evozierten Kontexte und Situationen unter Berücksichtigung chronologischer Faktoren versuchen.

1005 Zur Identifizierung des Materials der Fellröcke siehe Nilsson 1950, 155f.; Cameron 1976a, 58f.; Sapouna-Sakellarakı 1971, 122f.; Long 1974, 22; Trnka 1998, 51–54. 253 mit weiteren Literaturhinweisen; zusammenfassend auch Jones 2015, 252. Zur gelegentlich angedachten Identifikation mit den aus knossischen und pylischen Linear B-Texten bekannten *di-pte-ra-po-ro* siehe zuletzt die m.E. überzeugend argumentierte Ablehnung durch Weilhartner 2013, 159–161. Hierfür kämen wohl eher Figuren wie die Träger von Fellen auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada in Betracht.

1006 Ebenfalls Probleme bereitet die dreidimensionale Rekonstruktion des Gewandes: Evans 1921, 681f. m. Abb. 501 zufolge handelte es sich in Anlehnung an eine Bronzestatuette aus der Psychro-Höhle um ein lediglich an einer Seite im Bausch um die Beine geführtes Textil: „This flowing apron [...] was worn in front while behind him hangs a shorter piece of drapery not dissimilar from that of an ordinary loin-cloth“. Verlinden 1984, 115 zog diesen Vergleich jedoch nicht in Betracht, sondern identifizierte das Gewand mit Schurzen eines etwas längeren Typs, wie er von „Männern höheren Alters“ getragen wird. Nach Myres 1950, I. 3 m. Abb. 1, sei der ‚Fellrock‘ in Form von ‚türkischen‘ Pluderhosen vorzustellen.

1007 So u.a. Nilsson 1950, 155–160; Sapouna-Sakellarakı 1971, 122f.; Boulotis 1987, 145–157; Marinatos 1993, 135–137. 141; Trnka 1998, 138f.; Blakolmer 2008b, 262.

1008 Marinatos 1993, 135–137. Ferner Wedde 1995, 493f.; Lebessi u.a. 2004, 17.

1009 Lebessi u.a. 2004, 17.

Der ‚Fellrock‘ begegnet vor allem in neupalastzeitlichen Bildzeugnissen, wo er in einer Reihe verschiedener Aktivitäten von ausschließlich männlichen Figuren getragen wird¹⁰¹⁰. Zunächst zeugt ein Fragment aus dem Palast von Knossos von der artifiziellen Präsenz von ‚Fellrock‘-Trägern an den Wänden des NPZ Vorgängenbaus¹⁰¹¹. In Relief ausgeführt befand es sich unter den Fragmenten aus der Verfüllung über dem *North-South Corridor* im Osttrakt des Palastes, zu denen außerdem Darstellungen von Athleten, Greifen, Architekturteilen und möglicherweise einem *snake frame* gehörten. Erhalten sind der Oberschenkel eines Mannes sowie Teile der Rockspitze und des Rockbausches, von deren beiden Rändern Fransen herabhängend¹⁰¹². Die Datierung des Relieffragments in die NPZ spricht dafür, dass bereits in dieser Phase mit derartigen Gewändern bekleidete Personen im knossischen Palast agierten und bildlich vergegenwärtigt wurden. Welcher Art diese Aktivitäten waren, geht aus dem erhaltenen Ausschnitt allerdings nicht hervor. Informationen darüber sind ausschließlich aus den neupalastzeitlichen Siegelringen, -steinen und -abdrücken sowie aus dem in die ausgehende SPZ oder frühe EPZ datierten Sarkophag von Agia Triada zu gewinnen.

Eine wichtige Rolle kam den ‚Fellrock‘-Trägern demnach bereits ab der NPZ II im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens zu: Auf mehreren Siegelbildern begegneten sie als Träger von Objekten, namentlich auf dem aus Kato Zakros stammenden Abdruck eines Schildrings mit Doppelaxt und Textil¹⁰¹³ (Abb. 4.12a) und auf dem in Agia Triada zutage geförderten Abdruck eines Schildrings mit einer Doppelaxt¹⁰¹⁴ (Abb. 4.12b). Auf letzterem ist der ‚Fellrock‘-Träger in Begleitung einer weiblichen Figur dargestellt, die ebenfalls eine Doppelaxt in den Händen hält. Die weibliche Figur trägt nicht das übliche Volantengewand, sondern einen A-förmigen Rock mit feinerer, horizontaler Untergliederung und einem mittig verlaufenden vertikalen Streifen¹⁰¹⁵. Genau mit demselben Gewand ist auch die weibliche von zwei ‚Fellrock‘-Trägern flankierte Figur bekleidet, die auf dem aus Agia Triada stammenden Siegelabdruck eines weiteren Schildrings abgebildet ist¹⁰¹⁶ (Abb. 4.12c). Beide ‚Fellrock‘-Träger halten in den Händen jeweils einen Stab, der mit einiger Wahrscheinlichkeit zu einer Doppelaxt

1010 Als Quellen für weibliche ‚Fellrock‘-Träger werden meist eine Schale und ein Ständer aus dem altpalastzeitlichen Phaistos (abgebildet in Immerwahr 1990, Farbtaf. II–III; Poursat 2008, Taf. XXIX) sowie die Darstellung auf dem Sarkophag aus Agia Triada (siehe unten) angeführt; vgl. Trnka 1998, 138 m. weiteren Literaturverweisen. Während es sich bei letzteren tatsächlich um die als ‚Fellrock‘ identifizierte Gewandform handelt, fehlt bei ersteren trotz Profilansicht die so charakteristische Spitze, weshalb für jene altpalastzeitlichen Zeugnisse noch nicht von dieser speziellen Rockform zu sprechen sein dürfte.

1011 Zur Diskussion der Datierungsfrage vgl. Hood 2005, 75 f. Kat.-Nr. 28, bes. 76.

1012 Kaiser 279–282, 292 m. Abb. 453r. I sowie m. Taf. 50 (Rekonstruktionsvorschlag); Blakolmer 1998, 28; Blakolmer 2006, 14; Blakolmer 2007c, 236 f. m. Abb. 27, 28; Blakolmer 2008b, Taf. 54, Abb. 10 und 11.

1013 CMS II.7, 7 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

1014 CMS II.6, 10 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada).

1015 Zur Diskussion dieses Rockes und seiner Trägerin siehe Kapitel 5.6 m. Anm. 1661.

1016 CMS II.6, 9 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada).

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

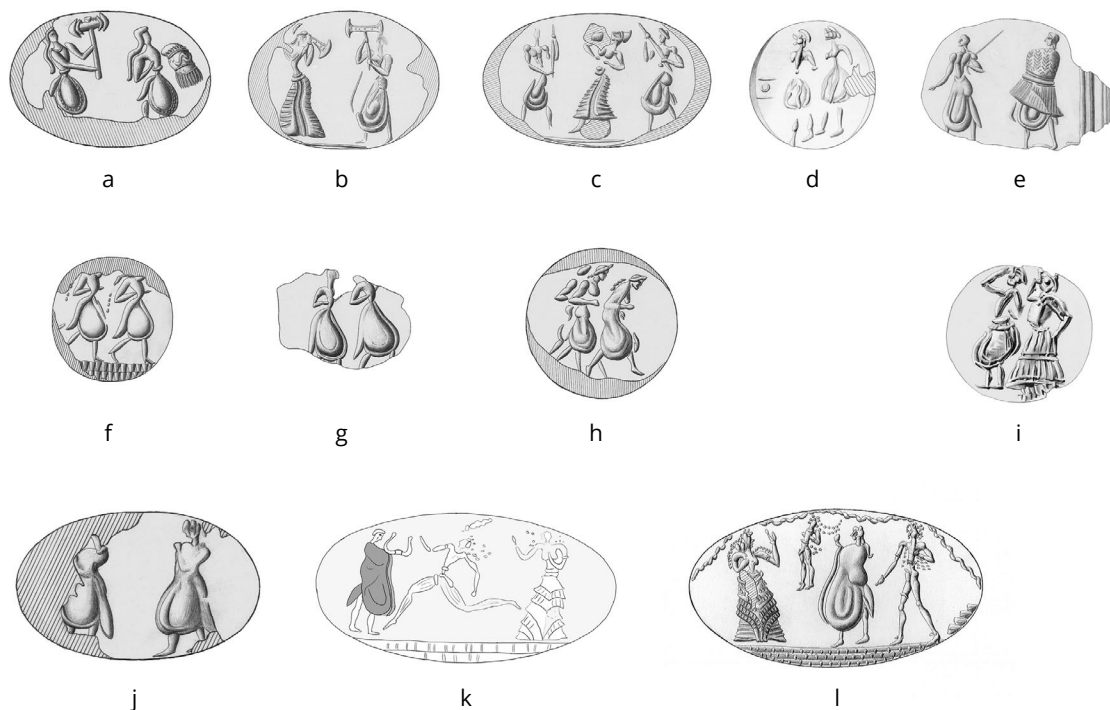


Abb. 4.12 Neupalastzeitliche Darstellungen von ‚Fellrock‘-Trägern: a) aus Kato Zakros; b) aus Agia Triada; c) aus Agia Triada; d) aus Malia; e) aus Agia Triada; f) aus Kato Zakros; g) aus Kato Zakros; h) aus Kato Zakros; i) in Oxford; j) aus Kato Zakros; k) *Runner’s Ring*, aus Kato Symi; l) aus Elatia. Nicht maßstabsgetreu.

ergänzt werden kann¹⁰¹⁷. In jedem Fall lässt sich wohl eine inhaltliche Verwandtschaft dieser Darstellung mit den vorher genannten aus Kato Zakros und Agia Triada postulieren und die männlichen ‚Fellrock‘-Träger können ebenso wie die weibliche Figur im A-förmigen Rock mit feinerer, horizontaler Untergliederung und mittig verlaufendem vertikalen Streifen als Beteiligte an jenem Kultgeschehen identifiziert werden, zu dessen repräsentativen Kultsymbolen die Doppelaxt gehörte¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁷ Vielleicht jedoch war der Stab auch an sich das Attribut einer bestimmten Funktion der ‚Fellrock‘-Träger: so hat einer von ihnen auf einem Lentoidabdruck aus Kato Zakros (CMS II.7, 18) einen Stab mittels eines Tragebandes auf den Rücken gehängt. Ihm steht ein zweiter ‚Fellrock‘-Träger mit angewinkelt nach oben gehaltenem Arm gestikulierend gegenüber. Weitere Bildelemente deuten vielleicht ein felsiges Umfeld an, die Darstellung bleibt aufgrund ihrer Einzigartigkeit jedoch unklar.

¹⁰¹⁸ Der schlechte Erhaltungszustand sowie die divergierenden Umzeichnungen erlauben hier nur Spekulationen; vgl. Nilsson 1950, 156 m. Anm. 7; Evans 1902/1903, 60 Anm. 1, dem zufolge auf einigen Abdrücken die gehaltenen Doppeläxte deutlich zu erkennen gewesen seien.

Weitere im Paar schreitende ‚Fellrock‘-Träger begegnen vermutlich auf einem Lentoid aus Malia¹⁰¹⁹ (Abb. 4.12d). Eine Art Reliefband im Hintergrund markiert das Umfeld der Schreitenden. Wie hier in Kapitel 5.2 und 5.5 noch ausführlicher zu besprechen sein wird, handelte es sich bei solchen Reliefbändern um die Wiedergabe von Architekturdekor, in diesem Fall sogar konkret um Wanddekor in Durchgangsbereichen: Als Umfeld dieser beiden ‚Fellrock‘-Träger ist demnach ein Durchgangsbereich in einem Gebäude mit Wandmalereidekor impliziert, wobei es sich nur um einen Palast oder ein im ‚palatialen Architekturstil‘ gestaltetes Gebäude gehandelt haben kann.

Ein Gebäude dürfte außerdem durch die auf einer horizontalen Schwelle oder Plinthe platzierten vertikalen Elemente angedeutet worden sein, die das rechte Bildende eines Siegelabdrucks aus Agia Triada einnehmen¹⁰²⁰ (Abb. 4.12e): Aus diesem scheinbar herausschreitend sind zwei ‚Fellrock‘-Träger dargestellt, von denen der vordere mit nacktem Oberkörper und einem über die Schulter gelegten, gekrümmten Stab wiedergegeben ist, während der hintere den Oberkörper in einen Mantel gehüllt hat. Hierbei scheint es sich um zwei Teilnehmer an einem prozessionsartigen Zug zu handeln, der aus einem Gebäude herausgekommen ist. Der Stab des linken, vorausschreitenden ‚Fellrock‘-Trägers findet eine Parallele auf der ‚Schnittervase‘ aus Agia Triada, wo er wiederum von einer männlichen Figur mit Mantel getragen wird, die ihrerseits den Zug der ‚Schnitter‘ anführt¹⁰²¹. Es handelt sich daher offenbar um einen Stab, der bei verschiedenen Anlässen von Personen geführt wurde, die einem Prozessionszug voranschritten. Während es im Fall der ‚Schnittervase‘ der Würdenträger im Mantel – Blakolmer zufolge ein „Priester und somit [...] Vertreter der knossischen Palastmacht“¹⁰²² – war, dem diese Aufgabe zuteilwurde, war es auf den Siegelabrücken aus Agia Triada ein ‚Fellrock‘-Träger mit unbedecktem Oberkörper, der einem ‚Fellrock‘-Träger mit Mantel vorausschritt. Auf die hierin implizierte Hierarchie werde ich im folgenden Abschnitt zu ‚Fellrock‘-Trägern mit verhülltem Oberkörper noch ausführlicher eingehen. An dieser Stelle sei vorerst festgehalten, dass es in den Aufgabenbereich der ‚Fellrock‘-Träger mit unbedecktem Oberkörper fiel, Prozessionen anzuführen und dabei höherrangigen Teilnehmern vorauszuschreiten¹⁰²³. Diese Funktion als Prozessionsführer erfüllten sie offenbar in einem palatialen Kontext,

1019 CMS II.3, 146 (Lentoid aus Malia).

1020 CMS II.6, 11 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). In ähnlicher Weise verstand auch schon Evans 1928, 792, das vertikale Element auf dem *Chieftain Cup* als Andeutung auf einen Palast.

1021 Zur ‚Schnittervase‘ siehe Müller 1915, 251–257; Nilsson 1950, 160–164; Blakolmer 2007c; Blakolmer 2008b, 265 f. m. Taf. LV, 12. 13.

1022 Blakolmer 2007c, 228 und 205 Anm. 20 mit weiteren Literaturverweisen.

1023 Nicht zuletzt führt auf einem Lentoid aus einem Kammergrab in Mykene ein ‚Fellrock‘-Träger eine Prozession zweier weiblicher Figuren an, wobei dieser der Szene nachträglich hinzugefügt worden sein dürfte; siehe CMS I, 132 (hier Abb. 5.23c) sowie Blakolmer 2018b, 35. Zwei achtförmige Schilde charakterisieren als ‚hieroglyphische‘ Füllmotive im spätpalastzeitlichen Stil die Szene sowie möglicherweise den übergeordneten Rahmen, in dem die Prozession angesiedelt war.

und sowohl diese als auch die oben skizzierte Lokalisierung der Doppelaxt und Textil tragenden ‚Fellrock‘-Träger reproduzieren die sinnstrukturelle Verknüpfung, der zufolge das Vorkommen des ‚Fellrock‘-Trägers innerhalb palatialer Gebäude- und Handlungskontexte verortet war.

In mehreren Darstellungen traten ‚Fellrock‘-Träger außerdem als eine Art Läufer auf, wobei sich diese Art der Fortbewegung aufgrund von Armhaltung und Beinstellung klar von derjenigen der Prozessionsteilnehmer unterscheiden lässt. Auf mindestens zwei aus Kato Zakros stammenden Siegelabdrücken – einer von einem Schildring, der andere von einem Lentoid – sind jeweils zwei solcher ‚Läufer‘ zu sehen, die sich mit angewinkelten Armen, gebeugten Knien und mehr oder weniger nach vorn geneigtem Oberkörper im mutmaßlichen Laufschritt nach rechts bewegten¹⁰²⁴ (Abb. 4.12f; 4.12g). Auf einem weiteren Siegelabdruck gleicher Herkunft waren es drei ‚Läufer‘¹⁰²⁵ (Abb. 4.12h). Das Thema des Laufes als athletischer Wettkampfdisziplin wurde von Lebessi, Muhly und Papasavvas in Bezug auf den *Runner's Ring* aus Kato Symi aufgegriffen¹⁰²⁶ (Abb. 4.12k). In Kontrast zu dem mit weitem Schritt, fliegendem Haar und größter körperlicher Spannung dargestellten *Runner* deuteten sie die ‚Fellrock‘-Träger auf den Siegelbildern aus Kato Zakros als Teilnehmer an einem Dauerlauf¹⁰²⁷. Ergänzend zu den anderen aus minoischen Darstellungen bekannten Sportarten – dem Stiersprung, dem Ring- und Boxkampf und nicht zuletzt dem eben erwähnten Rennen – hätte es sich ihnen zufolge auch beim Dauerlauf um eine sportliche Disziplin gehandelt, die mit kultischen Handlungen in Verbindung zu bringen sei. Schließlich tauchte der ‚Fellrock‘ auch in anderen Darstellungen im Zusammenhang mit Opferhandlungen auf, weshalb für die ‚Läufer‘ auf den Darstellungen aus Zakros ebenfalls ein kultischer Kontext gegeben sei:

„It is therefore probable that the Zakro craftsman conflated two actions of each runner, different in time, in order to emphasize the connection between athletic competition and sacrifice.“¹⁰²⁸

Vor dem Hintergrund des Themenkanons der bereits genannten Darstellungen erscheint eine Verknüpfung der ‚Fellrock‘-Träger mit sportlichen Disziplinen abgesehen von der Situation, in der ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper einer Art Rennen beiwohnt (siehe mehr dazu in Kapitel 4.4.2), allerdings unwahrscheinlich. Angesichts der bisher nachvollzogenen Beteiligung der ‚Fellrock‘-Träger als Träger von Ritualobjekten sowie als Anführer und Teilnehmer in Prozessionen, die durch ein palatiales Gebäude oder aus einem Gebäude heraus geführt wurden,

1024 CMS II.7, 13 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros). 14 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros); eventuell auch CMS II.7, 11 (Abdruck eines Schildrings (?), aus Kato Zakros).

1025 CMS II.7, 15 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

1026 Lebessi u. a. 2004, 12–15.

1027 Lebessi u. a. 2004, 13. Die besten Parallelen hierfür finden sich auf panathenäischen Preismphoren.

1028 Lebessi u. a. 2004, 14.

dürfte auch die Rolle der ‚Läufer‘ eher in einem entsprechenden Umfeld und die repräsentierte Tätigkeit im Aufgabenbereich der ‚Fellrock‘-Träger anzusiedeln sein. Welche das war, lässt sich anhand der bisher bekannten Evidenz zwar nicht eruieren, doch ist angesichts der relativen Häufigkeit des Bildthemas des laufenden ‚Fellrock‘-Trägers zu konstatieren, dass diese Handlung in Verknüpfung mit dem charakteristischen Gewand ein bedeutender, für die ‚Fellrock‘-Träger repräsentativer und darstellungsrelevanter Akt gewesen sein muss¹⁰²⁹.

Abschließend ist die Darstellung eines Figurenpaars auf einem Siegelstein in Oxford zu nennen, die eine weibliche Figur im Volantgewand sowie einen männlichen ‚Fellrock‘-Träger zeigt¹⁰³⁰ (Abb. 4.12i). Beide haben ihren rechten Arm zur Stirn erhoben, ein Gestus, der in der Regel als Adorationsgestus gedeutet wird¹⁰³¹. In diesem Zusammenhang ist die Tatsache erwähnenswert, dass es insbesondere unter den zahlreichen Metall- und Tonstatuetten, für die jener Gestus als typisch bezeichnet werden kann, *keinen einzigen* ‚Fellrock‘-Träger gibt¹⁰³². Daraus kann gefolgert werden, dass das Aufstellen von anthropomorphen Statuetten, die Personen vom Status der ‚Fellrock‘-Träger repräsentieren sollten, nicht üblich war bzw. dass ‚Fellrock‘-Träger an Orten, an denen üblicherweise derartige Statuetten aufgestellt wurden, in ihrer mit dem Gewand verknüpften Funktion keine Rolle spielten. Das bedeutet nicht, dass Personen, die den ‚Fellrock‘ trugen, keine Statuetten aufstellten; sie taten dies jedoch nicht unter Verstetigung ihrer Funktion als ‚Fellrock‘-Träger vor Ort. Hierdurch lässt sich erneut bestätigen, dass es sich beim ‚Fellrock‘ tatsächlich um eine Art Berufstracht, Uniform oder Habit handelte, der aufgrund seiner sinnkonzeptuellen Einordnung einen äußerst beschränkten Einsatzbereich besaß, in dem er zur Repräsentation des sozialen Status seiner Träger diente.

Zusammenfassend wurden ‚Fellrock‘-Träger in der NPZ als Träger von Objekten wie Doppelaxt, Textil oder Stab sowie als ‚Läufer‘ in kaum näher zu charakterisierenden Kontexten wiedergegeben. In den Darstellungen bildeten sie selbst als Träger des ‚Fellrocks‘ und als Akteure in dem jeweils abgebildeten Handlungskontext das Thema. Ziel oder Zweck des Handelns scheinen implizit und in Zusammenhang mit dem Gewand, das heißt mit Status, Funktion und Aufgabenbereich der repräsentierten Personen, sowie mit der Tätigkeit, bei der jene im Bild festgehalten waren, ausreichend verständlich gewesen zu sein. Die Objekte, die sie gelegentlich trugen, hatten in jenem Handlungskontext Bedeutung, und zugleich reflektierten sie den Handlungskontext, in welchem die ‚Fellrock‘-Träger agierten. Neben dem Tragen von Objekten wie der Doppelaxt und dem Textil gehörten

1029 Blakolmer – Hein 2018, bes. 200, verglichen unlängst den ‚Lauf‘ der ‚Fellrock‘-Träger mit ägyptischen Darstellungen des Sedfestes, die den Pharaon zur Demonstration seiner physischen Verfassung in laufender Körperhaltung zeigen. Inwieweit diese Rückschlüsse auf ein minoisches Herrschaftsritual zulassen und welche Rolle in diesem Zusammenhang von den ‚Fellrock‘-Trägern übernommen wurde, bedarf jedoch noch weiterer Untersuchung.

1030 CMS VI, 286 (Lentoid in Oxford). Zu dessen höchstwahrscheinlich kretischer Herkunft und der SM I-Datierung siehe Pini 2010, 333f.

1031 Siehe u. a. Verlinden 1984, 90f.; Sapouna-Sakellarakis 1995, 110f.

1032 Die von Evans 1921, 680–682 zum Vergleich herangezogene Bronzestatue aus der Psychro-Höhle dürfte nicht in die Kategorie der ‚Fellrock‘-Träger fallen; siehe bereits oben [Anm. 1006](#).

vor allem Tätigkeiten wie der ‚Lauf‘ oder auch das Schreiten in einer Prozession zu ihren Aufgaben, die beide durch keinerlei zusätzliche Bildelemente gekennzeichnet waren. Allein die gelegentliche Wiedergabe von Architekturelementen wie etwa den Wandfriesen können als Indiz dafür verstanden werden, dass zumindest einige der Prozessionen im Kontext palatialer Gebäude verortet waren. Darüber hinaus genügten jedoch allein die mit dem ‚Fellrock‘ als charakteristischem Gewand bekleideten Personen, dargestellt beim Vollzug einer der für sie typischen Aktivitäten, um im Bild das Ziel, den Zweck und den Anlass der von ihnen ausgeübten Handlungen performativ zu repräsentieren¹⁰³³.

Die Schilderung der Aktivitäten von ‚Fellrock‘-Trägern in neupalastzeitlichen Siegelbildern unterschied sich damit in einigen wesentlichen Punkten von der in die ausgehende SPZ oder frühe EPZ datierenden Darstellung auf dem Sarkophag von Agia Triada: Hier waren es ebenfalls männliche ‚Fellrock‘-Träger, die wie gewohnt als Gabenträger auftraten und in parataktischer Anordnung auf eine ihnen entgegengewandte männliche Figur vor einem mit Spiralen dekorierten Bauwerk zuschritten¹⁰³⁴. In den Händen hielten sie junge Tiere oder Gefäße in Tierform sowie ein Bootsmodell¹⁰³⁵. Daneben begegnen hier nun jedoch auch weibliche Figuren im ‚Fellrock‘ beim Durchführen einer Libation¹⁰³⁶ (Abb. 4.13a) sowie einer an einem Altar stattfindenden Kulthandlung¹⁰³⁷ (Abb. 4.13b). Sie waren es, die erstmals beim *aktiven Vollzug von Kulthandlungen* an den von Altären und Doppeläxten markierten Orten wiedergegeben wurden – Aktionsbilder, welche für die männlichen Figuren im ‚Fellrock‘, die seit der NPZ zumeist als schreitende, Objekte und Gaben tragende Personentypen eher eine Art Zubringerrolle im Kultgeschehen hatten, zumindest bislang nicht belegt sind. Diese Evidenz lässt zwei Möglichkeiten der Begründung zu: Entweder wird hier ein Wandel innerhalb des Apparats der Funktionsträger reflektiert, in dessen Folge in der SPZ nun auch weibliche Personen beim aktiven Vollzug von Kulthandlungen den ‚Fellrock‘ trugen, oder es liegt daran, dass die Ausführung von Libationen und anderen Kulthandlungen in der NPZ zwar von ‚Fellrock‘-Trägerinnen vollzogen, aber nicht dargestellt wurde¹⁰³⁸. Aufgrund mangelnder Evidenz sowie aufgrund der Eigenheiten der minoischen Bildsprache lässt sich jedoch kaum zugunsten der einen oder anderen Begründung entscheiden. In jedem Fall gilt für die männlichen ‚Fellrock‘-Träger, dass sie auch in der SPZ weiterhin die Rolle des Trägers von Kultobjekten und Gaben im Kontext des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens übernahmen, möglicherweise unter

1033 Vgl. dazu ausführlicher German 2005.

1034 Seite A nach Militello 1998, Taf. 14a.

1035 Paribeni 1908, 27f.; Long 1974, 46–49; Militello 1998, 158f. 283f.; Blakolmer 2007b, 42f.

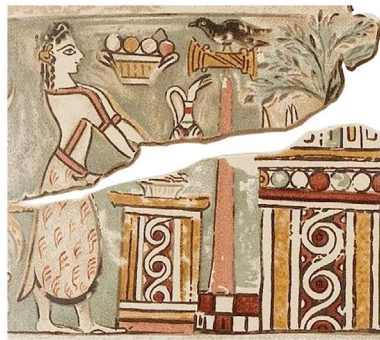
1036 Seite A; siehe Militello 1998, 14a.

1037 Seite B; siehe Militello 1998, 14b.

1038 Dazu, dass „in an *apparent* departure from neo-palatial imagery“ explizite Szenen von Tieropfern überhaupt erst in der SPZ dargestellt wurden, siehe auch Krzyszkowska 2005, 205f. mit entsprechenden Verweisen.



a



b

Abb. 4.13 Spätpalastzeitlicher Sarkophag von Agia Triada: a) Seite A mit einer Rekonstruktion der Figur ganz rechts zur Darstellung eines ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper; b) Seite B: Ausschnitt.

Anweisung eines höhergestellten ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper, und *nicht selbst* die Vollzieher der Kulthandlungen waren.

4.4.2 ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper

Innerhalb der Gruppe von ‚Fellrock‘-Trägern traten Einzelfiguren hervor, die nicht nur mit dem ‚Fellrock‘ bekleidet waren, sondern deren Oberkörper, meist einschließlich der Arme, ebenfalls verhüllt war. Von dieser Verhüllung existierten zwei Varianten: mittels eines separaten Mantels oder Umhangs, der in der Regel fein gemustert war, oder durch eine mit dem Fellrock zusammenhängende Gewandpartie.

Zunächst zur erstgenannten Variante: Ein ‚Fellrock‘-Träger mit einem Mantel begegnet auf den Abdrücken eines Schildrings aus Agia Triada, wo er hinter dem mit nacktem Oberkörper dargestellten ‚Fellrock‘-Träger mit gekrümmtem

Stab einherschreitet¹⁰³⁹ (Abb. 4.12e). Wie schon oben erwähnt, werden sowohl der Mantel als auch der gekrümmte Stab auch von dem Anführer der ‚Schnittter‘ auf der nach ihnen benannten Vase getragen¹⁰⁴⁰. Der Mantel begegnet häufig unter der irreführenden Bezeichnung Kürass; er wurde unter anderem von Pierre Demargne als ein sakrales Gewand der minoischen Göttin interpretiert, das eine Rolle im Ritual spielte, wohingegen es Nilsson zufolge zwar als ein sakrales Kleidungsstück zu identifizieren sei, jedoch in keinem Fall von einer Göttin getragen wurde¹⁰⁴¹. In seiner emblemhaften Darstellung in nichtgetragener Form lässt der Mantel sich vermutlich in einigen Fällen mit dem häufig als Kult- oder Sakralknoten bezeichneten Textil identifizieren, das gelegentlich in Prozessionsdarstellungen in den Händen getragen wurde und das auch im Zusammenhang mit dem achtförmigen Schild, der laufenden Spirale und der Doppelaxt noch begegnet wird. Wenngleich keineswegs in allen Fällen eine eindeutige Identifizierung möglich ist, lässt sich angesichts der Situationen, in denen der Mantel tatsächlich getragen wurde, die Vermutung aufstellen, dass diese Form des Textils zu jenen Gewändern gehörte, welche einen höherrangigen männlichen Würdenträger in bestimmten Situationen kleideten und auszeichneten.

So ist etwa auf den Siegelabdrücken aus Agia Triada der in einen Mantel gehüllte ‚Fellrock‘-Träger, der sich noch dazu durch ein inaktives, allein auf seine Präsenz in der Prozession beschränktes Auftreten auszeichnete, aller Wahrscheinlichkeit nach als ein bedeutsamer Würdenträger anzusprechen. Er kann noch dazu – da er *aus einem Gebäude heraustritt* – mit eben diesem Gebäude in Verbindung gebracht werden und erfüllte daher wohl, ebenso wie der ihm voranschreitende ‚Fellrock‘-Träger mit unbekleidetem Oberkörper, eine Funktion *in diesem Gebäude*. Auf diesen Aspekt werde ich in Kürze noch einmal zurückkommen. Es ist darüber hinaus erwähnenswert, dass mit dem verwendeten Siegelring nicht nur ein vereinzelter Abdruck, sondern insgesamt 259 Siegelabdrücke gestempelt wurden, ein Viertel der Gesamtzahl an Siegelabdrücken, die in Agia Triada

1039 CMS II.6, 11 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). Eventuell sind auch in den beiden sehr schematisch erhaltenen Figuren auf einem Siegelabdruck aus Sklavokampos zwei ‚Fellrock‘-Träger mit in gemusterte Mäntel eingehüllten Oberkörpern zu erkennen; siehe CMS II.6, 261. Zu dem Mantel siehe jetzt auch Jones 2015, 266–269.

1040 Siehe Kaiser 1915, 252 Abb. 4. Aufgrund von Mantel und Stab wurde der untere Teil der Figur bereits von Evans mit einem ‚Fellrock‘ ergänzt; siehe Evans 1928, Taf. XVII; Blakolmer 2007c, 215 Abb. 12. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass auch die Sänger auf der ‚Schnittter‘ ohne Wiedergabe der Oberkörperpartie wiedergegeben waren: in diesem Fall ist jedoch aufgrund der Betonung der allein durch die „ausdrucksstarken Gesichter“ veranschaulichten Handlung – des Gesangs – mit Blakolmer 2007c, 210. 218, davon auszugehen, dass „in dieser vierschichtigen und somit tiefenräumlich komplexesten Partie des gesamten Bildfrieses aus bestimmten inhaltlichen Gründen keine weitere Differenzierung erfolgt. Das heißt, die Gesichter der ‚Sänger‘ galten als wesentlich, und ihre restliche Gestalt wurde bewußt vernachlässigt respektive in abstrahierter Form wiedergegeben“.

1041 Demargne 1948, 280–288; Nilsson 1950, 160–164. Außerdem Trnka 1998, 44–46; Sapouna-Sakellarakis 1971, 109f.; Marinatos 1993, 137f.

zutage kamen¹⁰⁴². Bei den gestempelten Objekten handelte es sich größtenteils um Schnurendplomben, mit denen Objekte, vermutlich Behälter kleinerer, hochwertiger Güter, verschnürt worden waren¹⁰⁴³. Die Verwendung dieser Art von gesiegelten Objekten ist höchstwahrscheinlich im Bereich der Administration anzusiedeln. Der Ringbesitzer stand somit offenbar in regem Verkehr mit Agia Triada und gehörte Weingarten zufolge einer administrativen Elite an¹⁰⁴⁴. Die vielfache Verwendung desselben Siegelrings mit der Darstellung von ‚Fellrock‘-Trägern, einem davon mit verhülltem Oberkörper, verstärkt den Eindruck, dass hier ein hoher Beamter administrativ tätig war oder dass im Namen eines hochrangigen Würdenträgers gesiegelt wurde, der gleichsam in Amt und Würden auch auf den Siegelabdrücken festgehalten war. Vielleicht gehörten die Träger jener Bildwerke, der Siegelringe und -steine, sogar eben diesem Apparat von Funktionsträgern an – denn angenommen, die Interpretation der ‚Fellrock‘-Träger als Inhaber bestimmter Ämter und Funktionen innerhalb der Palastverwaltung trifft zu, wäre es trotz der gegebenen Problematik doch zumindest eher unwahrscheinlich, dass die entsprechende Darstellung, anders als etwa eine Tierdarstellung, von jedem beliebigen Siegelträger getragen und verwendet werden konnte¹⁰⁴⁵. Anzumerken ist ferner, dass auch mit weiteren Siegelringen oder -steinen mit der Darstellung von ‚Fellrock‘-Trägern nicht nur einmal gestempelt wurde¹⁰⁴⁶ – eine Beobachtung, die eine Verortung der ‚Fellrock‘-Träger als Funktionsträger innerhalb der palatialen Administration der NPZ zu stützen vermag.

Die zweite Variante der Oberkörperverhüllung begegnet auf dem Abdruck eines Schildrings aus Kato Zakros¹⁰⁴⁷ (Abb. 4.12j), auf dem aus Gold gefertigten *Runner's Ring* aus Kato Symi¹⁰⁴⁸ (Abb. 4.12k) und auf einem Goldring aus der Nekropole Alonaki in Elatia, Griechenland¹⁰⁴⁹ (Abb. 4.12l). Das Gewand lässt sich im unteren Bereich aufgrund der charakteristischen Form als ‚Fellrock‘ identifizieren. Darüber jedoch ist die vordere Kontur der bauschigen Gewandpartie vor dem Körper bis auf Schulterhöhe verlängert. Etwa ab der Taille beginnt der

1042 Weingarten 1987, 2. Vgl. auch Levi 1925/1926, 132f. Kat.-Nr. 125. Ferner Haysom 2010, 45f.

1043 Weingarten 1990, 108. Siehe auch Weingarten 1987, 23f.; Krzyszkowska 2005, 170–172 Nr. 324.

1044 Weingarten 1987, 2.

1045 Zur Diskussion des Verhältnisses von Siegeldarstellung und Besitzer bei minoischen und mykenischen Siegelbildern siehe Laffineur 1992; Weingarten 1997; Krzyszkowska 2005, *passim*; German 2005, 87–94.

1046 Aus Agia Triada etwa der Abdruck eines Schildrings, CMS II.6, 9, der mit fünf Exemplaren vertreten ist; aus Kato Zakros der Abdruck eines Lentoids, CMS II.7, 15, mit der Darstellung dreier ‚Läufer‘ im ‚Fellrock‘, der mit 15 Abdrücken vertreten ist sowie der Schildring, CMS II.7, 7, mit der Darstellung der ‚Fellrock‘-Träger mit Doppelaxt und Textil, der mit immerhin zwei Abdrücken vertreten ist.

1047 CMS II.7, 12 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

1048 Lebessi u. a. 2004 m. Taf. 2.

1049 CMS V S2, 106 (Schildring aus Elatia). Zur kretischen Herstellung des auf dem Festland gefundenen Ringes siehe auch Krzyszkowska 2005, 305 Nr. 593.

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

Bausch des Rockes sich nach vorne zu wölben, bevor er unten rund abschließt. Hinten folgt die Silhouette des Oberkörpers der Körperlinie bis zum Ansatz der Oberschenkel, wo schließlich auch der für den ‚Fellrock‘ übliche Zipfel ansetzt. Auf Höhe des Oberkörpers ist das Gewand nicht näher untergliedert, nur schemenhaft zeichnen sich die angewinkelten Arme ab.

Der Schildringabdruck aus Kato Zakros zeigt zwei solcher ‚Fellrock‘-Träger in einer Prozession, wobei offenbar das Gewand sowie die Aktion selbst Inhalt und Zweck der Darstellung ausreichend zum Ausdruck brachten (Abb. 4.12j). Die Goldringe aus Kato Symi und Elatia (Abb. 4.12k; 4.12l), die aufgrund stilistischer Charakteristika beide in die NPZ II bis NPZ III zu datieren sind, zeigen indes komplexere Szenarien, wobei auffällige Übereinstimmungen hinsichtlich des relationalen Arrangements der Bildelemente vorhanden sind: In beiden ist im Siegelabdruck links eine weibliche Figur im Volantgewand dargestellt, die den linken Arm erhoben und die rechte Hand zur Brust geführt hält. Auf beiden Ringen tritt außerdem eine männliche, lediglich mit einem Penisfutteral bekleidete Figur auf: In der Darstellung auf dem *Runner's Ring* ist diese Figur als Läufer im Bildzentrum wiedergegeben; auf dem Ring aus Elatia hingegen schreitet sie hinter dem verhüllten ‚Fellrock‘-Träger einher. Der ‚Fellrock‘-Träger selbst führt den kleinen Zug an, der von einem am rechten Bildfeldrand platzierten Stufenbau herzukommen scheint, welcher sogleich nochmals zur Sprache kommen wird. Vor ihm ‚schwebt‘ eine kleinformatige männliche Figur mit angewinkelten Armen. Gemeinsam sind sie der Volantgewandträgerin entgegengewandt. Der verhüllte ‚Fellrock‘-Träger auf dem Ring aus Elatia hingegen scheint dem Rennen beizuwohnen, welches wohl durch die über dem Läufer platzierte Sternschnuppe oder Ähre¹⁰⁵⁰ eine zusätzliche Konnotation erhielt.

In beiden Fällen ist mit den ‚Fellrock‘-Trägern ein symbolisches Objekt assoziiert, welches von Lebesi, Muhly und Papasavvas zu Recht als *snake frame*-Objekt identifiziert wurde¹⁰⁵¹. Auf dem *Runner's Ring* ist das Objekt vollständig zu sehen, während auf dem Ring aus Elatia nur die Spitze eines Armes des Objektes auf Höhe der Schulter hervorragt. Bei dem *snake frame*-Objekt dürfte es sich um eine Art Würdezeichen gehandelt haben, welches vermutlich bereits seit der APZ in Verwendung stand bzw. in Hieroglyphenform wiedergegeben worden war¹⁰⁵². Es begegnet sowohl in einfacher Ausführung wie auf den Goldringen als auch in zweifacher¹⁰⁵³ und in dreifacher Ausführung, so beispielsweise anstelle des Kopfes

1050 Deutung als Sternschnuppe nach Marinatos 2010, 98–101; siehe auch Dimopoulou – Rethemiotakis 2000, 50: „it may be considered a celestial body, possibly a comet or the Milky Way“.

1051 Lebesi u. a. 2004, 18. Als Vergleichsbeispiele werden hier in Anm. 75 die Siegelabdrücke CMS II.7, 199. 201–204 aus Kato Zakros angeführt, auf denen in ‚fantastischen Kombinationen‘ das einfache *snake frame* u. a. mit Löwen- und Wildschweinköpfen kombiniert ist.

1052 So z. B. auf CMS II.6, 184 (Abdruck eines vierseitigen Prismas, aus Malia). Siehe auch Blakolmer 2011, 68 m. Anm. 33; Panagiotopoulos 2012a, 122.

1053 CMS II.7, 182–186 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros).

der ‚Göttin mit *snake frame*‘¹⁰⁵⁴ (siehe unten Abb. 6.9l bis 6.9n). In Relief ausgeführt soll es eine Wand der hypothetischen *Great East Hall* im Osttrakt von Knossos geschmückt haben¹⁰⁵⁵. Darüber hinaus wird es von einem der Teilnehmer der ‚Männerprozession‘ an den Wänden des Treppenhauses von Gebäude *Xesté 4* als Kult- oder Statussymbol getragen¹⁰⁵⁶ – vielleicht die detailliertere Veranschaulichung desselben Objekts, um das es sich auch auf den Siegelringen handelte. Das *snake frame*-Objekt lässt sich demzufolge als ein symbolischer Gegenstand beschreiben, welcher von männlichen Personen als Würdezeichen getragen wurde, spätestens in der SPZ jedoch auch mit der von Greifen, Löwen oder Ziegen flankierten ‚Göttin mit *snake frame*‘ verknüpft war. Wenngleich seiner weiteren Einbettung in Bildzusammenhänge an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden kann, so impliziert die Kennzeichnung des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper als Träger eines *snake frame*-Objekts zumindest eine nicht näher bestimmbare Verbindung mit der späteren ‚Göttin mit *snake frame*‘ und deutet auf eine Ausstattung mit gewissen religiösen bzw. priesterlichen Würden hin.

Des Weiteren ist den Stufen am rechten Bildrand auf dem Ring aus Elatia noch einmal Aufmerksamkeit zu schenken, da sie Wesentliches zum Verständnis des räumlichen Kontextes bzw. zur Lokalität der figürlichen Szene beitragen können. Bereits Lebessi, Muhly und Papasavvas äußerten die Vermutung, dass diese Stufenarchitektur, ebenso wie der gepflasterte Grund, eine palatiale Umgebung markierte:

„These features place the ritual represented in an outdoor theatrical area, perhaps like that of the west court of the Phaistos and Knossos palaces, where the public roads terminated; the court had a low stepped platform on one side“¹⁰⁵⁷.

Unterstützung erhält diese Deutung meines Erachtens durch eine zweite Darstellung eines gemauerten Stufenbaus auf einem Goldring aus Poros, wo er gemeinsam mit einem von Doppelhorn und vereinfachtem, bikonkav angeordnetem ‚Halbrosetten‘-Motiv charakterisierten Gebäude den mit Sicherheit palatialen

1054 Zum *snake frame* siehe Evans 1935, 168–176; Reusch 1958, 354 m. Anm. 140 und weiteren Literaturverweisen; Hiller 2006, 246; sowie zuletzt Panagiotopoulos 2012a, 120. 122 mit weiteren Literaturverweisen.

1055 Kaiser 1976, 280f. m. Taf. 49; Hägg – Lindau 1984; Hägg 1986, 48; Hiller 2006. Vgl. auch Blakolmer 2001, 28; Blakolmer 2006, 16.

1056 Boulotis 2005, 31 Abb. 8.

1057 Lebessi u. a. 2004, 19f. Eine alternative Deutung als Altar diskutierte Militello 1998, 297, der als Vergleichsbeispiele gebaute Strukturen wie etwa den SM III-zeitlich datierten Stufenbau in der Nordwestecke des Zentralhofs des Palastes von Phaistos, die Stufenkonstruktion eines altpalastzeitlichen Grabes in Gournia sowie eine Stufenkonstruktion in der neupalastzeitlichen ‚Villa‘ von Nirou Chani anführte. Als weiteres Beispiel für einen Stufenaltar im Wanddekor nannte er Fragment O2 (Militello 1998, 297 m. Farbt. Rb), allerdings scheint das Fragment in diesem Fall falsch herum abgebildet zu sein, wie die eigentlich herablaufenden Schlieren der rötlichen Flüssigkeit andeuten. Zur Diskussion des Stufenbaus auf dem Sarkophag siehe auch Long 1974, 49.

Ort der dargestellten Ritualhandlung definierte (siehe unten [Abb. 6.13c](#)). Da sich der ‚Fellrock‘-Träger und die hinter ihm schreitende männliche Figur von der Stufenarchitektur weg bewegen, ließe sich vorstellen, dass sie die Stufen einer *theatral area* bereits hinabgestiegen waren und nun in Richtung der weiblichen Figur schritten. Eine bildschematische Parallele findet die Darstellung auf dem bereits besprochenen Siegelabdruck aus Agia Triada, wo die architektonische Struktur am rechten Bildfeldrand möglicherweise verkürzt die Fassade eines Gebäudes repräsentierte, aus dem die zwei ‚Fellrock‘-Träger unterschiedlichen Ranges hintereinander herausgetreten waren¹⁰⁵⁸ ([Abb. 4.12e](#)). Die Darstellungen auf den Siegelringen aus Kato Symi und Elatia könnten somit das passiv-repräsentative Einerschreiten von hochrangigen ‚Fellrock‘-Trägern in Verbindung mit palatialer Architektur reflektieren, möglicherweise im Kontext von gesellschaftlichen Ereignissen wie der Initiation junger Mitglieder der Elite.

Eine Kombination aus Stufenobjekt – hier in Zusammenstellung mit einer Pflanze oder einem Baum – und Gebäudefassade begegnet nicht zuletzt auf dem Sarkophag aus Agia Triada, genauer im Bildfeld, welches den mutmaßlichen Verstorbenen vor einer gebauten Struktur mit Spiraldekor zeigte ([Abb. 4.13a](#)). In dieser Komposition ist es naheliegend, die Stufen mit dem Bau in Zusammenhang zu bringen. Wie an anderer Stelle ([Kapitel 5.3.2](#)) noch im Detail ausgeführt wird, ist der Spiraldekor als Wanddekor typisch für neupalastzeitliche, im ‚palatialen Architekturstil‘ errichtete Gebäude, in der SPZ insbesondere für den Palast von Knossos. Die Vermutung liegt daher nahe, dass es sich bei der baulichen Struktur auf dem Sarkophag von Agia Triada um die Fassade eines Baus handelte, der palatialen Strukturen verwandt war, das heißt entweder um die Front eines Palasts oder aber, wie bereits Charlotte Long¹⁰⁵⁹ argumentierte, die Fassade eines monumentalen Grabes. Aufgrund der Kombination von Gebäude, Dekor und Stufenarchitektur tendiere ich eher zu ersterer Interpretation. Die vor dem Gebäude stehende männliche Figur trug ebenfalls ein Gewand, welches den Oberkörper einschließlich der Arme verhüllte. Da die Musterung des Gewandes außerdem mit der Musterung der anderen ‚Fellröcke‘ übereinstimmt¹⁰⁶⁰, drängt sich die Vermutung auf, dass auch diese Figur nicht wie in bisherigen Rekonstruktionen ein knöchellanges Gewand, sondern einen ‚Fellrock‘ trug, dessen hochgezogene Gewandpartie ihren Oberkörper verhüllte¹⁰⁶¹. Auch auf dem Sarkophag von Agia Triada war somit mit einiger Wahrscheinlichkeit ein in einen ‚Fellrock‘ eingehüllter Würdenträger im Kontext des palatialen Doppelaxt-Kults dargestellt. Möglicherweise bildete er als höherrangiger Würdenträger das Ziel der kleinen Prozession von ‚Fellrock‘-Trägern mit nacktem Oberkörper. Ob er dabei zugleich auch

1058 CMS II.6, 11 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada).

1059 Long 1974, 49f. Vgl. auch Marinatos 1993, 31–37.

1060 Vgl. auch Cameron 1976a, 58–60, bes. 60: „the garment is quite clearly made from an animal fleece“, eine Materialbezeichnung, die er auch für die ‚Fellröcke‘ verwendete.

1061 Tatsächlich ist der Bereich der Beine der männlichen Figur nicht erhalten, siehe Paribeni 1908, Taf. I. Zu bisherigen Beschreibungen jenes Gewandes siehe u. a. Trnka 1998, 54: „Fellmantel“; Militello 1998, 291. 293f.: Typ 6: „gonna corta di pelo“.

der Verstorbene war, zu dessen Ehren die Kulthandlungen vollzogen wurden – und als dessen letzte Ruhestätte der aufwendige Sarkophag hergestellt worden war –, muss offenbleiben.

Bewertet man das Vorkommen palatialer Architekturelemente als ortsanzeigende Bildelemente, so deutet die in NPZ und SPZ wiederholt begegnende Verknüpfung von ‚Fellrock‘-Trägern und palatialen Gebäuden darauf hin, dass die Träger des ‚Fellrocks‘ Ämter im unmittelbaren Einflussbereich eines bedeutenden Gebäudes bekleideten. Dabei standen die ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper möglicherweise einem Kollektiv von ‚Fellrock‘-Trägern mit unbekleidetem Oberkörper vor, das unterschiedliche Aufgaben im Palastgeschehen erfüllte, darunter das Tragen und Herbeibringen von Textil und Doppelaxt oder der Lauf. In diesem Zusammenhang ist nochmals auf den ‚Fellrock‘-Träger zurückzukommen, der auf dem bereits erwähnten Siegelabdruck aus Kato Zakros den beiden anderen ‚Läufern‘ vorausleitet¹⁰⁶² (Abb. 4.12h): auch sein Oberkörper war zum Teil verhüllt. Hieraus wird ersichtlich, dass der verhüllte ‚Fellrock‘-Träger von den beiden anderen zu differenzieren ist, was möglicherweise auch durch seine Platzierung vor den beiden anderen sowie durch den räumlichen Abstand zwischen ihm und den beiden anderen, gedrängter laufenden Figuren unterstützt wird. Die Verhüllung scheint also auch hier einen abweichenden Status der einzeln laufenden Figur gegenüber den in der Gruppe laufenden Figuren zu markieren. Worauf diese Differenzierung jedoch schlussendlich abzielt, hängt letztlich vom eigentlichen – uns nicht bekannten – Kontext des Laufes ab.

4.4.3 Conclusio

Zusammenfassend lässt sich innerhalb der sozialen Gruppe der ‚Fellrock‘-Träger somit eine Hierarchie nachvollziehen, die zumindest temporär durch die Verhüllung des Oberkörpers zum Ausdruck gebracht wurde. Mit der Hervorhebung der Einzelfiguren ändert sich zumeist auch der Bildkontext, der zum Teil durch Architekturelemente wie einen Stufenbau, auf einer Plinthe aufragende Vertikalelemente oder einen Plattenfußboden charakterisiert wird (vgl. den Verzweigungsbaum in Abb. 4.14). Bei den unverhüllten ‚Fellrock‘-Trägern, die als Träger von Doppelaxt, Textil und Stab oder als ‚Läufer‘ auftreten, gibt es abgesehen von einer gelegentlichen Wiedergabe eines dem Durchgangsraumdekor zuzuordnenden Wandfrieses keine nähere Beschreibung des Kontexts. Die Bedeutung steckt hier in den Figuren selbst, in ihren Aktivitäten und Interaktionen sowie in ihrer Kleidung und dem damit assoziierten gesellschaftlichen Status.

Die ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper nahmen in der Hierarchie der Funktionsträger eine höherrangige Stellung ein, wie durch ihr passiv-impotantes Auftreten zum Ausdruck gebracht wurde. Die Oberkörperverhüllung sowie gelegentlich das *snake frame*-Objekt kennzeichneten dabei ihre Funktion als zumindest temporäre Träger besonderer Rechte und Pflichten, aufgrund derer

1062 CMS II.7, 15 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

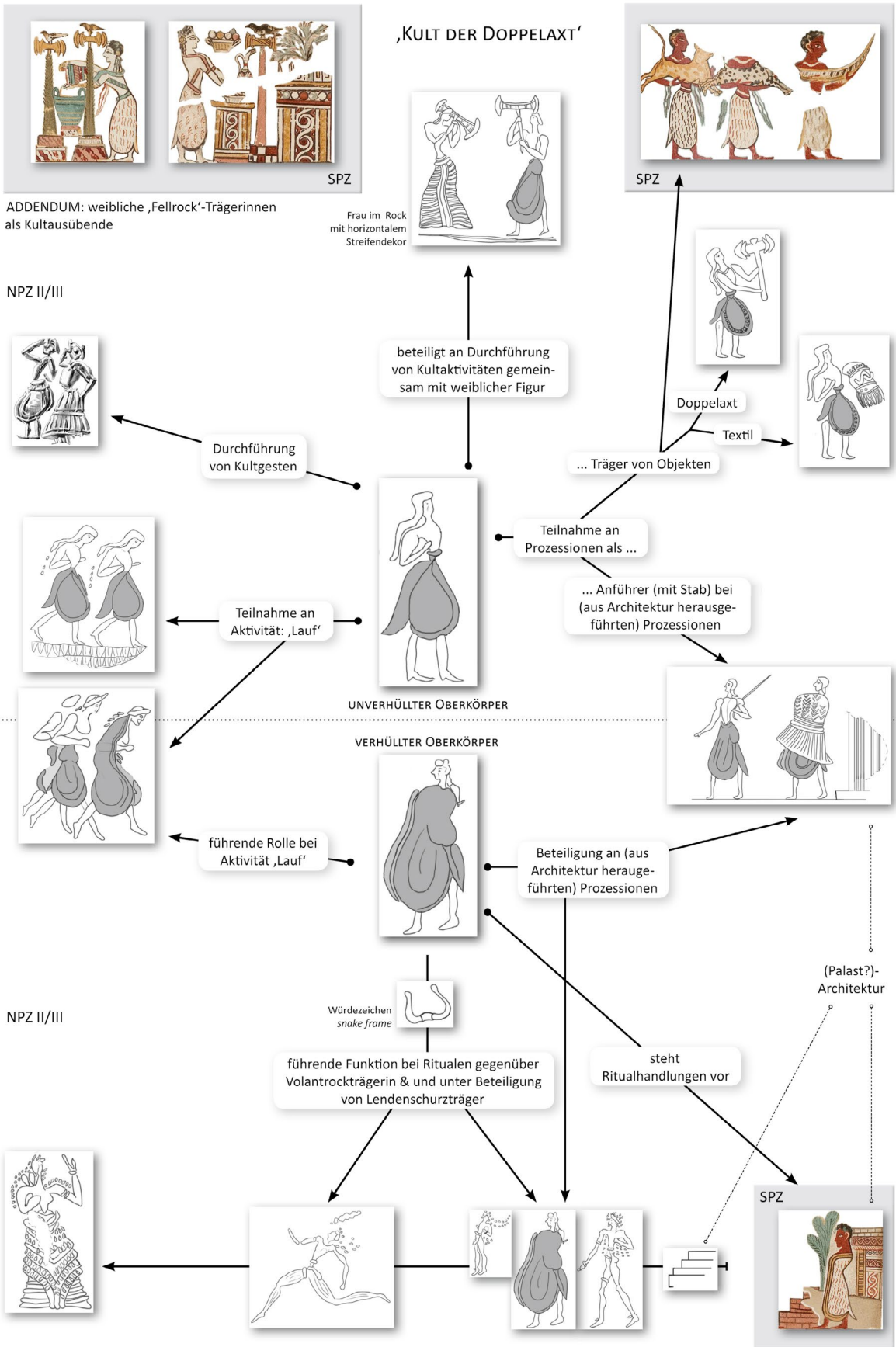


Abb. 4.14 Verzweigungsbaum zum Bildelement ‚Fellrock‘-Träger.

sie wohl unter anderem bei sportlichen oder gesellschaftlichen Ereignissen als eine spezielle Art von Würdenträgern anwesend waren. Handelte es sich, wie hier vorgeschlagen, bei der Figur auf dem Sarkophag von Agia Triada ebenfalls um einen verhüllten ‚Fellrock‘-Träger, so wurden die Prozessionen und kultischen Handlungen wohl unter seiner Aufsicht und von Personen seines Kollegiums durchgeführt. Die besondere Form der bildlichen Herausstellung der ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper gegenüber jenen ohne Oberkörperverhüllung, die nichtsdestotrotz eine zentrale Rolle in der Organisation des Palastkultes und möglicherweise auch der Palastadministration spielten, legt ferner die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um einen Würdenträger handelte, der im Palast, ausgestattet mit priesterlichen Würden (*snake frame*), in Bezug auf die Organisation gesellschaftlicher Rituale eine nicht unbedeutende Rolle spielte.

Mit der gebotenen Vorsicht lässt sich in diesem Zusammenhang möglicherweise auf eine Äußerung Robin Häggs bezüglich der Person bzw. des Kollektivs, welches als Inhaber und religiöse Autorität nicht zuletzt für die Konzeption der Bildprogramme in kretischen Gebäuden verantwortlich zeichnete, zurückkommen:

„If there were such an individual in Minoan Crete, who commissioned works of art, he must have been a rather self-effacing official, perhaps with a restricted term of office, a person who lacked the power to have himself portrayed in the official art of the palaces and villas. [...] Such an official may have been the *primus inter pares* in a collective, a board of priests or religious officials“¹⁰⁶³.

Wenngleich hier freilich nur spekuliert werden kann, erweckt die Art des bildlichen und materiellen Vorkommens der ‚Fellrock‘-Träger verschiedenen Ranges tatsächlich den Eindruck einer aktiven Gruppe von Funktions- und Würdenträgern, die wesentlich an der Organisation der verschiedenen Bereiche des Palastgeschehens sowie auch an der administrativen Vernetzung der neupalastzeitlichen Paläste und ‚Villen‘ beteiligt waren, und es ist keinesfalls abwegig, dass einem derartigen Kollektiv ein Würden- und Entscheidungsträger vorstand, der den Ablauf der verschiedenen Aktivitäten koordinierte¹⁰⁶⁴.

Da bislang keine Zeugnisse für ‚Fellrock‘-Träger – etwa Statuetten oder weitere Wandbilder, die eine artifizielle Präsenz der ‚Fellrock‘-Träger an gebauten Orten evoziert hätten – außerhalb des Palastes von Knossos zutage kamen, ist ferner zu vermuten, dass es sich bei ihnen allein um Amtsträger des Palastes von Knossos handelte. Hier waren sie sowohl in der NPZ als auch in der SPZ an einigen Wänden artifiziell präsent und erfüllten nicht zuletzt an den Wänden des spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco*, wie ich gleich noch einmal näher erörtern werde, ihre Rolle als Funktionsträger im Rahmen des vom Palast initiierten Ritualgeschehens. Darüber hinaus ist festzustellen, dass die Bildwürdigkeit der als ‚Fellrock‘-Träger charakterisierten Personen sich überhaupt

1063 Hägg 1985, 214. 216.

1064 Zur Interpretation jener Figur „as the ruler“ siehe jetzt Blakolmer 2018b, 44.

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

auf das bronzezeitliche Kreta beschränkte: auf den Kykladen, insbesondere auf Thera, wo dies noch am ehesten zu erwarten wäre, sind bislang keine Figuren mit Röcken oder Gewändern mit runder Rockform und hinten herabhängender Spitze zutage getreten¹⁰⁶⁵ und auch auf dem griechischen Festland scheinen keine ‚Fellrock‘-Träger vertreten gewesen zu sein¹⁰⁶⁶. ‚Fellrock‘-Träger dürften demnach ausschließlich auf Kreta agiert haben – ein Merkmal, das in ihren Repräsentanten im *Corridor of the Procession Fresco* ein besonderes Element minoischer Tradition erkennen lässt.

Die Betonung des sozialen Status der ‚Fellrock‘-Träger und ihrer Tätigkeiten durch die oft kontextlose Wiedergabe der Figuren wird vor diesem Hintergrund verständlicher: Handelte es sich tatsächlich um Funktionsträger des Palastes von Knossos, so genügte bereits die Darstellung der mit dem ‚Fellrock‘ bekleideten und in bestimmtem Gestus und bestimmter Körperhaltung verharrenden Figuren als Ausdruck ihrer Funktion, ihres sozialen Status und ihrer typischen Tätigkeiten. Die Tatsache, dass eine Vielzahl von Siegelabdrücken Darstellungen von ‚Fellrock‘-Trägern zeigte – insbesondere jene der hierarchisch gestaffelten Wiedergabe bzw. des höher stehenden ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper –, verstärkt den Eindruck, dass hier ein hoher Beamter selbst tätig war oder dass im Namen eines hochrangigen Würdenträgers gesiegelt wurde. Vielleicht gehörten die Träger und Benutzer jener Siegelringe und -steine sogar eben diesem Apparat von Amtsinhabern an.

Der ‚Fellrock‘-Träger, der an der Wand des *Corridor of the Procession Fresco* den hereinkommenden Menschenzug in Empfang nahm, kann somit als Repräsentant eines hierarchisch gegliederten Kollektivs identifiziert werden, welches im Palast von Knossos seit der NPZ sowohl für die Verwaltung als auch für die Organisation des Kultgeschehens verantwortlich zeichnete. Die lediglich mit dem ‚Fellrock‘ bekleideten Mitglieder des Kollektivs waren in der NPZ mit dem Tragen von im Kult benutzten Gegenständen wie der Doppelaxt und dem Textil, mit dem Anführen von Prozessionen sowie möglicherweise mit administrativen Aufgaben im Rahmen des Austauschs zwischen den palatialen Zentren betraut. Die ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper beeindruckten in den Bildern indessen eher durch ihre passive, am ehesten als würdevoll zu bezeichnende Präsenz, in der sie aufgrund der mit ihrem Amt verknüpften Funktionen Ritualhandlungen verschiedener Form beiwohnten. Sowohl die verhüllten als auch die unverhüllten ‚Fellrock‘-Träger zeichneten sich gemäß der sinnstrukturellen Vernetzung des Bildelements ‚Fellrock‘-Träger durch die Zugehörigkeit zu einem Gebäude aus, in dessen Namen sie wohl ihre Aufgaben erfüllten. Dass

1065 Die Fellgewänder in den Miniaturfresken aus Akrotiri, Thera, und aus Agia Irini, Kea, sind von anderer Form als die hier besprochenen; vgl. Morgan 1988, 93–96. 98. 100.

1066 Von den Siegelbildern, die auf dem griechischen Festland zutage kamen, namentlich der Ring CMS V S2, 106 aus Elatia (Abb. 4.12l) sowie der Siegelstein CMS I, 132 aus Mykene (Abb. 5.23c), ist zumindest ersterer mit größter Wahrscheinlichkeit auf Kreta gefertigt. Der Siegelstein entspricht, was Gestus und Gewandform der weiblichen Figuren betrifft, sicher minoischen Darstellungskonventionen, die Wiedergabe der Figur des ‚Fellrock‘-Trägers weicht hingegen relativ stark von den kretischen Exemplaren ab. Vgl. dazu auch Boulotis 1987, 147 Anm. 10.

dieses Gebäude der Palast von Knossos war, geht insbesondere aus der sowohl in der NPZ als auch in der SPZ ausschließlichen artifiziellen Präsenz der ‚Fellrock‘-Träger an dessen Wänden hervor. In der SPZ wurde das Kollektiv offenbar um weibliche Mitglieder erweitert, die nun auch bei der aktiven Ausübung von Kult- bzw. Opferhandlungen dargestellt wurden. Ob diese bereits in der NPZ existiert hatten und nicht dargestellt wurden oder ob deren Aufgaben in der NPZ von Frauen mit anderen Gewändern übernommen worden waren, muss aufgrund mangelnder aussagekräftiger Evidenz offenbleiben. Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass mit dem Ende der SPZ auch die Darstellung von ‚Fellrock‘-Trägern endete¹⁰⁶⁷. Angesichts der engen Bindung dieses Kollektivs an den Palast von Knossos und dessen Betrieb als *minoisches* Kultzentrum kann dies wohl als eine logische Folge des fundamentalen Wandels im Palastbetrieb gegen Ende der SPZ gewertet werden, mit der Administration und Ritualwesen in der bisherigen Form ein Ende fanden.

4.5 Die Prozessionsdarstellungen an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*

Wie deutlich geworden ist, setzten sich das Prozessionsfresko auf der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* sowie die Darstellung auf der gegenüberliegenden Westwand aus Gruppen von Figuren zusammen, die sich vorrangig anhand ihrer Orientierung, ihrer Sequenzierung, ihres Geschlechts und insbesondere ihrer Gewänder differenzieren lassen. Die Bildanalysen ließen mit einiger Klarheit die unterschiedlichen Funktionen und Assoziationen zutage treten, die zum Teil bereits seit der NPZ, zum Teil erst aufgrund ihres kontextgebundenen Auftretens in der SPZ mit den Trägern der charakteristischen Gewänder verknüpft wurden. Die Ergebnisse möchte ich im Folgenden nun auf das Vorkommen der einzelnen Gewandträger vor Ort, an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*, projizieren, welche den Ausgang der Untersuchungen bildeten. Dabei sollen zunächst nochmals einige der wesentlichen Aspekte berücksichtigt werden, welche der Komposition der Wandbilder in Abhängigkeit ihres Anbringungsortes zugrunde lagen.

Abgesehen von der annähernden Lebensgröße der Figuren, die bereits als ein wesentliches Charakteristikum des minoischen Durchgangsraumdekors erkannt wurde, ist es insbesondere die gemeinsame Orientierung der Mehrzahl der Figuren auf *beiden* Wänden von der *West Porch* in das Innere des Palastes, welche die Konformität der Wandgestaltung mit jener in neupalastzeitlichen Durchgangsbereichen erkennen lässt. Zu dieser kommt die Hintergrundgestaltung hinzu, die durch verschiedenfarbige, durch gewellte Konturen voneinander abgesetzte

1067 Siehe auch Boulotis 2002, 14.

4.5 Die Prozessionsdarstellungen an den Wänden

und sich auf die gesamte Länge der Darstellung erstreckende Flächen gebildet wurde. Diese Form der Hintergrundgestaltung diente der Betonung der horizontalen Ausdehnung, der Kontinuität und Einheitlichkeit des Prozessions szenarios und integrierte die *vor* den solcherart bemalten *Wänden* bzw. *innerhalb des Korridors* schreitenden Menschenmassen in eine sich gleichförmig dahinziehende Umgebung.

Durch die gemeinsame Orientierung der Mehrzahl der Figuren wird zudem deutlich, wer die Prozessionsteilnehmer als solche waren und wer nicht – ein wesentlicher Punkt, der in den bisherigen Studien zum Prozessionsfresko trotz der Feststellung eines „inward sweep of the procession frescoes“¹⁰⁶⁸ ausnahmslos missverstanden wurde. Grund hierfür ist die den Prozessionsteilnehmern gegenübergestellte Figurengruppe, die sich aber hinter einer kleinen Stufe und somit auf einem vorrangig symbolisch zu verstehenden höheren Niveau befand als die von links bzw. von der *West Porch* herannahenden Figurengruppen. Durch diese Figurengruppe wurde der einheitliche Fluss des Prozessionsgeschehens in bislang einzigartiger Weise unterbrochen und durch eine Szene bereichert, die einen zusätzlichen Aspekt des Prozessionsgeschehens ins Bild setzte. Auf die Bedeutung dieser Szene werde ich weiter unten noch eingehen. Für die Konzeption der Wandbilder bedeutete sie jedenfalls, dass hier nicht mehr wie in der NPZ ausschließlich die tatsächlich vor Ort stattfindende Handlung auf die Wände projiziert wurde, sondern dass zusätzlich zu den in eine Richtung schreitenden Menschenmassen auch Momente eingebaut wurden, die das Prozessionsgeschehen um zugehörige inhaltliche Aspekte erweiterten. Diese bestanden nicht nur aus den in die Gegenrichtung aufgestellten Figuren, die – wenngleich sich hierüber freilich diskutieren lässt – eher keine reale Entsprechung im Korridor besaßen, sondern auch in der Stufe im Boden, die definitiv keine reale Entsprechung besaß, wodurch sich erneut ein markanter Unterschied zur Gestaltung bekannter Durchgangsbereiche aus der NPZ ergibt. Wenngleich es für die Annäherung seitens einer größeren Menschengruppe an eine sie erwartende kleinere stehende Gruppe Parallelen in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen gibt, weist die Komposition des Prozessionsfreskos mit der Stufe und der Fortsetzung des Geschehens jenseits der Empfängergruppe somit dennoch eine Neuerung auf, durch die sie von ihren neupalastzeitlichen Vorgängern abweicht und in der wohl eine Anpassung an veränderte Ansprüche der Palastbetreiber erkannt werden darf, die man auf diese Weise in visueller Form an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* zu manifestieren versuchte.

In diesem Sinne wurden auch die an den Wänden festzuhaltenden Gruppen von Teilnehmerinnen und Teilnehmern an dem Prozessionsgeschehen ausgewählt, von dem sich lediglich der *hintere* Abschnitt erhalten hat (Abb. 4.2; 4.3; 4.15). Dieser lässt nur erahnen, wie viele unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen ursprünglich beteiligt waren. Das Schlusslicht des Prozessionszuges bildete an den Wänden zu beiden Seiten des Korridors die große Gruppe aus Volantegwandträgerinnen und männlichen Robenträgern. Diese Robenträger begegnen

1068 Cameron 1976a, 663.



Abb. 4.15 Blick von der *West Porch* in den *Corridor of the Procession Fresco*: Rekonstruktion der erhaltenen Fragmente an Ost- und Westwand.

ausschließlich in spätpalastzeitlichen Darstellungen von Prozessionen und Kult-handlungen. In mehreren Fällen sind es dabei nicht nur unspezifische Prozessionsteilnehmer, sondern weibliche wie männliche Personen, die als Träger von Gefäßen bzw. als Musikanten einen aktiven Beitrag zum Kultgeschehen leisteten. Diese Beobachtung verleitete nicht zuletzt Evans dazu, die Robenträger in seiner Rekonstruktion des Prozessionsfreskos entsprechend als Musikanten mit Lyra, Doppelflöte und Sistrum zu ergänzen¹⁰⁶⁹. Wenngleich Evans' Rekonstruktion an anderen Stellen nicht befürwortet werden kann, so ist sie zumindest im Falle der Robe tragenden Kultdiener nicht abwegig: Es liegt nahe, dass auch die Robenträger an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* nicht nur als Vertreter ihrer sozialen Gruppe Präsenz zeigten, sondern auch als Träger von Gegenständen oder als Musikanten zum Ritualgeschehen beitrugen, bevor sie dann als Träger von Behältern sowie als musikalische Begleiter an den am Zielort bevorstehenden Kulthandlungen beteiligt sein würden.

Angeführt bzw. im vorderen Bereich ergänzt wird die große Gruppe der Robenträger von insgesamt mindestens vier Volantgewandträgerinnen. Da diese sich stark mit den Robenträgern überschneiden – die sich ihrerseits untereinander ebenfalls überlappen –, ist davon auszugehen, dass Robenträger und Volantgewandträgerinnen gemeinsam eine große Gruppe bildeten. Wie die Bildanalyse zeigte, gehörte die Volantgewandträgerin in der NPZ II/III zu den prominentesten Figuren und zeichnete sich durch eine leitende und unterstützende Rolle bei der Durchführung von Ritualhandlungen sowie durch eine enge Beziehung zu der in der NPZ II eingeführten, im gleichen Gewand und bisweilen in Begleitung eines Greifen auftretenden thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status aus. Mit dem Ende der NPZ endete ihre enorme Prominenz in den Bilddarstellungen, doch legen die erhaltenen Darstellungen, gemäß denen

¹⁰⁶⁹ Evans 1928, 722 sowie Taf. XXV. Vgl. auch Long 1974, 37f.

4.5 Die Prozessionsdarstellungen an den Wänden

sich unter anderem die ‚Göttin mit *snake frame*‘ aus der Gruppe der Volantgewandträgerinnen rekrutierte, nahe, dass sie wohl auch in der spätpalastzeitlichen Palastgesellschaft weiterhin eine wichtige Stellung innehatte. Dank dieser trat sie auch weiterhin in Prozessionen auf, die in der SPZ zu den darstellungswürdigsten Ritualperformanzen im Rahmen des Palastzeremoniells gehörten.

An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* stand ihre Einbindung in ein Prozessionsgeschehen dabei in direkter Tradition der neupalastzeitlichen Wiedergabe von Volantgewandträgerinnen als Prozessionsteilnehmerinnen, *die als solche prinzipiell nur an den Wänden von Durchgangsbereichen dargestellt worden waren*. Und es sind wohl unter anderem die folgenden, ebenfalls an ihre neupalastzeitliche Bedeutung anknüpfenden Aspekte, die für ihr Vorkommen verantwortlich zeichneten: zum einen die semantische Signifikanz des Volantgewands, das vermutlich auch weiterhin eine Beziehung zu der in den spätpalastzeitlichen Bildern ebenfalls mit dem Volantgewand bekleideten göttlichen Figur markierte; zum anderen ihre damit assoziierte Rolle als Dienerin einer thronenden weiblichen Person, die – wie sich hinsichtlich der Evidenz aus dem *Throne Room* (Kapitel 6) vermuten lässt – auch in der SPZ als Würdenträgerin Bedeutung besessen haben dürfte. Die Prominenz der Volantgewandträgerinnen als deren Dienerinnen war gemäß ihrer bildmedialen Präsenz zunächst allerdings auf das unmittelbare Umfeld ihres ‚Sitzes‘, den Palast von Knossos, reduziert. Die Volantgewandträgerinnen gehörten somit wohl auch in der SPZ zum innersten Kreis der Palastgesellschaft und dokumentierten ihre Präsenz und rituelle Aktivität in traditioneller Form unter anderem an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*. Nach ihrem Einzug in den Palast könnten sie in der Tradition der neupalastzeitlichen Darstellungen dem Ritualgeschehen rund um die Würdenträgerin im *Throne Room* beigewohnt haben. Dass sie gemeinsam mit den männlichen Robenträgern – ihrerseits vermutlich Gefäßträger und Musikanten im Rahmen des Doppelaxt-Kults – eine gemeinsame Gruppe bildeten, die noch dazu den Abschluss des Prozessionsszenarios formte, lässt auf ihre relative Position innerhalb des Prozessionsgeschehens schließen: Gegenüber den Robenträgern nahmen sie eine anführende Rolle ein, gegenüber den vor ihnen schreitenden Figuren waren sie nachgeordnet. Ob sie darüber hinaus Gaben in den Händen trugen, ist aufgrund des Erhaltungszustands der Figuren nicht mehr festzustellen.

Ein Stück weiter rechts – und somit den Volantgewandträgerinnen in einigem Abstand voraus – schritt auf der Ostwand ein Paar männlicher Figuren, von denen mit Gewissheit jedoch nur gesagt werden kann, dass sie nicht mit langen Roben bekleidet waren; möglicherweise trugen sie Schurze oder kurze Chitone, doch verbietet es der Erhaltungszustand, hier weitere Vermutungen anzustellen.

Nicht ganz so ungewiss ist die Zusammensetzung der folgenden Gruppe, die wohl aus vier Schurzträgern bestand, denen eine weibliche Figur in langer Robe voranschritt. Aufgrund der Gedrängtheit der Schurzträger ist jedoch nicht mehr festzustellen, ob sie in den Händen Gaben trugen oder nicht. Besonders detailliert ist das Gewand der Robenträgerin gestaltet: Neben Rosetten, die im selben Bildkontext auch die Schurze männlicher Figuren dekorierten und die generell ein

prominentes Motiv des spätpalastzeitlichen Bildprogramms in Knossos waren¹⁰⁷⁰, bildete das an anderer Stelle (Kapitel 6.2.2) noch ausführlicher zu erläuternde bikonkav arrangierte ‚Halbrosetten‘-Motiv in stilisierter Vereinfachung ein prominentes, repetitiv verwendetes Dekormotiv ihres Gewandsaums. Aufgrund seines Vorkommens als Bildelement und als Motiv des Gebäudedekors in bildlichen und räumlichen Kontexten kann es als ein Determinativ für den Sitz, das Haus oder den ‚Ort der Präsenz‘ einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status und zugleich als ein Determinativ für den Ort des ihr gewidmeten Kultgeschehens verstanden werden¹⁰⁷¹. Da die Robenträgerin dieses Symbol auf ihrem Gewand trug, kommen nur zwei Interpretationen infrage: Entweder war sie eine Göttin¹⁰⁷² und als solche am Prozessionsgeschehen beteiligt, wodurch der gesamte Prozessionszug in eine mythologische Sphäre gehoben würde; oder sie war eine Funktionsträgerin im Haus einer Würdenträgerin von hochrangigem bzw. göttlichem Status bzw. am Ort ihrer göttlichen Präsenz. Die erstere Interpretation erscheint jedoch angesichts der Tatsache, dass die weibliche Figur auf einem niedrigeren Niveau stand als die ihr entgegengewandten ‚Fellrock‘-Träger, wenig plausibel. Es ist daher eher von der zweiten Interpretationsmöglichkeit auszugehen, namentlich dass es sich bei der weiblichen Figur um eine Person handelte, die durch ihre Markierung mittels des bikonkaven Elements auf ihrem Gewand als eine Funktionsträgerin im *Haus einer Würdenträgerin von hochrangigem bzw. göttlichem Status* bzw. *am Ort ihrer göttlichen Präsenz* gekennzeichnet war.

Somit können auch innerhalb der in den erhaltenen Abschnitten auf Ost- und Westwand dargestellten Gruppe der Robenträger – falls sie denn ein und derselben sozialen Gruppe angehörten –, verschiedene Staturebenen ausgemacht werden: jene der gedrängt in einer großen Gruppe schreitenden männlichen Robenträger und jene der in vorderster Position schreitenden Robenträgerin mit vermutlich höherrangiger, priesterlicher Funktion¹⁰⁷³. Als solche traf sie auf die Gruppe mit dem ‚Fellrock‘-Träger, die ihr auf höherem Niveau entgegengewandt positioniert war. Aufgrund der inhärenten Logik der Prozessionsdarstellung war es mit einiger Sicherheit die Robenträgerin, die das Textil mit Fransen herbeitrug, welches sie in einer Übergabeszene der Gruppe präsentierte. Von den sinnstrukturellen Möglichkeiten der Einbettung des Bildelements Textil – 1) gepaart mit dem Schild; 2) im Ensemble mit dem Schwert, das bisweilen ebenfalls auf dem Schild platziert ist; 3) von menschlichen Figuren in prozessionsähnlichen Situationen zum Teil

1070 So auf den Wulsten um die Taillen der Schurzträger (siehe Abb. 4.2), aber auch in den Zentren der laufenden Spiralen im Dekorprogramm des Osttrakts (siehe Abb. 5.14; 5.15) oder auf den Schultern der Greifen im *Throne Room* (siehe Abb. 6.4).

1071 Siehe zu dieser Idee ausführlicher Gunkel-Maschek 2016.

1072 Vgl. auch Niemeier 1986, 84f.

1073 Anstatt mit einer einfachen Robe könnte diese Figur auch mit jenem Typ von Robe bekleidet gewesen sein, den die Figuren auf Seite B des Sarkophags von Agia Triada tragen. Denkbar wäre außerdem, dass sie zu bestimmten Anlässen die sogenannte Federkrone trug. Ein Vergleichsbeispiel dafür findet sich erneut auf dem Sarkophag von Agia Triada, und zwar in Form der Eimerträgerin mit Robe und Federkrone. Siehe Militello 1998, Taf. 14A. Zur ‚Federkrone‘ siehe Niemeier 1987b, 74. 96 sowie Panagiotopoulos 2012a, 118f. mit weiteren Literaturverweisen.

4.5 Die Prozessionsdarstellungen an den Wänden

gemeinsam mit der Doppelaxt in den Händen getragen; 4) als Gegenstand eines Übergabeakts – liegen hier sowohl die drittgenannte als auch die viertgenannte der Darstellung zugrunde. Sie reproduzieren das Vorkommen des Bildelements als Ausdrucksform eines übergeordneten Sinnkonzepts, demgemäß Textilien in Prozessionen getragen und herbeigebracht und zur weiteren Verwendung übergeben wurden.

Dieser hinterste Abschnitt der Prozession setzte sich somit aus mehreren Gruppen verschiedener Funktionsträger zusammen: eine mit dem Palast als Ort bzw. ‚Sitz‘ einer hochrangigen bzw. göttlichen Würdenträgerin assoziierte Funktionsträgerin, gefolgt von kleinen Gruppen von Schurzträgern und weiteren männlichen Figuren sowie abschließend einer großen gemischten Gruppe aus Volantgewandträgerinnen und Robenträgern. Zumindest die erhaltenen Figurengruppen legen damit nahe, dass dieser letzte Abschnitt des Prozessions szenarios, welches an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* bildlich festgehalten worden war, bereits die Präsenz von Personengruppen evozierte, denen eine wichtige Rolle in dem im Palast verorteten Kultgeschehen zukam.

Dem auf diese Weise geformten Prozessionsgeschehen war eine Gruppe von männlichen Personen entgegengestellt, von denen sich zumindest eine durch das Tragen des ‚Fellrocks‘ auszeichnete. In der Bildanalyse konnten ‚Fellrock‘-Träger als Mitglieder und Repräsentanten eines hierarchisch gegliederten Kollektivs identifiziert werden, welches im Palast von Knossos seit der NPZ sowohl für die Verwaltung als auch für die Organisation des Kultgeschehens verantwortlich gewesen sein dürfte. In den neupalastzeitlichen Bildvorkommnissen begegneten sie als Träger von im Kult verwendeten Gegenständen wie Textil und Doppelaxt, als Anführer und Beteiligte in Prozessionen sowie bei einer Art Lauf. Darüber hinaus traten sie über die Siegelabdrücke als administrativ tätige Beamte im Warenaustausch zwischen den palatialen Zentren in Erscheinung. Die höherrangigen Mitglieder dieses Kollektivs waren durch Verhüllung des Oberkörpers gekennzeichnet und besaßen ein eher passiv-würdevolles Auftreten bei Ritualhandlungen verschiedener Anlässe. Darüber hinaus zeichneten sich ‚Fellrock‘-Träger durch die Zugehörigkeit zu einem Gebäude aus, in dessen Namen sie wohl ihre Aufgaben erfüllten. Dass dieses Gebäude der Palast von Knossos war, geht insbesondere aus der artifiziellen Präsenz der ‚Fellrock‘-Träger an ausschließlich dessen Wänden sowohl in der NPZ als auch in der SPZ hervor.

Ob es sich bei dem ‚Fellrock‘-Träger bzw. den ‚Fellrock‘-Trägern im *Corridor of the Procession Fresco* von Knossos um Figuren mit verhülltem oder unverhülltem Oberkörper handelte, ist anhand der erhaltenen Fragmente nicht mehr nachvollziehbar. Als ein Indiz für unverhüllte Oberkörper könnte das Auftreten in der Gruppe gewertet werden – allerdings beruht auch die Bekleidung aller vier Personen mit einem ‚Fellrock‘ lediglich auf Mutmaßungen. Aufgrund der gegebenen Situation sowie angesichts der vergleichbaren Bildzeugnisse scheint die Annahme einer Gruppe von vier ‚Fellrock‘-Trägern mit nacktem Oberkörper meines Erachtens jedoch am plausibelsten zu sein. Zudem können ‚Fellrock‘-Träger aufgrund des Prozessionsfreskos nun auch architekturräumlich präziser verortet werden – und diese Verortung selbst vermag weitere Hinweise

auf die gesellschaftshierarchische Verortung der ‚Fellrock‘-Träger zumindest in der SPZ zu geben. So stehen sie erstens hinter einer Stufe in der Bodenlinie und sind somit den in der Prozession von der *West Porch* herannahenden Figuren auf höherem Niveau entgegengewandt. Zweitens kommen sie nicht gemeinsam mit den Prozessionsteilnehmern in den Palast hinein, sondern *befinden sich bereits darin*. Hierin lässt sich hinsichtlich der Assoziation von ‚Fellrock‘-Trägern und Gebäude sinnkonzeptuell eine Parallele zu der Darstellung auf dem Siegelabdruck aus Agia Triada erkennen, wo zwei ‚Fellrock‘-Träger aus einem Gebäude herausgetreten sind. Auch im *Corridor of the Procession Fresco* ist eine entsprechende Zugehörigkeit zu einem Gebäude, namentlich dem Palast von Knossos, impliziert. Die Wiedergabe der ‚Fellrock‘-Träger in dieser Position vermag somit das Postulat, dass sie Inhaber von Ämtern und Würden innerhalb der Palastorganisation waren, auch unter dem räumlich-relativen Aspekt ihrer Positionierung zu bestätigen.

Im Kontext der dargestellten Prozession fungierten die ‚Fellrock‘-Träger als Empfänger der hereintretenden Personengruppen, und nicht nur das: Wie die Reste des Textils nahelegen, die sich zwischen der Robe tragenden Anführerin der Gruppe von Prozessionsteilnehmern und der ihr entgegengewandten Gruppe von ‚Fellrock‘-Trägern erhalten haben, nahmen sie auch Gaben, hier ein Textil mit Fransen, in Empfang, die im Zuge der Prozession von außen in den Palast hineingetragen und an diesen übergeben wurden (Abb. 4.16; 4.17). Daraus geht hervor, dass es zu den Aufgaben der ‚Fellrock‘-Träger gehörte, einerseits Personen zu empfangen, die zu bestimmten Anlässen in den Palast von Knossos kamen, um möglicherweise an etwaigen Kulthandlungen auf dem Zentralhof und in angrenzenden Gebäudetrakten teilzunehmen. Und es gehörte andererseits auch dazu, Gaben entgegenzunehmen, die von jenen Personen zu verschiedenen Zwecken in den Palast gebracht wurden. Diese Gaben gingen möglicherweise in den Besitz des Palastes über oder wurden im Zuge weiterer Ritualhandlungen verwendet, wohin sie dann allerdings von den ‚Fellrock‘-Trägern selbst gebracht wurden. Die entsprechenden NPZ II/III Darstellungen auf Siegeln wurden bereits oben genannt, und es ist wohl kein Zufall, dass es in den Siegelbildern neben der Doppelaxt das Textil war, welches von den ‚Fellrock‘-Trägern transportiert wurde, um im Rahmen des Doppelaxt-Kults Verwendung zu finden. Mit letzterer Aufgabe – der aktiven Durchführung der Kulthandlungen – dürften dann, zumindest in der SPZ, allerdings nicht die männlichen ‚Fellrock‘-Träger betraut gewesen sein, die auch auf dem Sarkophag von Agia Triada lediglich als Träger von Gaben wiedergegeben waren. Diese Aufgabe kam vielmehr den erst in der SPZ in den Bildern zutage tretenden ‚Fellrock‘-Trägerinnen zu.

Das von Boulotis publizierte Fragment eines einzeln schreitenden ‚Fellrock‘-Trägers deutet darauf hin, dass auch an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* am Prozessionszug beteiligte ‚Fellrock‘-Träger dargestellt waren. Auch die Darstellung auf dem Sarkophag von Agia Triada legt die Annahme nahe, dass Prozessionen von Gaben tragenden ‚Fellrock‘-Trägern mit nacktem Oberkörper einen wesentlichen Bestandteil des mit der Doppelaxt



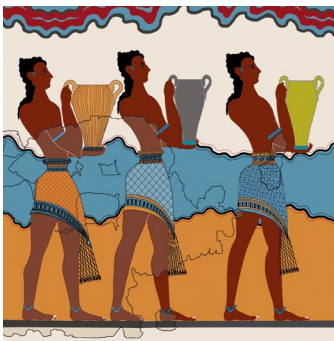
Gesamtdarstellung



Detail links



Detail Mitte



Detail rechts

Abb. 4.16 Zeichnerische Rekonstruktion des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*.



Abb. 4.17 Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*: Nahansicht der rekonstruierten Übergabeszene.

assoziierten Kultgeschehens bildeten, während ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper vor einer mit Spiralen dekorierten Fassade und in der Nähe einer mutmaßlichen *theatral area* dem Geschehen vorstand. An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* fungierten die ‚Fellrock‘-Träger somit als jene Personen, welche einerseits als Vertreter des Palastes andere Prozessionsteilnehmer und Gaben in Empfang nahmen und andererseits als Diener im Kultgeschehen auch selbst an der Prozession beteiligt waren und möglicherweise Gaben zum Zielort trugen. Die inhaltliche Dimension, die sich aus der ungewöhnlichen Einbindung dieser Figuren für das Prozessionsgeschehen ergibt, möchte ich im folgenden abschließenden Kapitel zum Bild-Raum vor Ort ausführlicher erläutern.

Von dem anschließenden Abschnitt des Prozessionszuges haben sich lediglich die drei hintersten, mit Schurzten bekleideten Gabenträger erhalten. Wie die Bildanalyse zeigen konnte, sind die Schurzträger an dem Zug in ihrer Eigenschaft als Vertreter einer Elite beteiligt, die sich an anderer Stelle häufig als Krieger und Jäger darstellte, zu deren darstellungsrelevanten Aktivitäten jedoch seit der NPZ auch die Darbringung von Gaben gehörte. Dadurch präsentierten sie sich nicht zuletzt auch als Personen, die den Zugang zu Ressourcen hatten, um derartige Gaben darbringen zu *können*, eine gesellschaftliche Position, die sich nicht zuletzt in der aufwendigen und somit kostspieligen Gestaltung ihrer Gewänder äußerte¹⁰⁷⁴. Aufgrund ihrer Stellung und Funktion innerhalb der Palastgesellschaft wurden sie unter anderem auch nach Ägypten gesandt, wo sie in Grabmalereien als *keftiu*-Gabenbringer festgehalten wurden. In diesem Sinne ist wohl auch ihr Vorkommen an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* sowie an weiteren Wänden im Südwesttrakt (*Cup-bearer Fresco*) und im Nordtrakt (*North Threshing*

1074 Vgl. dazu Barber 1991, 312–330. Ferner German 2005, 24. 86; Blakolmer 2008b, 261.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

Floor Deposit) des Palastes in dieser für sie charakteristischen Funktion zu erklären: Im Rahmen von Prozessionen trugen sie materiell hochwertige und in der Verarbeitung aufwendige Gefäße und Substanzen, die – falls sie nicht bereits dem Palast gehörten und zu repräsentativen Zwecken nach draußen getragen worden waren – in weiterer Folge wohl in den Besitz des Palastes übergehen oder im Rahmen des Kultgeschehens am Zielort Verwendung finden sollten. Dass auch diese Aktivität in der SPZ im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens angesiedelt war, vermag erneut der Sarkophag von Agia Triada anzudeuten, auf dessen Schmalseite drei Schurzträger in einer Prozession dargestellt waren. Wie viele Schurzträger einst insgesamt die Wände des *Corridor of the Procession Fresco* zierten bzw. ob ihnen noch anders gewandete Figuren voranschritten, muss ebenso offenbleiben wie die Frage, ob dem Abschnitt des Prozessionszuges, dessen Schlusslicht sie bildeten, erneut eine Gruppe von ‚Fellrock‘-Trägern gegenübergestellt war, die von der zuvorderst schreitenden Person dargebrachte Gaben entgegennahm. In jedem Fall gehörten auch die Schurzträger mit ihren Kannen, Rhyta und Steingefäßen sowie deren etwaigen Inhaltsstoffen zu den Personen, die für die vollständige Wiedergabe der Prozession, die von der *West Porch* in das Innere des Palastes von Knossos zog, erforderlich waren.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

Mit der Neugestaltung von Westhof, *West Porch* und anschließendem Korridor zu Beginn der NPZ II erhielt der im Westen gelegene, seit der APZ für Prozessionen angelegte Eingangsbereich in den Palast von Knossos ein eindrucksvolles Erscheinungsbild. Das seit der APZ existierende von der Stadt kommende und über den Westhof in das Innere des Palastes führende Wegenetz¹⁰⁷⁵ wurde modifiziert und um einen neuen Zweig erweitert, der sich in Form von erhöhten Gipssteinplatten mittig durch den neu angelegten Korridor zog. Mit seinem von Wandmalerei, Gipsstein- und Schieferplatten geprägten Interieur knüpfte der Korridor an die auch andernorts in Knossos und auf Kreta zu beobachtende Gestaltung von vorrangig kultisch und zeremoniell genutzten Räumen an. Für die rituelle Nutzung des Palastes von Knossos bedeutete die Anlage des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors die Monumentalisierung eines etablierten Ortes ritueller Aktivität, namentlich des vorzugsweise in Form von Prozessionen organisierten Einzugs in den Palast. Die Durchführung von Prozessionen – seit der Frühbronzezeit ein konstanter Bestandteil der kretischen Ritualpraxis¹⁰⁷⁶ – erhielt damit eine neue Dimension und signalisierte eine Entwicklung des performativen Handelns, die

1075 Palyvou 2004, 214f.; Driessen 2004, 79; Panagiotopoulos 2006a, 35f.

1076 Siehe z. B. Soar 2015.

möglicherweise ebenso wie die NPZ II-zeitlichen Bildschöpfungen und die inselweite Verbreitung der Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ zur Etablierung und Stabilisierung hierarchischer Machtverhältnisse vonseiten der Palastelite forciert wurde¹⁰⁷⁷. Eine solche Wirkung hatten Prozessionen insbesondere auf diejenigen Menschen, welche die Prozession und ihre Teilnehmer auf ihrem Weg über den Westhof und zum Eingang in den Palast verfolgten – ein Szenario, welches in Hinblick auf die Masse der Zuseher möglicherweise in den Miniaturfresken aus Knossos veranschaulicht wurde¹⁰⁷⁸. Der Aspekt der sozialen Differenzierung gewinnt umso mehr an Gewicht, wenn man sich mit Henri van Effenterre und Diamantis Panagiotopoulos den symbolischen Gehalt der stadtseitig gelegenen Westfassade des Palastes vergegenwärtigt, an der entlang – anstatt durch sie hindurch – die Zugangsrouten führte:

„In a word, the West side of a Minoan palace is a *front*, not a *façade*. It is intended to be looked at from the town as a stop, or to give a dominant and privileged view onto the esplanade, and the town behind, from the upper stories of the palace, without direct contact. [...] Just as other features, architecture had to separate the Master of the palace from the common people. A sharp difference, which did not exist at first, in the Old Palaces, had to be made between the two.“¹⁰⁷⁹

„Durch ihren nicht einladenden, sondern abgrenzenden Charakter fungierte diese hohe Mauer als Trennwand zwischen Innen und Außen, zwischen der höfischen Elite und der breiten Masse der Bevölkerung. Der im Verhältnis dazu enge Südwest-Eingang ermöglichte einen streng regulierten Zugang in das Palastinnere und festigte auf symbolischer Ebene die Spaltung zwischen den beiden sozialen Sphären.“¹⁰⁸⁰

Zugleich lässt sich der Korridor mit Letesson und Driessen als eine liminale Zone zwischen der Außenwelt und dem internen Arrangement des Gebäudes beschreiben: Als Übergangsbereich gewährte er einen Zugang und eine räumliche Verbindung beider Bereiche, doch zugleich segregierte er sowohl den Raum als auch die Akteure und Aktivitäten¹⁰⁸¹. Die Anlage des Korridors einschließlich der *West Porch*

„may not only imply an attempt to reduce the permeability of the building, but also acts as an efficient signal, a way of underlining the shift from the external world to the internal domain“¹⁰⁸².

1077 Zu diesem Zusammenhang siehe ausführlicher German 2005, bes. 88. 94.

1078 Für Abbildungsverweise siehe [Anm. 832](#) bzw. [836](#).

1079 van Effenterre 1987, 86f.

1080 Panagiotopoulos 2006a, 32f.

1081 Letesson – Driessen 2008, 209.

1082 Letesson – Driessen 2008, 209.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

Mit dem Betreten der *West Porch* entschwand die Prozession den Blicken des Publikums und signalisierte dessen Ausschluss von den exklusiv im Palast und unter ausschließlicher Beteiligung der zugelassenen Gruppen abgehaltenen Handlungen. Für die Prozessionsteilnehmer selbst hingegen wurde das Betreten des Palastes, das nicht in einer geraden und direkten Linie durch den Westtrakt erfolgte, sondern einen Umweg über den Südwesttrakt nahm, wortwörtlich in die Länge gezogen. Dadurch intensivierte sich zugleich das Moment der Annäherung an den Zielort, die nach dem Überqueren des lichten und von Menschen gefüllten Westhofs in plötzlicher Abgeschlossenheit sowie in relativer Enge und Dunkelheit vollzogen wurde.

Im späteren Verlauf der NPZ III bzw. zu Beginn der SPZ wurden die wichtigsten Räumlichkeiten des Palastes von Knossos umgestaltet und dabei auch das Erscheinungsbild des bisherigen Prozessionskorridors geändert. Der Plattenboden wurde mit Stuck überzogen und die vormals lebhaft-bewegten Darstellungen an den Wänden durch die monumental-ästhetische Komposition des Prozessionsfreskos ersetzt. Möchte man sich der Auffassung Senta Germans anschließen, die die ostentative Betonung des performativen Handelns als Maßnahme zur Bewältigung sozialer Spannungen in der NPZ interpretierte¹⁰⁸³, so könnte man vermuten, dass auch in der ausgehenden NPZ III und frühen SPZ die Monumentalisierung des performativen Akts der Prozession eine Reaktion auf jene soziale Krise war, welche die Machthaber in Knossos infolge der Umwälzungen in der NPZ III zu bewältigen hatten.

Als ein Merkmal der Kontinuität wurde neben der Ritualpraxis selbst der erhöhte Plattenweg beibehalten, der weiterhin die Verlängerung des von der Stadt kommenden und sich über dem Westhof verzweigenden Wegesystems bildete. Der Weg führte durch die *West Porch*, wo seine Verzweigung mehrere Möglichkeiten des Durchquerens der Portikus sowie der Wahrnehmung des an der Ostwand erneut ausgeführten Stiersprungfreskos erlaubte¹⁰⁸⁴. Er mündete schließlich in den *Corridor of the Procession Fresco*, in dem er gleich einem in eine rote Umgebung eingebetteten ‚weißen Faden‘¹⁰⁸⁵ die Route in das Innere des Palastes vorzeichnete. Die Prozessionsfresken an beiden Wänden vervollständigten den Ort der Zeremonie (Abb. 4.19), und im Zusammenspiel von architektonischem Erscheinungsbild, figürlich-repräsentativem Wanddekor sowie handelnden und wahrnehmenden Menschen konstituierte sich ein Bild-Raum, den ich im Folgenden unter verschiedenen Aspekten beleuchten möchte.

Zunächst ist dabei noch einmal auf den Aspekt der Wahrnehmbarkeit und Erfahrbarkeit der Darstellungen an den Wänden unter Berücksichtigung der architekturräumlichen Bedingungen und ihres raumstrukturierenden Potentials einzugehen. Bereits mehrfach wurde auf die eigentlich selbstverständliche Tatsache hingewiesen, dass der *Corridor of the Procession Fresco* ein *Durchgangsbereich* war: Der architektonische Raum wurde durch einen langgestreckten Korridor

1083 German 2005, bes. 92–94.

1084 Güntel-Maschek 2012c, 124–127 m. Abb. 6. 8; Güntel-Maschek 2012d, 173–176 m. Abb. 2.

1085 In Anlehnung an Driessens „Ariadne’s clues/threads“; siehe Driessen 2009, 41. 44–52.

gebildet, der die Portikus des Südwesteingangs mit einem Zielort im Inneren des Palastes verband. Er war zum *Hindurchschreiten* angelegt, was aller Wahrscheinlichkeit nach zumindest zu bestimmten Anlässen in Form von Prozessionen bewerkstelligt wurde, das heißt von Zügen von Menschen, die sich einzeln oder in Gruppen hintereinander in einer gewissen Geschwindigkeit und in einer gemeinsamen Richtung¹⁰⁸⁶ durch den Korridor hindurch bewegten. Der zentrale Weg kann dabei als wesentlicher, nicht nur konstitutiver, sondern auch raumstrukturierender Faktor des Bild-Raums betrachtet werden, da er sowohl den Weg der Prozession als auch deren Zusammenstellung vorzeichnete: So wurde den Prozessionsteilnehmern auf diese Weise die Ordnung des Hintereinandergehens auferlegt, wobei die Breite des zentralen Weges mit etwa einem Meter an allein oder höchstens im Paar nebeneinander schreitende Individuen denken lässt. Hinzu kommt, dass – mit Ausnahme der Anführer – auch *vor* einem oder zwei Prozessionsteilnehmern jeweils ein oder zwei weitere Prozessionsteilnehmer schritten, vor diesen weitere und so fort. Der zentrale Weg gab damit nicht nur Struktur und Richtung des Prozessionszuges vor, sondern eröffnete auch die Möglichkeit, die Malereien an den Wänden wahrzunehmen. Schritt man allein, so konnte man durch wiederholte Drehung des Kopfes die Malereien zu beiden Seiten abwechselnd erkennen. Schritt man jedoch im Paar, so waren vor allem die Malereien auf der nächstgelegenen Wand zu sehen, weniger jedoch diejenigen auf der Seite des Prozessionspartners. Und in jedem Fall galt, dass man bloß den unmittelbar neben sich selbst befindlichen Abschnitt der Darstellung wahrnehmen und sich somit den Gesamthalt einer Seite oder beider Seiten im Verlauf des Fortschreitens nur *sukzessive* erarbeiten konnte¹⁰⁸⁷.

Aufgrund dieser Faktoren erscheint es nur logisch, dass auch die Darstellungen an den Wänden in Übereinstimmung mit den vom architektonischen Raum, der Handlungsdynamik sowie den dadurch an die Wahrnehmung gestellten Bedingungen konzipiert und komponiert waren. Die bronzezeitlichen Kreter begegneten dieser Problematik seit der NPZ durch drei Varianten des Wanddekors: erstens die in Kapitel 5 ausführlicher besprochene Wanddekoration in Form von auf halber Höhe in der Hauptzone platzierten, horizontal verlaufenden Dekorstreifen mit geraden Rändern; zweitens der Wanddekor in Form von horizontalen, mit gewellter Kontur aufeinandertreffenden Farbflächen in der Hauptzone; drittens der Schmuck in Form von figürlichen Darstellungen, die a) in annähernder Lebensgröße ausgeführt waren, sich b) auf einem meist dunklen, den Boden repräsentierenden Streifen und c) vor einem *nicht*-naturlandschaftlichen Hintergrund bewegten und die d) in ihrer überwiegenden Zahl in die Hauptrichtung

1086 Wenngleich gerade in kleineren Gebäudestrukturen, etwa dem Treppenhaus von Gebäude *Xesté 4*, Akrotiri, Thera, damit zu rechnen ist, dass die Prozessionsteilnehmer den Zielort auf dieselbe Weise auch wieder verließen, so war dennoch stets nur eine Bewegungsrichtung maßgeblich und kam dementsprechend an den Wänden zur Umsetzung.

1087 Auch unter diesem Gesichtspunkt sollte begreiflich werden, dass eine Gesamtkomposition in Form aufeinanderfolgender einzelner jeweils auf ein Zentrum orientierter Sequenzen – die sich im Falle des Prozessionsfreskos jeweils über eine Länge von etwa sechseinhalb Meter erstrecken würden – diesem sukzessiven Gedanken nicht entgegengekommen wäre.

des Korridors, das heißt zum primären Zielort des Ganges hin unterwegs waren. Alle drei Gestaltungsformen sorgten für ein gleichförmiges Erscheinungsbild, das die Horizontale, Kontinuität und Einheitlichkeit des Durchgangsraums betonte, das reale Prozessionsteilnehmer oder sonstige Personen *auf ihrem Weg durch den Korridor* begleitete. Während die beiden zuerst genannten Varianten auch inhaltlich eine gewisse Gleichförmigkeit bewahrten, reflektierte die dritte die praktische Bestimmung des Bildträgers und projizierte nicht nur das aktuelle Handeln des Wahrnehmenden – das Hindurchschreiten durch den Korridor aus einem bestimmten Anlass – auf die Wände, sondern narrativierte es dem Anlass entsprechend durch die Gestaltung der Figuren, ihrer Geschlechter, Gewänder, Frisuren, Gaben und Gesten. Die Darstellungen an den Wänden kreierte einen inhaltlich konkreten Kontext für das Geschehen im Raum und vermittelten dessen Bedeutungsdimensionen an diejenigen, die sie im Rahmen des Prozessionsrituals wahrnahmen.

Dabei gilt, dass die an den Wänden dargestellten Menschenzüge zu keiner Zeit in ihrer Vollständigkeit wahrnehmbar waren, sondern *im Zuge des Durchschreitens des Durchgangsbereichs sukzessive* erfahren wurden. Die Wahrnehmung von Darstellungen an den Wänden von Durchgangsbereichen kann unter diesem Gesichtspunkt mit einem leseähnlichen Erfahren der Zusammensetzung des gesamten Menschenzuges verglichen werden. In diesem wahrnehmungs- und erfahrungsbezogenen Sinne lässt sich das Wahrnehmungserlebnis von Wandbildern in Durchgangsräumen im weitesten Sinne als *diskursiv* bezeichnen, da die Wandbilder Inhalt und Bedeutung erst nach und nach vermitteln; es steht somit in markantem Kontrast zum *präsentativen* Wahrnehmungserlebnis der Wandbilder in minoischen Aufenthaltsräumen, deren Bildinhalt sich in der Regel auf einen Blick bzw. von einem Standpunkt aus erfassen ließ¹⁰⁸⁸. Diesen *diskursiven* Charakter des Wahrnehmungserlebnisses gilt es bei einer Annäherung an die Konzeption und Wirkung von Darstellungen in minoischen Durchgangsbereichen und so auch bei der Erfassung des bild-räumlichen Geschehens im *Corridor of the Procession Fresco* zu berücksichtigen.

Auch an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* wurde die dritte Variante des Durchgangsraumdekors umgesetzt. Sie resultierte in einer Hauptströmung von lebensgroßen Prozessionsteilnehmern, die auf einer dunklen Bodenlinie vor einem nicht-landschaftlichen Hintergrund von der *West Porch* in Richtung eines Zielorts im Inneren des Palastes schritten (Abb. 4.18; 4.19). Unterbrochen wurde der Menschenfluss durch mindestens eine Gruppe von in die Gegenrichtung gewandten ‚Fellrock‘-Trägern, doch stellte diese auf dem Weg in das Innere des Palastes einen inhaltlich zwar bedeutenden, in Hinblick auf den Fluss des Geschehens jedoch vernachlässigbaren Störfaktor dar. Für das sukzessive Erfahren

1088 Der Begriff wird hier in Anlehnung an die Ausführungen der Philosophin Susanne Langer (Langer 1984; Originalausgabe 1942) verwendet, die ihn zur Abgrenzung von *diskursiven* Symboliken wie Schrift und Sprache, die ihre Inhalte sukzessive entfalten, gegenüber der *präsentativen* Symbolik von Bildern einsetzte, die ihre Elemente gleichzeitig darbieten, sodass ihre Komposition auf einen Blick erfasst werden kann. Zum *präsentativen* Wahrnehmungserlebnis siehe unten Kapitel 5.2.2.



Abb. 4.18 Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*: Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Darstellung.

der Darstellung an den Wänden bzw., sofern auch die realen Teilnehmer nebeneinander schritten, an *einer* Wand war das kurze Intermezzo der in die Gegenrichtung gewandten, noch dazu dicht gedrängten und somit schnell hinter sich gelassenen ‚Fellrock‘-Träger nur ein weiterer, eine zusätzliche Information vermittelnder Abschnitt im dargestellten Prozessionsgeschehen.

Dieses Erfassen erfolgte gemäß dem diametralen Verhältnis zwischen der Wiedergabe der Prozession an den Wänden und der Bewegungsrichtung realer Teilnehmer durch den Korridor *von hinten*: Die Personengruppen, die nach dem Eintreten in den Korridor als erste wahrgenommen wurden, bildeten tatsächlich den *Schluss des dargestellten Prozessionsgeschehens*. Im Zuge der Vorwärtsbewegung passierte man die Teilnehmergruppen des Prozessionszuges an den Wänden und näherte sich mit Annäherung an den Zielort des Korridors zugleich denjenigen Personengruppen, die im vorderen Abschnitt des Prozessionszuges schritten. Geht man davon aus, dass das Prozessionsgeschehen nicht lediglich in einer simplen Nebeneinanderstellung bzw. Aufeinanderfolge verschiedener für das repräsentierte Prozessionsgeschehen konstitutiver Gruppen bestand, sondern einen planvoll akkumulierenden Aufbau besaß, so könnte das sukzessive Passieren der Teilnehmergruppen im Zuge des Durchschreitens des Korridors auch eine inhaltliche Steigerung zum Zielort hin bedeutet haben. Die führenden und vielleicht hochrangigsten Teilnehmergruppen wären dann an den Wänden in nächster Nähe zum Zielort platziert gewesen. Diese Idee eines hierarchisch aufgebauten Prozessionszuges ist jedoch rein hypothetisch und soll daher an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden¹⁰⁸⁹.

1089 Es wäre nur allzu interessant zu wissen, wer dann an der Spitze des dargestellten Prozessionszuges schritt oder nach Art der ‚Fellrock‘-Träger den Prozessionsteilnehmern entgegengestellt war und wer somit zu sehen war, bevor der Zielort der Prozession erreicht wurde. Der in



Abb. 4.19 Blick von der *West Porch* in den *Corridor of the Procession Fresco*: Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms.

Für das bild-räumliche Arrangement des Handlungsgeschehens im *Corridor of the Procession Fresco* dürften die in unterschiedlichem Dichtegrad gestaffelten lebensgroßen Prozessionsteilnehmer, die an beiden Wänden auf ihrem Weg in Richtung des Palastinneren eingefroren waren, in jedem Fall den ohnehin bestehenden Eindruck, Teil einer Menschenmenge zu sein, multipliziert haben¹⁰⁹⁰ (Abb. 4.19). Gleich ob man nur eine oder beide Wände sehen konnte, lässt sich der rein erlebnisbezogene bild-räumliche Effekt auf den Einzelnen wohl am ehesten folgendermaßen beschreiben: Man fühlte sich als Teil eines Prozessionszuges, der sich seinen Weg durch eine Masse von gemalten Prozessionsteilnehmern bahnte. Diese Masse verharrte zu beiden Seiten größtenteils in eine gemeinsame Richtung gewandt; in ihrem fortwährenden, idealen Dasein erhob sie einen Anspruch auf Ewigkeit, indem sie sozusagen die Adern des Palastes auch in Zeiten der Abwesenheit aktueller Festzüge mit zeremoniellem Geschehen belebte und die Wirkung der Ritualhandlung kontinuierlich aufrechterhielt¹⁰⁹¹.

Abgesehen von diesen formal-effektiven Aspekten besaßen die Prozessionsfresken jedoch auch eine inhaltliche Dimension, die vermittels der artifiziellen

diesem Zusammenhang wohl sofort angedachte ‚Lilienprinz‘, der nach der Rekonstruktion von Niemeier 1987b, 82–98 m. Abb. 24–26, tatsächlich von einer Figur stammen könnte, die im ‚Herrschergestus‘ ähnlich wie auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada der herannahenden Prozession entgegengewandt stand, fällt primär aufgrund seiner früheren Datierung und seiner Ausführung in Relief aus. Ob er einen spätpalastzeitlichen Nachfolger besaß oder ob ähnlich wie auf dem Sarkophag von Agia Triada möglicherweise ein hoher Würdenträger im ‚Fellrock‘ den herannahenden Prozessionsfiguren entgegengestellt war oder ob schlichtweg die den Prozessionszug anführende Figur zugleich die letzte Figur war, welche vor Betreten des Zielorts wahrzunehmen war, muss vollkommen offenbleiben.

1090 Vgl. auch Adams 2007, 374.

1091 Vgl. auch Hägg 1985, 210f.

Präsenz bestimmter Personentypen dem bild-räumlichen Arrangement ganz konkrete Eigenschaften verlieh. Diese wurden im Zuge der vorangegangenen Analysen anhand der verschiedenen Gewandformen ermittelt, für die sich aufgrund ihres wiederholten Getragenwerdens in bildlichen wie räumlichen Kontexten der NPZ und SPZ bestimmte ihrem Vorkommen zugrunde liegende Sinnkonzepte erschließen ließen. Mit dem Eintritt in den *Corridor of the Procession Fresco* sah man sich folglich nicht von wiederholt abgebildeten bedeutungslosen Typen von Prozessionsfiguren umgeben, sondern von Personen, die sich aufgrund ihres Gewandes als Träger ganz konkreter gesellschaftlicher und ritueller Aspekte und Pflichten auszeichneten. In Anknüpfung an die oben zum neupalastzeitlichen Korridor getätigte Aussage ist zu vermuten, dass es sich bei den repräsentierten Teilnehmergruppen um jene sozialen Gruppen handelte, die in der SPZ zu den unter Ausschluss der breiten Masse abgehaltenen Zeremonien und Kulthandlungen im Palast gehörten.

Hatte man den Korridor betreten, so war man zunächst von einer dicht gedrängt laufenden Gruppe umringt, die auf der rechten Seite aus neun männlichen Robenträgern und mindestens drei Volantgewandträgerinnen bestand, während auf der linken Seite sechs Robenträger von einer Volantgewandträgerin angeführt wurden. Wie die Bildanalyse zeigen konnte, war mit den männlichen Robenträgern eine Gruppe von Personen artifiziell präsent, welche im Kultgeschehen für gewöhnlich als Kulddiener fungierten, indem sie die beim Opferritual benötigten Gefäße trugen oder durch das Spielen von Instrumenten für die musikalische Untermauerung sorgten. Hierbei handelte es sich um Personen, die erst in der SPZ bildhaft in Erscheinung traten, als die bildliche Darstellung der Opferhandlungen im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens generell einen Wandel vollzogen hatte¹⁰⁹². An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* repräsentierten die Robenträger diejenigen Personen, die unmittelbar an diesen Opferhandlungen, unter anderem Stieropfer und Libationen, beteiligt, jedoch nicht die Hauptausführenden waren. Für den Eintretenden bildete diese Gruppe von Kulddienern damit zugleich einen unmittelbaren Einstieg in den übergeordneten Handlungsrahmen und implizierte die bevorstehenden Handlungen, zu deren Vollzug die Robenträger in der Prozession an den Wänden das Schlusslicht bildeten.

Mindestens vier Volantgewandträgerinnen schritten in derselben Gruppe gemeinsam mit den Robenträgern und dennoch ihnen voraus. Wie die Bildanalyse ergab, handelte es sich hierbei um Frauen, die – möglicherweise seit dem Ende ihrer Kindheit – im Dienste einer weiblichen Autoritätsfigur von hochrangigem bis göttlichem Status standen. Diese Frauen gehörten einer elitären Gruppe an, die in den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen ihre gesellschaftliche Stellung durch ihre enge Beziehung zu einer bisweilen von einem Greifen begleiteten, thronenden weiblichen Figur und ihre damit verbundene Rolle im neupalastzeitlichen Ritualwesen zum Ausdruck gebracht hatte. Aufgrund der Veränderung des inselweit verbreiteten soziopolitischen Systems und der Aufgabe einiger der

1092 Erkennbar an der erst in der SPZ (wieder) eingeführten Darstellung des Stieropfers; vgl. oben [Anm. 1038](#). Vgl. auch Militello 1998, 292, dem zufolge die Robe „potrebbero avere costituito una innovazione nel costume cretese propria del TM II/III“.

in der NPZ II und NPZ III propagierten religiösen Ideen und Praktiken büßte mit dem Ende der NPZ jedoch auch die Volantgewandträgerin an Darstellungsrelevanz ein. Soweit erhalten bildete der *Corridor of the Procession Fresco* im Palast von Knossos in der SPZ zunächst den einzigen Ort, an dessen Wänden die Volantgewandträgerin auf Kreta noch artifiziell Präsenz zeigte. Dies mag vor allem daran liegen, dass auch in der SPZ, wie in [Kapitel 6](#) näher auszuführen sein wird, der Palast unter anderem als der ‚Sitz‘ einer weiblichen hochrangigen bzw. göttlichen Person fungierte, deren engstem Kreis sie angehört haben könnte. Denn auch in den spätpalastzeitlichen Darstellungen war nun vor allem die ‚Göttin mit *snake frame*‘ mit dem Volantgewand bekleidet, sodass das Gewand nach wie vor als ein visuell-symbolischer Verweis auf die Affinität der Trägerin zu ihrer Herrin gewirkt haben muss. An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* repräsentierten die Volantgewandträgerinnen somit wohl jene Personen, welche an der Prozession beteiligt waren, um am Zielort ihre Rolle als Dienerinnen und Begleiterinnen der thronenden Würdenträgerin von hochrangigem bzw. göttlichem Status zu erfüllen. Auch sie vermochten dem in den Korridor eingetretenen Prozessionsteilnehmer weitere Informationen nicht nur hinsichtlich der Zusammensetzung der dargestellten Prozession, sondern auch hinsichtlich des übergeordneten Sinnkonzepts jenes Kultgeschehens zu vermitteln, zu dessen Anlass die Prozession gebildet worden war.

Der weitere Weg führte an einem männlichen Figurenpaar auf der linken Seite vorbei, dessen sinnstrukturelle Verknüpfungen sich mangels erhaltener Gewänder jedoch nicht mehr rekonstruieren lassen. Ebenso bricht nun die Darstellung auf der rechten (West)Wand ab und es stehen nur mehr die Kompositionen auf der linken Wand für weitere Information bezüglich des hier einst vergegenwärtigten Prozessionsszenarios zur Verfügung.

Hier näherte man sich nun einer weiteren Gruppe von Prozessionsteilnehmern, zunächst vier jeweils im Paar dicht hintereinander schreitenden männlichen Figuren, von denen zumindest das vordere Paar vermutlich mit dem Schurz bekleidet war. Die Schurzträger repräsentierten Mitglieder einer elitären Gruppe, die sich in den Bilddarstellungen seit der APZ fassen lässt, die jedoch während der NPZ nicht zu jenen sozialen Gruppen gehört hatte, welche sich durch ihre Nähe zum Palast und ihre Beteiligung an den spezifischen Ritualpraktiken ausgezeichnet hatten. Stattdessen stellten sie sich als Krieger und Jäger sowie als Besitzer und Darbringer von Gaben wie Meerestieren oder Herdenvieh dar, und in eben dieser letztgenannten Funktion waren sie auch im Kontext der spätpalastzeitlichen Darstellungen von Ritualhandlungen präsent. Mit ihren aufwendig gestalteten Schurzen vertraten sie offenbar jene elitäre Gruppe, die in der NPZ etwas abseits der unmittelbaren Palastorganisation existiert und sich hauptsächlich über ihre Fähigkeiten und Ideale als Krieger, Jäger und Gabenträger definiert hatte. In der ausgehenden NPZ III und in der SPZ könnte sie auch innerhalb der Palastorganisation erneut an Bedeutung gewonnen haben, wie ihre zahlenmäßig nicht geringe Präsenz an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* sowie nicht zuletzt ihre Entsendung nach Ägypten implizieren.

Mit kleinem Abstand ging den Schurzträgern eine weibliche Figur in knöchellanger, aufwendig dekorierte Robe voraus, die aufgrund des Gewanddekors als Funktionsträgerin am Ort der Präsenz einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status gedeutet wurde. Das für den Gewanddekor gewählte, hier stark vereinfacht wiedergegebene ‚Halbrosetten‘-Motiv kennzeichnete ihre bedeutende Funktion im Rahmen des für den Palast repräsentativen Kultgeschehens. In dieser Funktion trug sie ein Textil in den Händen, das wohl im weiteren Verlaufe dieses Kultgeschehens im Palast Verwendung fand¹⁰⁹³.

An dieser Stelle erfuhr das bis dahin kontinuierlich in eine Richtung weisende Prozessionsgeschehen eine Unterbrechung. Auf die Robenträgerin und ihr nach vorne gehaltenes Textil folgte nicht etwa eine weitere Gruppe von Prozessionsteilnehmern, sondern hier stand eine den Eintretenden entgegengewandte Gruppe von vermutlich vier ‚Fellrock‘-Trägern auf einem etwas erhöhten Niveau und nahm Textil und Gabenträger in Empfang (Abb. 4.17). Im Zuge der Bildanalyse wurde deutlich, dass es sich bei den ‚Fellrock‘-Trägern bereits in der NPZ um Mitglieder eines hierarchisch gegliederten Kollektivs gehandelt hatte. Dieses war innerhalb der Palastorganisation mit wichtigen Funktionen betraut, so unter anderem als Träger von Textilien und Doppeläxten durch palatale Innenräume, als Verwaltungspersonal und Prozessionsführer sowie als hochrangige Würdenträger, gekennzeichnet durch die besondere Verhüllung des Oberkörpers. Ab der späteren SPZ begegneten die ‚Fellrock‘-Träger abgesehen von den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* auch auf den Langseiten des Sarkophags von Agia Triada, wo den männlichen Gabenträgern und Prozessionsteilnehmern weibliche ‚Fellrock‘-Trägerinnen zur Seite gestellt waren, welche die Ausübung der Opferhandlungen im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens übernahmen.

Angesichts der sinnkonzeptuellen Verortung der ‚Fellrock‘-Träger innerhalb der Palast- und Kultorganisation von Knossos bereicherte die artifizielle Präsenz der in die Gegenrichtung gewandten männlichen ‚Fellrock‘-Träger an der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* das hiesige Prozessionszenario um einige wichtige Aspekte. Zunächst traten diese Figuren auch hier als Funktionäre des Palastes auf, was nicht zuletzt daraus ersichtlich ist, dass sie nicht wie die Prozessionsteilnehmer selbst in den Palast hineinkamen, sondern sich diesen entgegenstellten und folglich *bereits im Palast befindlich* waren. Sie waren zudem den Prozessionsteilnehmern gegenüber symbolisch erhöht, was auf eine zumindest an dieser Stelle zum Tragen kommende höherrangige Position hindeutet, die sicherlich aus der unmittelbaren Zugehörigkeit der ‚Fellrock‘-Träger zum Palast resultierte. Als dessen Vertreter nahmen sie an dieser Stelle das Textil entgegen, das von der Robenträgerin hereingebracht worden war, und es ist recht wahrscheinlich,

1093 Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die von Boulotis argumentierte Verknüpfung der Weihung von Textilien mit dem aus mykenischen Schrifttafeln bekannten Fest *to-no-e-ke-te-ri-jo*; siehe Boulotis 2002, 18; Boulotis 1979, 63. Auch Marinatos 1986, 61, zufolge spielte das Textil eine Rolle in Vegetationsfesten und wurde jedes Jahr aufs Neue gewoben; es hätte ihr zufolge somit eine vergleichbare Bedeutung wie der achtförmige Schild besessen und das im Rahmen von Erneuerungsriten benötigte Kultequipment vervollständigt.

dass mit der Übergabeszene an dieser Stelle zum ersten Mal bildlich dokumentiert werden sollte, dass im Zuge des Prozessionsgeschehens Gaben an den Palast überreicht wurden, die somit in dessen Besitz übergingen oder im weiteren Verlauf der Ritualhandlungen im Palast Verwendung finden würden. Zu den Aufgaben der ‚Fellrock‘-Träger, die das Textil an dieser Stelle entgegennahmen, dürfte es neupalastzeitlichen Darstellungen zufolge denn auch gehört haben, Gaben wie das Textil gemeinsam mit Doppeläxten durch die Durchgangsbereiche des Palastes zu tragen und ihrer weiteren Verwendung zuzuführen¹⁰⁹⁴.

Die artifizielle Präsenz der den Prozessionsteilnehmern entgegengewandten und mit der Übernahme ihrer Gaben betrauten ‚Fellrock‘-Träger machte auch dem realen Passanten der Wandbilder Aspekte des Prozessionsgeschehens deutlich, an dem er selbst gerade beteiligt war, so etwa die übergeordnete Rolle und immanente Präsenz des Palastes als Ort der Veranstaltung und als Empfänger der herbeigetragenen Gaben sowie der kultisch-religiöse Zweck, zu dem das Prozessionsgeschehen durchgeführt wurde. Nicht zuletzt gehörten die ‚Fellrock‘-Träger ganz offensichtlich zu jenen Personen, die trotz der Umwälzungen zum Ende der NPZ III hin nicht an Bedeutung eingebüßt hatten; denn trotz aller Neuerungen bildeten sie nach wie vor den Apparat an Funktionsträgern, der für den administrativen und kultischen Betrieb des Palastes verantwortlich zeichnete. Auch unter diesem Gesichtspunkt dürfte ihre Präsenz somit ein Element der Kontinuität im Palastbetrieb gebildet haben, die dem Geschehen an dieser Stelle eine zusätzliche würdevolle Note verlieh.

Unmittelbar nach diesem Intermezzo setzte sich das Prozessionsgeschehen fort, diesmal in Form von Gabenträgern, die der reale Prozessionsteilnehmer nun einen nach dem anderen passierte. Die Rolle des Gabenträgers wurde erneut von Schurzträgern übernommen, das heißt von Vertretern einer wohlhabenden sozialen Gruppe, die sich andernorts auch als Krieger und Jäger präsentierten. Von den Gaben ist hier lediglich der untere Teil einer goldenen Kanne mit Reliefdekor erhalten, die aufgrund ihres Materials und ihrer Ausarbeitung nicht nur als Kultgerät, sondern mit Blakolmer auch als *keimelion* im Sinne von „Preziosen und [...] Objekte[n] mit symbolischer Bedeutung“ geschätzt worden sein und „den elitären, palatialen Luxus“ widergespiegelt haben dürfte¹⁰⁹⁵. Eine qualitativ hochwertige Gestaltung der herbeigebrachten Gaben war somit dem Gesamtrahmen entsprechend: er vermochte sowohl den Wohlstand ihrer Träger als auch den Reichtum ihres mutmaßlichen Besitzers und/oder Empfängers – des Palastes – zum Ausdruck zu bringen und dem Bild-Raum nicht zuletzt ein insgesamt luxuriöses Ambiente zu verleihen. Dennoch darf eine Weiterverwendung der Gefäße im Kult bzw. bei der zeremoniellen Abhaltung von Trankritualen angesichts des bisher im virtuellen Durchschreiten des Korridors gesammelten Wissens über das dargestellte Prozessionsszenario und dessen kultisch-religiöser Durchdringung sowie angesichts der Funktion der Metallgefäße, einschließlich ihrer potentiellen

1094 Das Fragment des einzeln schreitenden ‚Fellrock‘-Trägers aus dem südlichen Abschnitt des *Corridor of the Procession Fresco* könnte von einem damit betrauten ‚Fellrock‘-Träger stammen.

1095 Vgl. auch Blakolmer 2007b, bes. 43. 46. 50.

Zugehörigkeit zu etablierten Geschirrssets, nicht außer Acht gelassen werden. Bedauerlicherweise bricht auch die Darstellung an der Ostwand an dieser Stelle ab und lässt den modernen Betrachter auf seinem virtuellen Weg durch den *Corridor of the Procession Fresco* über den Fortgang des Prozessions szenarios im Ungewissen.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die artifizielle Präsenz klar differenzierter Gruppen von Prozessionsteilnehmern sowie von Palastbeamten zu beiden Seiten des Korridors dazu beitrug, einen Prozessionskorridor im wahrsten Sinne des Wortes zu schaffen (Abb. 4.19). So wurden die für das aktuelle Ritual notwendigen Personen einschließlich repräsentativer Gaben wiedergegeben und die übergeordnete Rolle des Palastes als Empfänger beider manifestiert, es wurde eine sukzessive Einführung in Zweck und Funktion der Prozessionsteilnehmer im Rahmen der aktuellen und bevorstehenden Ritualhandlungen mit implizitem Verweis auf das übergeordnete Kultwesen erwirkt und schließlich wurden anhand der Platzierung, Staffelung und Niveaudifferenz zugleich die Ordnung und das hierarchische Verhältnis dokumentiert, welche zwischen den am Prozessionszenario Beteiligten vorherrschten. Für den Bild-Raum bedeutete dies, dass den tatsächlichen Prozessionsteilnehmern mit jedem Zug durch den Korridor diese Aspekte wieder vor Augen geführt und somit in ihrer Gültigkeit bestätigt und aufrechterhalten wurden. Zugleich prägten die Darstellungen nicht nur den unmittelbaren Ort des Ritualgeschehens, sondern vor allem den Palast, zu dem der Korridor gehörte und in dessen Inneres er führte, als denjenigen Ort, an dem diese Ansprüche Gültigkeit besaßen und an dem die zugehörigen Kulthandlungen abgehalten wurden. Zwei der in diesem Zusammenhang genutzten Raumkomplexe werden im Verlauf der vorliegenden Arbeit besprochen. Der *Corridor of the Procession Fresco* führte somit nicht nur räumlich, sondern auch ideell in die Sphäre des Palastes ein. Mit jedem Schritt, mit dem sich die Prozessionsteilnehmer in Richtung Zielort bewegten, drangen sie tiefer in das Ideengebäude ein, welches von den einzelnen, artifiziell präsenten Prozessionsteilnehmern, ihren Gewändern und Gaben sowie deren sinnstrukturellen Verflechtungen sukzessive aufgebaut wurde.

Unter diesem Gesichtspunkt wird einmal mehr die Bedeutung des *Corridor of the Procession Fresco* als Abschnitt eines ausgedehnten Wegesystems zur Durchführung der gemeinsamen Zeremonie deutlich. Für einige Zeit waren die Teilnehmer der Prozession, die möglicherweise in der Stadt oder am Stadtrand begonnen hatte, im Freien unterwegs gewesen und hatten vor den Augen zahlreicher Zuseher ihren Weg durch die Stadt und über den Westhof beschritten. An der *West Porch* endete der hypäthrale und vor einem Publikum vollzogene Teil der Prozession, und man trat, nachdem man die fast dreieinhalbmal so breite *West Porch* und das Stiersprungfresko – ein seit der NPZ insbesondere mit der Palastelite von Knossos verknüpfter Bildtopos¹⁰⁹⁶ – an deren Ostwand hinter sich

1096 Vgl. Hallager – Hallager 1995; Shaw 1997, 497–499. 501; Zeimbekis 2006. Zu Stierdarstellungen in Eingangsbereichen siehe zudem generell Marinatos 1989a, 26; Marinatos 1993, 219; Marinatos 1996, 150f.; Immerwahr 1990, 85–88; Morgan 1995c, 41; Shaw 1995, 97f.; Younger 1995, 521f. m. Anm. 53; Blakolmer 2001, 32; German 2005, 33–49. 85–96; Günkel-Maschek 2012c, 124–127; Günkel-Maschek 2012d, 173–176.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

gelassen hatte, in den vergleichsweise dunklen und engen *Corridor of the Procession Fresco* ein¹⁰⁹⁷. Mit dem Eintritt in den Palast fand somit ein Situationswechsel statt: Anstatt bei der Teilnahme am Prozessionszug gesehen zu werden, wurden nun die Prozessionsteilnehmer selbst zu Betrachtern des und zu Teilnehmern an dem an den Wänden verewigten Prozessionsgeschehen, indem sie sich umgeben von vor und hinter ihnen schreitenden Teilnehmern und vorbeiziehend an den in nächster Nähe an den Wänden festgehaltenen Teilnehmern und deren Handlungen fortbewegten¹⁰⁹⁸.

In diesem Zustand der Abgeschlossenheit und zugleich des Eingebundenseins in einen langsam dahinschreitenden Menschenzug vollzog sich der Übergang von der Außenwelt in das Innere des Palastes. Die Darstellungen an den Wänden trugen zum einen dazu bei, durch die Gleichförmigkeit, Horizontalität und Kontinuität der vor einem Wellenbandhintergrund befindlichen lebensgroßen Figuren ein das eigene Handeln reflektierendes und begleitendes Umfeld zu schaffen. Zum anderen veranschaulichten sie den Prozessionsteilnehmern auch auf inhaltlicher Ebene Sinn und Zweck des eigenen Tuns und bereiteten auf das bevorstehende Geschehen vor. Dabei ist nicht zwingend davon auszugehen, dass auch der reale Prozessionszug in dieser Weise aufgebaut war: Vielmehr handelte es sich bei der Darstellung um ein ideales Prozessionsszenario, das in Hinblick auf die Bedeutung und Funktion des Palastes und auf die Rolle, die eine Prozession und ihre Teilnehmer im Rahmen dieses Palastgeschehens zu erfüllen hatten, konzipiert war. Als solch ein ideales Prozessionsszenario funktionierten die Darstellungen auch zu Zeiten, in denen keine realen Prozessionen stattfanden. Zogen jedoch Prozessionsteilnehmer hindurch, so führten die Darstellungen an den Wänden nicht nur eine Zusammensetzung vor Augen, die sämtliche relevante Personengruppen, Gaben und Übergabeszenen umfasste, sondern sie vergegenwärtigte durch diese Zusammensetzung auch all jene Aspekte, die für den Ort des Geschehens, für das Geschehen vor Ort und für die daran Beteiligten repräsentativ waren. Im bild-räumlichen Zusammenspiel von Architektur, Bild und Handlung verdichteten sich die eigene Teilnahme, deren Anlass und das Bewusstsein um die dabei zu erfüllenden Aufgaben mit den an den Wänden verewigten, sukzessive realisierten Präsenzen von Personen, Gegenständen und Ideen: Auf diese Weise führte der *Corridor of the Procession Fresco* in die von Ritual, Kult, göttlicher Präsenz und Luxus geprägte Atmosphäre ein, die das Geschehen im spätpalastzeitlichen Palast von Knossos prägte.

Die Darstellungen an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* schmückten somit nicht nur einen Durch- und Übergangsbereich zwischen dem stadtsseitig gelegenen Westhof und dem Inneren des Palastes und dem Zentralhof. Sie bildeten auch die *visuelle Manifestation* der gesellschaftlichen Ordnung, die

1097 Adams 2007, 373. Vgl. auch Driessen 2004, 79; Peterson 1982, 31.

1098 Ähnlich auch schon Adams 2007, 374: „As one moved into the palace, the forced funnelling effect caused by the narrowness of the corridor would have heightened one’s sense of physical individuality, while the iconography simultaneously reinforced the individual’s participation in a much larger, collective ceremony.“

nach den Ereignissen zum Ende der NPZ III hin die Wiederherstellung des Palastes hervorgebracht hatte und die nun in der SPZ durch performative Akte wie etwa Prozessionen nicht nur in Bildern, sondern auch im menschlichen Handeln reproduziert und verfestigt wurde. Als Elemente einer seit der NPZ II bestehenden Tradition konnten dabei die ‚Fellrock‘-Träger und die Volantgewandträgerinnen erkannt werden, die in der NPZ II und NPZ III zu einem prominenten Personenkreis gehört und ihre Stellung in der Gesellschaft über ihr Verhältnis zum Palast definiert hatten¹⁰⁹⁹. Auch die Schurzträger spielten eine Rolle als Gabenträger an den Wänden des Palastes. Sie waren seit der APZ in den Bilddarstellungen vertreten, hatten in der NPZ allerdings nicht zu denjenigen Personen gehört, die sich und ihr religiös motiviertes Treiben auf Goldringen oder in Form von Bronzestatuetten dokumentiert hatten. Stattdessen ließen sie sich vorrangig als Krieger, Jäger und Gabenbringer darstellen. Nach den Umwälzungen in der NPZ III waren aber auch sie im *Corridor of the Procession Fresco* gegenwärtig und repräsentierten eine Gesellschaftsgruppe, die auf eine lange kretische Tradition zurückblicken konnte. Zu den neuen Personentypen, die aus den gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen der fortgeschrittenen NPZ III hervorgegangen waren, gehörten indes die Robenträger. Ihre anhand der spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen sinnstrukturell zu begründende Beziehung zu dem mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehen deutet darauf hin, dass ihr Auftreten unmittelbar mit jenem im Palast verorteten Kultgeschehen zusammenhing, das sich nun zumindest in den Bilddarstellungen in einigen Aspekten fundamental von den neupalastzeitlichen Vorgängern unterschied. Möglicherweise resultierte die Darstellungswürdigkeit der Robenträger dabei aus einer Fokusverschiebung und Reorganisation des Kultgeschehens, welche zunächst die Reduzierung auf vereinzelte Paläste, dann die Aufgabe der neupalastzeitlichen Ritualpraxis im Laufe der NPZ III mit sich gebracht hatte.

Nichtsdestotrotz knüpfte das Prozessionsfresko an sich hinsichtlich der Hintergrundgestaltung sowie der Lebensgröße der auf einer Bodenlinie in eine Richtung schreitenden Figuren unmittelbar an die in der NPZ etablierte Tradition der Wandgestaltung von Durchgangsräumen an, wenngleich einzelne Elemente wie die Stufe in der Bodenlinie oder die Unterbrechung des Prozessionsszenarios durch eine in die Gegenrichtung orientierte Gruppe bislang keine direkten Vorläufer besitzen. Dabei sind weder das Herbeitragen eines Textils noch die Übergabe selbigen Textils an einen entgegengewandten Empfänger neu. Doch erinnert die Art der Wiedergabe des gesamten Szenarios sehr stark an ägyptische Darstellungen von Tributbringern, und es ist gut denkbar, dass im Falle der Neugestaltung des *Corridor of the Procession Fresco* – ebenso wie bei der Neugestaltung des in der dritten Fallstudie zu besprechenden *Throne Room* – ägyptische, etwa im Zuge der *keftiu*-Besuche in Ägypten gesehene Bildwerke als Inspirationsquelle gedient hatten und nun unter Anwendung von deren Ausdrucksmodi versucht wurde, die Monumentalität und Imposanz des neuen Erscheinungsbildes des

1099 Vgl. allgemein dazu German 2005, 85–94.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

Palastes an dieser neuralgischen Stelle zu steigern¹¹⁰⁰. Dennoch waren sowohl das Prozessionsfresko als auch der *Corridor of the Procession Fresco* Ausdrucksformen kretischer, zum Teil eng mit dem Palast von Knossos verknüpfter Ideen und Traditionen. Mit ihnen wurden in der SPZ, zumindest noch für einige Jahrzehnte, Bild-Räume geschaffen, in denen die Rolle des Palastes von Knossos und seiner Benutzer unter zum Teil seit der APZ bestehenden kultischen und zeremoniellen Aspekten erneut bestätigt wurde.

1100 Zu ägyptisierenden Elementen des Prozessionsfreskos siehe u. a. Evans 1928, 719–757; Hood 1978a, 65; Immerwahr 1990, 89f.; Shaw 2000. Zur zeitlichen Kongruenz von *keftiu*-Besuchen in Ägypten und der NPZ III auf Kreta siehe Kapitel 2.1.3. Auch die spätpalastzeitliche Bildausstattung des *Throne Room* dürfte von selbiger Inspirationsquelle profitiert haben, wie bereits Evans und nach ihm insbesondere Hiller wiederholt darlegten, und wie auch die vorliegende Arbeit postuliert; siehe etwa Evans 1935, 880f. 901–946; Hiller 1996a; Hiller 2000; Hiller 2008; Hiller 2011a; außerdem hier Kapitel 6.3.3. Zum Vergleich der narrativen Qualität von neupalastzeitlichen Prozessionsfresken gegenüber spätpalastzeitlichen (dort als mykenisch bezeichneten) Prozessionsdarstellungen siehe auch Shaw 1997, 501: „By contrast, the rows of repetitive, rhythmically arrayed figures with a stylized manner of walking in later (mostly Mycenaean) paintings evoke an impression of pomp and circumstance, rather than serving as visual chronicles of an occasion“.

5

Bild-Räume im Osttrakt des Palastes von Knossos

Zu den weitläufigsten Raumstrukturen, die im Palast von Knossos erhalten sind, gehört zweifelsohne der Komplex aus *Hall of the Double Axes* und *Queen's Megaron*, welcher bei den Ausgrabungen der Jahre 1901 und 1902 als unterstes Geschoss des Osttrakts zutage gefördert wurde¹¹⁰¹. Arthur Evans interpretierte das Areal als Wohn- und Aufenthaltsbereich¹¹⁰² einschließlich eines Empfangsbereichs für größere Menschenmengen (*Audience Chamber*)¹¹⁰³. In letzterem vermutete er den Sitz des Herrschers von Knossos in seiner weltlichen Funktion¹¹⁰⁴. An der von Evans vorgenommenen geschlechterspezifischen Deutung der größeren *Hall of the Double Axes* als Domizil eines Königs, des kleineren *Queen's Megaron* als Aufenthaltsort besagter Königin wird zum Teil bis heute festgehalten¹¹⁰⁵, die alternative Interpretation der Hallen als Zeremonialbereiche wird nur von wenigen vertreten¹¹⁰⁶. Mit der folgenden Betrachtung der Architektur einschließlich der spärlichen Reste ihres Bildprogramms möchte ich in dieser Hinsicht eine neue Bewertung vorlegen.

Als Osttrakt des Palastes von Knossos bezeichne ich hier den zentralen Bereich der östlichen Gebäudehälfte, zu dem ich das *Grand Staircase* mit benachbarter *Hall of the Colonnades*, den *Upper* bzw. *Lower East-West Corridor*, die *Hall of the Double Axes*, das *Queen's Megaron* einschließlich des *Queen's Bathroom*, den beide Hallen verbindenden *Dog's-Leg Corridor* sowie das westlich an das *Queen's Megaron* anschließende und mit diesem über den *Corridor of the Painted Pithos* verbundene *Service Quarter* einschließlich des *Service Staircase* zähle (Abb. 0.1). Im Unterschied zu den nördlich und südlich angrenzenden Gebäudetrakten reichte der Osttrakt unmittelbar vom Zentralhof aus drei Stockwerke tief nach unten, wobei der Weg in die Tiefe architektonisch in der imposanten Form des *Grand Staircase* gestaltet war. Der *Lower East-West Corridor* im Erdgeschoss führte, ähnlich wie der darüber liegende *Upper*

1101 Evans 1900/1901, 110–117; Evans 1901/1902, 39–59.

1102 Evans 1901/1902, 45; Evans 1921, 315–59; Evans 1930, 282–390. Ihm folgten in dieser Ansicht u. a. Graham 1959, 47–52; Driessen 2012.

1103 Evans 1930, 307: „main reception hall“; Evans 1930, 308: „chief halls of the residential quarters“.

1104 Evans 1935, 935.

1105 Siehe etwa Driessen 2012 mit Literaturverweisen.

1106 Nordfeldt 1987; Marinatos – Hägg 1986, bes. 73.

East-West Corridor im ersten Stockwerk sowie möglicherweise ein weiterer in einem zweiten Stockwerk, vom *Grand Staircase* in die östlich gelegenen Bereiche. Im Erdgeschoss besaß er in der NPZ mehrere Zugänge in den nördlich angrenzenden Gebäudetrakt sowie in die südlich angrenzende *Hall of the Double Axes*. In der ausgehenden NPZ III oder frühen SPZ wurden die Zugangsmöglichkeiten, wie ausführlicher darzulegen sein wird, modifiziert und eine direktere Verbindung zwischen Zentralhof, *Grand Staircase* und *Hall of the Double Axes* hergestellt. Dies ging einher mit einer raumübergreifend ähnlichen bildlichen Ausgestaltung der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* sowie der *Hall of the Double Axes*. Auch das südlich an die Halle angrenzende *Queen's Megaron* einschließlich des *Queen's Bathroom* wurden in das Dekorprogramm einbezogen. Ferner erstreckte sich das Dekorprogramm auf den *Corridor of the Painted Pithos*, der das *Queen's Megaron* mit dem westlich anschließenden *Service Quarter* verband.

Als wiederholt auftretendes und das Erscheinungsbild der Räume vereinheitlichendes Element des Wanddekors fungierte ab der ausgehenden NPZ III bzw. in der SPZ die laufende Spirale. Im Folgenden sind daher jene Bereiche zu besprechen, deren Wände mit laufenden Spiralen dekoriert waren: 1) die *Loggia* in der *Hall of the Colonnades*, an deren Ostwand Evans das Schildfresko rekonstruierte; 2) der *Corridor of the Painted Pithos*, an dessen Westwand Evans *in situ* einen den Durchschreitenden auf halber Höhe begleitenden Spiralfries vorfand; 3) der Hallenkomplex aus *Hall of the Double Axes* und *Queen's Megaron* mit angrenzendem *Queen's Bathroom*, wo Evans sowohl *in situ* im *Queen's Bathroom* als auch an mehreren Stellen der *Hall of the Double Axes* von den Wänden herabgefallene Fragmente eines Spiralen-Rosetten-Frieses fand, den er in den Oberzonen beider Bereiche ‚wiederherstellte‘. Bevor eine intensive Auseinandersetzung mit den Bildelementen erfolgen kann, möchte ich jedoch zunächst die baugeschichtliche Entwicklung des Osttrakts als Handlungsort schildern. Eine Beschreibung sowie eine Diskussion der einstigen Anbringung der Wandmalereien in den einzelnen Bereichen wird die wesentlichen Unterschiede aufzeigen zwischen dem Friesdekor in Durchgangsräumen, wie sie der *Corridor of the Painted Pithos* und die *Hall of the Colonnades* darstellen, und dem Dekor von Aufenthaltsräumen, den die *Hall of the Double Axes* und der *Queen's Bathroom* repräsentieren. Erst im Anschluss daran werde ich die gewählten Bildelemente, namentlich die laufende Spirale und den achtförmigen Schild, einer detaillierteren Bildanalyse unterziehen, in welcher ich die sinnstrukturelle Verortung beider Elemente innerhalb der minoischen Bildkultur vornehme. Die Ergebnisse werde ich abschließend auf die dekorierten Bereiche des Osttrakts übertragen, um sowohl synchron als auch diachron die Bedeutung des Areals sowie Aspekte des hier verorteten Handlungsgeschehens zu beleuchten.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

5.1.1 *Hall of the Double Axes*

Die *Hall of the Double Axes* war durch mehrere *polythyra* und Säulenreihen in hypäthrale und überdachte Raumsegmente unterteilt (Abb. 5.1). Im Norden säumte sie der *Lower East-West Corridor*, der vom *Grand Staircase* mit angrenzender *Hall of the Colonnades* herführte und von dem aus sie in der NPZ durch zwei Türen – eine in die westliche Portikus, eine in die östliche Portikus – zugänglich war. Durch die westlich gelegene Tür betrat man zunächst einen knapp 54 m² großen Raum¹¹⁰⁷, der sich zur Rechten (im Westen) durch eine zweifache Säulenstellung auf einen Lichthof öffnete (Abb. 5.2; 5.3). An dessen in Quadermauerwerk errichteter Westfassade waren Steinmetzzeichen in Form von Doppeläxten eingeritzt, welche der Halle ihre moderne Bezeichnung verliehen¹¹⁰⁸. In der Mitte der Nordwand des überdachten Bereichs fand Evans zwischen Tür und *polythyron*-Wand eine sich als Negativ in einem verdichteten Kalkhaufen abzeichnende Konstruktion aus Holz mit kannelierten Säulchen. Evans rekonstruierte sie als einen Thron mit Baldachin und bezeichnete diesen westlichen Bereich der *Hall of the Double Axes* als *Audience Chamber*¹¹⁰⁹ (Abb. 5.4). Der vermeintliche Durchgangskarakter der Portikus als Verbindungsweg zwischen dem *Lower East-West Corridor* im Norden und dem Zugang in den Korridor zum *Queen's Megaron* im Süden sowie die Installation des hölzernen Throns machten ihm zufolge eine Deutung als primärer Empfangsbereich (*chief reception area*) wahrscheinlich¹¹¹⁰. Hier vermutete er „the throne of the Lord of Knossos – at least on his secular side“, während derselbe Herrscher in seiner Funktion als Priester seinen Sitz im *Throne Room* am Zentralhof gehabt hätte¹¹¹¹.

Die gesamte Ostwand der Portikus wurde von einem *polythyron* mit vier Türöffnungen gebildet, die jeweils mit Doppeltüren zu verschließen waren¹¹¹². Dahinter befand sich mit der *Inner Hall* der zentrale Bereich der *Hall of the Double Axes*, dessen knapp 43 m² messende Grundfläche¹¹¹³ von insgesamt drei *polythyra* im Westen, Süden und Osten eingefasst war (Abb. 5.5). Der Plattenboden in der *Audience Chamber* sowie in der *Inner Hall* zeigte jeweils ein Muster aus ineinander geschachtelten Rechtecken, die eine zentrale Reihe von Platten rahmten. Wie Stefania Chlouveraki zeigte, wurde jeweils die zentrale Reihe aus einer

1107 Maße: 7,95 m x 6,75 m (Ost-West); vgl. Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 90 (Ost).

1108 Evans 1900/1901, 112; Evans 1930, 319. 339 Abb. 225; 425 Abb. 216.

1109 Evans 1930, 333–338.

1110 Evans 1930, 324–326.

1111 Evans 1935, 935.

1112 Evans 1930, 340–341. Vgl. auch dort S. 320 Abb. 213. Zur Architektur der *Hall of the Double Axes* siehe auch Shaw 2011b.

1113 Maße: 7,95 m x 5,4 m (Ost-West); vgl. Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 90 (West).

5 Bild-Räume im Osttrakt des Palastes von Knossos

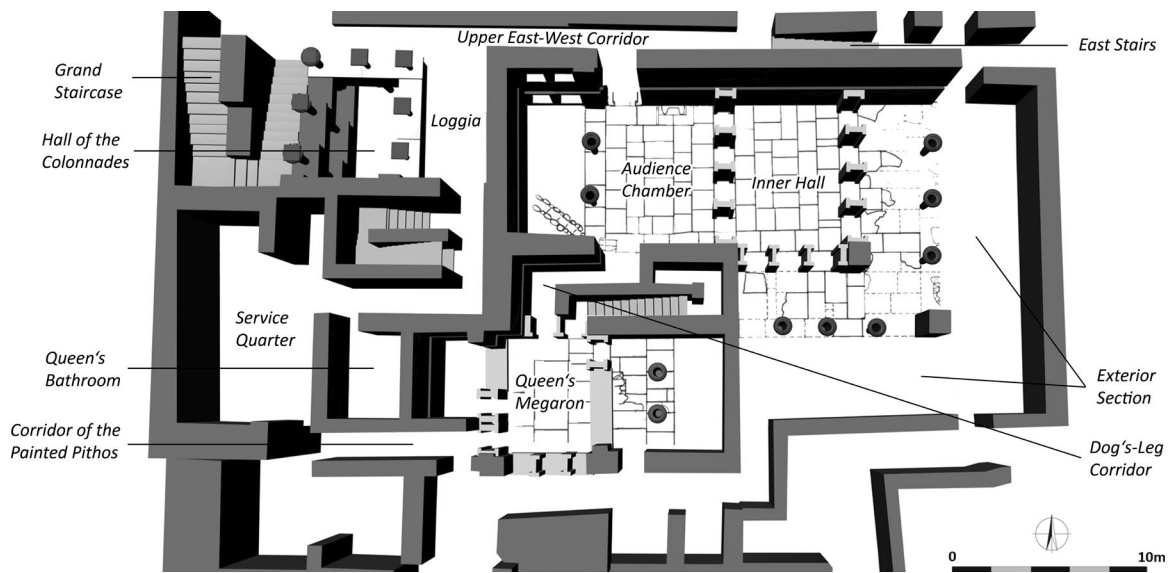


Abb. 5.1 Grundriss des Osttrakts des Palastes von Knossos.



Abb. 5.2 Hall of the Double Axes: Blick von der Inner Hall in die Audience Chamber.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung



Abb. 5.3 *Hall of the Double Axes: Audience Chamber*, vom Eingang des *Dog's-Leg Corridor* aus gesehen. Mittig gegenüber das in der SPZ fehlende Wandpaneel, vor dem Evans Reste einer Konstruktion mit Säulchen fand.



Abb. 5.4 *Hall of the Double Axes: Blick von der Inner Hall in die Audience Chamber* mit einer Rekonstruktion von Evans' Thron mit Baldachin.



Abb. 5.5 *Hall of the Double Axes: Inner Hall* (Blick aus der Südostecke in den Raum).

anderen Gipssteinart als die Platten der umgebenden Fläche gebildet¹¹¹⁴. Diese Musterung besitzt eine auffällige Parallele in den durch weiße Putzfugen geschaffenen Reihen von Rechtecken, die den Boden der sogenannten *Banquet Hall* im Palast von Kato Zakros charakterisierten, die, wie ich im Folgenden noch ausführlicher besprechen werde, zudem einen ähnlichen Wanddekor in Form von Spiralen-Rosetten-Friesen aufwies.

Lediglich die Nordwand der *Inner Hall* war durchgehend gemauert und wie die ebenfalls gemauerten Wände der *Audience Chamber* vom Boden bis auf Höhe der Türstürze mit großen Gipssteinpaneelen verkleidet¹¹¹⁵. Jene verliehen den Räumlichkeiten bei vorhandenen Lichtquellen ein „leuchtendes und funkelndes Erscheinungsbild“¹¹¹⁶. Waren sämtliche Türen geschlossen, so drang gar kein oder nur schwaches Licht durch möglicherweise vereinzelt existierende Türoberlichter ein¹¹¹⁷. Waren jedoch einige oder alle Türen geöffnet, so erhielt die *Inner Hall* indirektes Licht sowohl aus dem Lichthof neben der *Audience Chamber* als auch von den Lichthöfen oder Terrassen her, zu denen sich die

1114 Evans 1930, 318–386. Zu den insgesamt vier verwendeten Gipssteinsorten und deren Verwendungsmuster im Osttrakt siehe Chlouveraki 2002, 29. 33 Abb. 4,2.

1115 Evans 1930, 343; Evans 1935, 307.

1116 Chlouveraki – Lugli 2009, 662 (Übers. Verf.).

1117 Evans 1930, 340–342: „That in some cases, as in the outer doors of the ‘Hall of the Double Axes’, leading to the Corridor on either side, the square space above the lintel was filled up in a similar way [with masonry] seems to be sufficiently ascertained. But there is equally good reason for believing that, above the lines of doorways between sections of a room or hall, these squares of timbering could be left open for the passage of light and air. They were, indeed, often the sole means of giving light to the interior of a chamber when the doors were shut. The inner section, for instance, of the Hall with which we are dealing would have been perfectly dark“. In Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, konnte ein Türoberlicht zwischen den Räumen 4 und 7 nachgewiesen werden; vgl. Palyvou 2005b, 59. Dieser Befund stützt die Vermutung, dass auch in Knossos über manchen Türöffnungen derartige Türoberlichter existierten, wie dies von Evans 1930, Farbtaf. 25 (gegenüber von S. 346) suggeriert wurde.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung



Abb. 5.6 *Hall of the Double Axes*: Blick von der östlichen *Exterior Section of the Hall of the Double Axes* in die *Inner Hall*, im Hintergrund die *Audience Chamber*.

Portikus der *Exterior Section of the Hall of the Double Axes*, welche die zentrale Halle rechtwinklig im Süden und Osten rahmte, öffnete (Abb. 5.6; 5.7). Jeweils eine dreifache Säulenstellung grenzte den gepflasterten Bereich jener *Exterior Section* nach Osten und Süden von dem hypäthralen Areal ab, das wiederum im Osten und Süden von Mauern eingefasst war; diese bildeten meines Erachtens weniger einen Lichthof, sondern begrenzten vielmehr eine terrassenartige Fläche in Form einer Brüstung, die den Blick auf den Ailias-Hügel freigab¹¹¹⁸.

1118 Ob es sich bei diesem Hof um einen Lichthof handelte, der von hohen Mauern umgeben war, wie dies von Evans 1930, 326. 333, postuliert wird, oder ob es sich um eine Brüstung handelte, ist unklar, jedoch für die Rekonstruktion dieses Areals nicht unwichtig. Evans stellte in der Nordwand des Hofes eine Türöffnung zum *Lower East-West Corridor* fest, die hier nur Sinn machte, wenn sich jenseits davon auch eine entsprechend hohe Mauer fortsetzte; siehe Evans 1930, 326 Anm. 3; siehe außerdem Evans 1930, Plan E. Fest steht wohl zumindest, dass die Nordwand der *Exterior Section* selbst hoch gemauert war, und dass diese Mauer bis zur Türöffnung und darüber hinaus reichte. Ferner ist anzunehmen, dass die kurze Fortsetzung der *Exterior Section* entlang der Nordwand nach Osten, die diese Tür in ihre Rückwand integrierte, dazu diente, einen überdachten Zugang vom Korridor zur *Hall of the Double Axes* zu gewähren. Wie sich der Bereich östlich davon gestaltete, bleibt offen. Auch steht weiterhin infrage, ob die östliche und südliche Einfassung des Hofes tatsächlich hoch aufgemauert war. Die Existenz des Kanalsystems, der Höhenunterschied zwischen Hof und *Lower Terrace* sowie die von einer Südbegrenzung stammenden Mauerreste machen wahrscheinlich, dass auch als östliche Begrenzung eine Mauer anzunehmen ist. Nichts spricht jedoch gegen die Möglichkeit, dass diese relativ niedrig war und nur eine Brüstung bildete, sodass es sich weniger um einen Lichthof als vielmehr um eine Terrasse handelte; vgl. Nordfeldt 1987, 188f. Ähnlich wie von der *East Porch* aus (vgl. Evans 1930, 272–274. 326) wäre dann auch hier der Blick auf die Anhöhen des Ailias-Hügels gegeben gewesen. In dieser Weise lässt sich die Gestaltung des östlichen Bereichs der *Hall of the Double Axes* mit den *polythyron*-Hallen im Nord- und Osttrakt des Palastes von Phaistos und der ‚Villa‘ von Agia Triada vergleichen, deren offene Gestaltung in beiden Fällen den Blick auf das Ida-Gebirge mit der Kamares-Höhle freigaben. Die Anlage von komplexen *polythyron*-Strukturen unter Berücksichtigung von Sichtachsen auf topographische Bezugspunkte oder Kultstätten scheint demnach bereits auf die NPZ zurückzugehen.



Abb. 5.7 *Hall of the Double Axes*: Blick von der östlichen *Exterior Section of the Hall of the Double Axes* in die *Inner Hall*; die Türen zur *Audience Chamber* sind geschlossen.

Im Norden scheint die *Exterior Section* erneut nach Osten abgebogen zu sein und sich entlang der Nordwand zumindest bis zu einem Eckpfeiler fortgesetzt zu haben, der als einziges Element von der architektonischen Situation an dieser Stelle zeugt.

Die *Hall of the Double Axes* stellte insgesamt ein komplexes architektonisches Gebilde aus in der Helligkeit regulierbaren Hallen, Lichthöfen und einem größeren Terrassenbereich mit Ausblick in die Landschaft dar. Aufgrund ihrer Gesamtfläche bildet sie das größte erhaltene Raumgefüge des Palastes von Knossos – ein Umstand, der bei der Deutung der hier verorteten Aktivitäten zu berücksichtigen ist. Neben den – keinesfalls unumstrittenen – Resten eines Thrones als vermeintlichem Hinweis auf einen Herrschersitz bewegten Evans die spärlich gesäten Funde, ein knapp einen halben Meter hohes Rhyton sowie eine *fire-box*¹¹¹⁹, zudem zu der Annahme, dass in der *Inner Hall* auch Einrichtungen vorhanden gewesen seien „for securing at all times the actual presence of the tutelary Goddess“¹¹²⁰.

5.1.2 *Queen's Megaron* und *Corridor of the Painted Pithos*

Das *Queen's Megaron* bestand aus einem zentralen Raum von etwa 27 m², an den im Osten eine Portikus mit dahinter liegendem Lichthof, im Süden ein schmaler Lichtschacht sowie im Westen der so genannte *Queen's Bathroom* angrenzten¹¹²¹ (Abb. 5.1). Sowohl der Hauptraum als auch die Portikus und der *Queen's Bathroom* waren mit unregelmäßigen Plattenböden ausgelegt. Das Trennelement zwischen dem zentralen Raum und der Portikus nach Osten hin bildete ein 26 cm

1119 Evans 1930, 346–348; Nordfeldt 1987, 190.

1120 Evans 1930, 348.

1121 Maße: 6 m x 4,5 m (Ost-West), vgl. Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 90 (West).

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

hoher Stylobat aus Kalksteinblöcken mit Pfeilerstellung und Gipssteinverkleidung an Front- und Rückseite¹¹²². Eine Türöffnung nördlich der Konstruktion stellte den Zugang vom zentralen Raum zur östlich gelegenen Portikus und zum Lichthof dar. Eine ähnliche Konstruktion bildete die südliche Abgrenzung des Hauptraums von einem dahinter gelegenen Lichtschacht. Hier war jedoch nur die innere Längsseite des Stylobats als potentielle Sitzfläche ausgebaut. Zudem gab es keine Tür, die direkt in den Lichtschacht führte¹¹²³. Ein Zugang zu den südlich daran angrenzenden Räumlichkeiten einschließlich Lichtschacht sowie, in weiterer Folge, auf die Terrasse vor der *Hall of the Double Axes* war ausschließlich durch eine Türöffnung in der Südwand der östlichen Portikus möglich.

Während der zentrale Bereich des *Queen's Megaron* von Osten und Süden mit indirektem Licht versorgt wurde, öffnete sich die Westseite größtenteils zum *Queen's Bathroom*, der sowohl durch eine Türöffnung als auch über eine Brüstung einsehbar war (Abb. 5.8). Der Grundriss des *Queen's Bathroom* entspricht dem der Lustralbecken, der gepflasterte Boden ist allerdings niveaugleich mit dem des benachbarten Areals¹¹²⁴. Evans rekonstruierte hier eine Wanne, welche in der SPZ genutzt worden sei. Für diese Rekonstruktion gibt es indes keinerlei überzeugende Anhaltspunkte; die Fragmente der Wanne waren außerhalb des *Queen's Bathroom* entdeckt worden¹¹²⁵. Durch eine weitere Türöffnung links neben dem Zugang zum *Queen's Bathroom* war der *Corridor of the Painted Pithos* zu betreten¹¹²⁶. Dieser führte vom *Queen's Megaron* in das dahinter liegende Raumgefüge aus *Room of the Plaster Couch*, *Court of the Distaffs* und *Treasury*¹¹²⁷ sowie in weiterer Folge zum *Service Staircase*¹¹²⁸ und zur *Hall of the Colonnades* mit angrenzendem *Grand Staircase*. In der Südwand des *Corridor of the Painted Pithos* befand sich unmittelbar hinter dem Eingang vom *Queen's Megaron* ein Fenster, durch das von der *South Light Area* her Licht hereinfiel¹¹²⁹. Wie die Hallen war auch der

1122 Evans 1901/1902, 48–51 mit Abb. 24, 25; Evans 1930, 355. Auf dem Stylobat waren vier Pfeiler aufgestellt. Entlang der Längskanten der Oberseite des Stylobats waren Holzplatten verlegt; die drei Zwischenräume zwischen den Pfeilern waren anschließend mit Steinen, Schotter und Verputzmaterial aufgefüllt worden. Auf die drei gemauerten Auflageflächen waren Gipssteinplatten mit abwärts nach innen abgeschrägten Längskanten gelegt. Abschließend war über die Holzplatten bis hinauf zu den Kanten der Gipssteinplatten Zement aufgetragen worden, sodass Evans zufolge die Oberflächen beider Langseiten des Stylobats als Sitzflächen genutzt werden konnten. Die Gesamthöhe der so entstandenen „Doppelbank“, die sowohl vom Hauptraum als auch von der Portikus her benutzt werden konnte, betrug etwa 30–40 cm; vgl. Evans 1901/1902, 49: 30 cm, und Evans 1930, 368: 38 cm.

1123 Evans 1901/1902, 50f.

1124 Nordfeldt 1987, 190; Evans 1901/1902, 52–54; Evans 1930, 356–359; Hitchcock 1994, 36–38; Gesell 1985, 25; Platonos 1990, 148; Macdonald 2005, 100f.

1125 Evans 1901/1902, 54; Evans 1930, 385; Cameron 1976a, 707; Niemeier 1982, 241f.; Nordfeldt 1987, 190 m. Anm. 38.

1126 Vgl. Hood – Taylor 1981, Plan Nr. 100; Evans 1901/1902, 61; Evans 1930, 387–389.

1127 Vgl. Hood – Taylor 1981, Plan Nr. 98, 99.

1128 Hood – Taylor 1981, Plan Nr. 95.

1129 Evans 1901/1902, 56 Abb. 29; 61.



Abb. 5.8 *Queen's Bathroom*, von der Südostecke des zentralen Bereichs des *Queen's Megaron* aus gesehen. Zur linken der Eingang in den *Corridor of the Painted Pithos*.

Corridor of the Painted Pithos mit einem Gipssteinplattenboden ausgestattet und mit Spiralfriesen dekoriert.

Einen direkten Zugang zu den oberen Geschossen gewährte außerdem ein schmales Treppenhaus, welches durch eine Türöffnung in der Nordwand, neben derjenigen in den verwinkelten *Dog's-Leg Corridor* zur *Hall of the Double Axes*, zu erreichen war. Ein bemerkenswertes Detail sind die eingeritzten Doppelaxt-Zeichen, welche nicht nur an der Rückwand des Lichthofes der benachbarten *Hall of the Double Axes*, sondern auch an der Nordwand des *Queen's Megaron* zutage kamen¹¹³⁰. Sie bezeugen bereits für die Zeit vor den erhaltenen Spiralfriesen die Zusammengehörigkeit und zusammenhängende Nutzung der beiden Hallen auf symbolischer Ebene¹¹³¹. In Anlehnung an die von Clairly Palyvou in Analogie zu vergleichbaren Grundrissen rekonstruierten Zugangsrouten zur *Hall of the Double Axes* ist anzunehmen, dass das *Queen's Megaron* einschließlich *Queen's Bathroom* zu nutzen war, bevor man die *Audience Chamber* der *Hall of the Double Axes* betrat¹¹³² (Abb. 5.9a). Die verwinkelte Anlage des verbindenden *Dog's-Leg Corridor* erzwang zudem einen sogenannten *bent-axis approach*, eine häufig begegnende Form des Zugangs zu Kultarealen¹¹³³. Es ist somit denkbar,

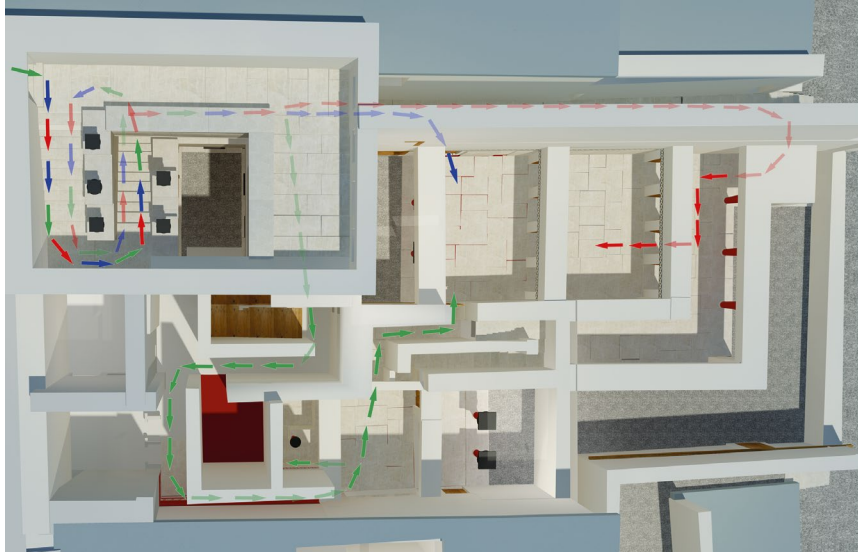
1130 Evans 1901/1902, 55; Evans 1930, 369.

1131 Zur Bedeutung und Funktion von Steinmetzzeichen siehe Hood 1987; Begg 2004a; Begg 2004b.

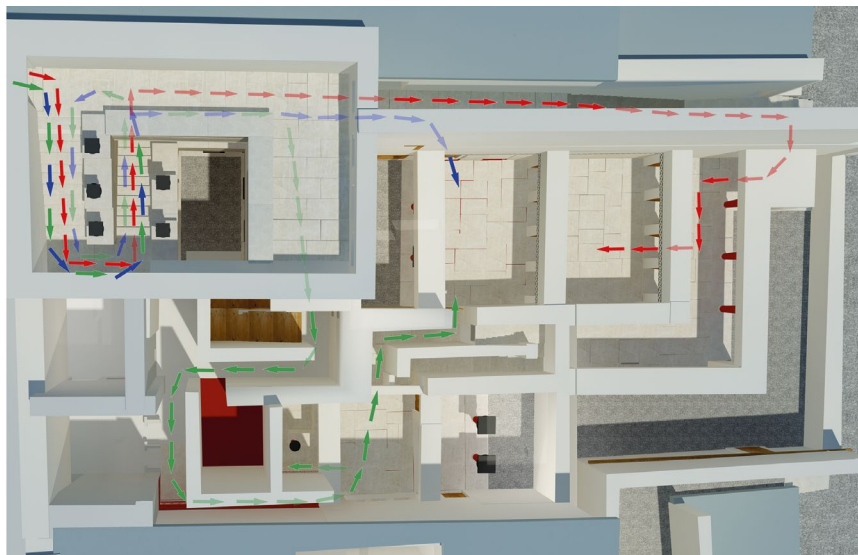
1132 Zur Darstellung eines Zirkulationsmusters im Osttrakt, der zufolge der Zugang zur *Audience Chamber* vom *Queen's Megaron* aus erfolgte – und nicht anders herum – siehe Palyvou 1987, 197f. m. Abb. 2 (Knossos). Ich folge hier nicht Marinatos – Hägg 1986, die annahmen, die *polythyron*-Hallen hätten den schrittweisen Zugang zu Lustralbecken gewährt, die von ihnen als die Brennpunkte des Ritualgeschehens konzipiert wurden.

1133 Vgl. Hägg 1986, 50; Marinatos – Hägg 1986, 73.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung



a



b

Abb. 5.9 Zirkulationsmuster im Osttrakt a) in der NPZ, b) in der SPZ. Rot: Weg vom Zentralhof zu *Exterior Section* und *Inner Hall*. Grün: Weg vom Zentralhof über *Service Quarter* und *Queen's Megaron* zur *Audience Chamber*. Blau: Weg vom Zentralhof zur *Audience Chamber*.

dass manche der Personen, die für die Durchführung der Handlungen in der *Hall of the Double Axes* verantwortlich zeichneten, zuerst Handlungen im *Queen's Megaron* durchführten, bevor sie durch den *Dog's-Leg Corridor* in die *Hall of the Double Axes* traten. Der Fund eines Doppelaxt-Ständers beim südlichen Ende des östlichen Stylobats¹¹³⁴ deutet ferner auf die wichtige Rolle der Doppelaxt in diesem Bereich hin. Gemeinsam mit einem *keranos* aus der Südostecke des östlichen Lichthofes könnte sie zu den Paraphernalia der Ritualhandlungen im *Queen's Megaron* gehört haben. Auf diese Annahme werde ich zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal zurückkommen.

5.1.3 Indizien für Veränderungen von Grundriss und Raumnutzung im Osttrakt während der Neu- und Spätpalastzeit

Wohl in SM IIIA1/2, das heißt zum Ende der SPZ hin, wurde die bisherige Nutzung des beeindruckenden Ensembles aus *Hall of the Double Axes* und *Queen's Megaron* eingestellt. So stieß Evans bei der Ausgrabung nicht nur auf eine alles bedeckende Schicht aus Kalk, welche „zur Vorbereitung eines umfangreichen Renovierungsprogramms in den letzten Tagen des Palastes“¹¹³⁵ hier angehäuft worden sei; auch ein Kalkofen war unmittelbar südlich des *Queen's Megaron* installiert worden, während der *Queen's Bathroom*, von dessen Wänden die Friese entfernt wurden, in seiner letzten Nutzungsphase, in der außerdem der Bereich oberhalb der Balustrade zugemauert war, als Aufbewahrungsort für einen Behälter mit Kalkputzmaterial sowie für eine Anhäufung desselben Materials diente¹¹³⁶. Die Befundsituation macht deutlich, dass die Nutzung des Erdgeschosses des Osttrakts nach den zum Teil zerstörerischen Ereignissen gegen Ende der SPZ nicht mehr an frühere Traditionen anknüpfte.

Bevor es jedoch soweit war, stellten die vergleichsweise weitläufigen Hallen dieses Gebäudeteils für lange Zeit einen eindrucksvollen Ort für die Durchführung minoischer, im Laufe der Geschichte bisweilen modifizierter Ritualhandlungen bereit. Der Osttrakt des Palastes von Knossos, wie er bei den Ausgrabungen vorgefunden wurde, war das Resultat mehrerer Baumaßnahmen, durch welche sich dieses Areal seit seiner Entstehung in der späten APZ entwickelt hatte¹¹³⁷. Wie sich an mehreren Umbaumaßnahmen erkennen lässt, die zeitlich mit den Veränderungen weiterer Baukomplexe auf Kreta einherzugehen scheinen, unterlag auch das architekturräumliche Gefüge in diesem Gebäudeteil Umstrukturierungen, in

1134 Evans 1930, 369; Nordfeldt 1987, 190.

1135 Evans 1930, 356 (Übers. Verf.).

1136 Evans 1901/1902, 48. 54; Evans 1930, 356. 381; Palmer 1963, 135. 143f.; Niemeier 1982, 241 mit Verweis auf Evans' Tagebuch; Koehl 1986a, 411. 414. Für eine alternative Erklärung Duncan Mackenzies, der die alles bedeckende Kalkschicht als das Ergebnis von Feuereinwirkung auf Gipsstein sah, siehe Palmer 1969, 88.

1137 Zur Anlage des Osttrakts in MM II(B) siehe Evans 1921, 204–206. 327; Macdonald 2010, 538.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

deren Zuge seine Nutzung jeweils an aktuellere Bedürfnisse angepasst wurde. Für Evans bestand kein Zweifel, dass die letzte Nutzungsphase des Osttrakts des minoischen Palastes erst nach einer Erdbebenzerstörung gegen Ende der hier als NPZ bezeichneten Nutzungsphase begann:

„the starting point of this latest Palatial stage was a widespread ruin of a seismic nature, which set a term to the preceding LM IA phase – itself the sequel of the ‘Great Rebuilding’ that had followed on to the still greater ruin in the mature stage of MM III“¹¹³⁸.

Auf den kommenden Seiten möchte ich drei Indizien für die Umgestaltungen des räumlichen Erscheinungsbildes diskutieren, an die sich in weiterer Folge Veränderungen in den hier verorteten Ritualhandlungen knüpfen lassen.

Indiz I: Unterschiedliche Bodenniveaus für unterschiedliche Nutzungsphasen

Die Räumlichkeiten im Osttrakt waren während des von Evans in MM II datierten *Cutting of the East Slope* angelegt worden¹¹³⁹. In den Jahren 1913 und 1929 legte Evans mehrere Probeschnitte im Bereich des *Queen’s Megaron* an, um die Abfolge der Bodenniveaus und Nutzungsphasen unterhalb des letzten Bodens festzustellen¹¹⁴⁰. Die von Evans hieraus abgeleitete Chronologie lässt sich wie folgt beschreiben: In der APZ war ein Großteil des Areals mit einem sogenannten *kalderim*-Boden aus grobem Plattenbelag mit verputzter Oberfläche versehen¹¹⁴¹. Am Ende von MM IIB bzw. in der Frühphase des Neuen Palastes wurde im Rahmen größerer Baumaßnahmen die Hallenanlage in ihrem bis in die SPZ beibehaltenen Grundriss angelegt und mit einem *mosaiko*-Boden ausgestattet. Diese Form des Bodenbelags bestand aus polygonal zugeschnittenen *amygdalolithos*-Platten, die mit einer Art Zement aus Ton und Kalkputzmaterial mit leuchtend roter Oberfläche vergossen wurden¹¹⁴². Er diente als Lauffläche für die von Evans als MM IIIa bezeichnete bzw. vermutlich für die gesamte, hier als NPZ I geführte Nutzungsphase¹¹⁴³. Auch Säulenstellungen und eine *polythyron*-Wand trugen in dieser Phase bereits zur detaillierteren räumlichen Strukturierung des Areals bei¹¹⁴⁴.

In die Übergangszeit von MM IIIB zu SM IA bzw. in SM IA_{früh}, jedenfalls zu Beginn der NPZ II, sind jene umfangreichen Umbaumaßnahmen zu datieren, in deren Verlauf in der *Hall of the Double Axes*, dem östlichen Bereich des *Queen’s*

1138 Evans 1930, 782. Siehe auch Macdonald 1990, 87.

1139 Evans 1921, 204. 327. Vgl. auch Macdonald 2010, 538.

1140 Evans 1930, 355–369.

1141 Evans 1930, 358 f.; Macdonald 2005, 148. 156.

1142 Evans 1930, 357 f. m. Abb. 235. Vgl. auch Macdonald 2005, 157. 160.

1143 Vgl. Niemeier 1982, 236.

1144 Evans 1930, 360 f. Zur *polythyron*-Wand im Bereich des späteren, an das *Queen’s Bathroom* angrenzenden *Lair* siehe Shaw 2015, 104 f.

Megaron sowie im *Dog's-Leg Corridor* und im *Corridor of the Painted Pitbos* der noch immer sichtbare Gipssteinboden verlegt wurde¹¹⁴⁵. An den Wänden der *Hall of the Double Axes* und des *Queen's Megaron* wurden zudem zwei Meter hohe Gipssteininkrustationen angebracht¹¹⁴⁶. Die Stylobate im *Queen's Megaron* wurden errichtet, und vielleicht baute man spätestens in dieser Zeit auch ein Lustralbecken an der Stelle des *Queen's Bathroom* ein. Wenngleich ausschließlich eine Grabung unter dem Boden des *Queen's Bathroom* hier Gewissheit bringen kann, lassen sich für diese Annahme dennoch mehrere Indizien ins Feld führen: Zunächst zeigt der Grundriss mit einem rechtwinkligen Zugang um eine Balustrade herum sowie einem nach Osten von einer Balustrade eingeschlossenen rechteckigen Raum Form und Maße, wie sie typisch für NPZ II-Lustralbecken sind¹¹⁴⁷. Zweitens befand sich im Unterschied zum zentralen Bereich und der Portikus des *Queen's Megaron* kein *mosaiko*-Boden unter dem Gipssteinplattenboden des *Queen's Bathroom*. Der *mosaiko*-Boden führte lediglich bis zur Balustrade und brach dort ab, wobei sich dieselben Eingriffsspuren zeigten wie dort, wo weiter östlich die Stylobate in den früheren Boden eingetieft worden waren¹¹⁴⁸. Der einen halben Meter unterhalb des letzten Gipssteinbodens liegende *kalderim*-Boden blieb indessen unberührt. Die Tiefe des Lustralbeckens fände somit Parallelen in Lustralbecken in Phaistos¹¹⁴⁹, wenngleich die übliche Tiefe von neupalastzeitlichen Lustralbecken höhere Werte aufweist. Zu guter Letzt könnte die Befundbeschreibung von Evans einen Hinweis darauf geben, wann die Auffüllung und Überpflasterung des Lustralbeckens stattgefunden haben könnte: Während in der *Hall of the Double Axes* und im Bereich der Portikus des *Queen's Megaron* ausschließlich Keramik der frühen Phase des Neuen Palastes unter den Bodenplatten zutage kam, stellte sich der Befund in der zentralen Halle des *Queen's Megaron* anders dar: Hier zeigte sich das Fundmaterial zwar gemischt,

„but it may be said that in all cases pottery belonging to the earlier stage of L.M. I came to light, and this class was generally predominant. It looks, therefore, as if for some reason the slabbing of this Western Section had been taken up and perhaps partly renewed at the time of the considerable restoration and redecoration of this Quarter, of which we have so much evidence, towards the middle of the First Late Minoan Period.“¹¹⁵⁰

1145 Evans 1930, 366; Niemeier 1994, 83; Macdonald 2005, 157. Zur Problematik der Abfolge der Böden in diesem Areal, in dem sich noch mehrere Estrichböden zwischen *mosaiko*-Boden und Gipssteinplattenboden befanden, siehe insbesondere Niemeier 1982, 237 mit weiteren Literaturverweisen; außerdem Mirié 1979, 60.

1146 Shaw 2015, 136.

1147 Vergleiche Gesell 1985, 22. 25; Graham 1987, 101–103; Nordfeldt 1987, 190; Platonos 1990, 148; Macdonald 2005, 100f.; Shaw 2011a, 142–144. *Contra* Hitchcock 1994, 36–38. Zu Lustralbecken allgemein siehe auch Alexiou 1972.

1148 So Evans 1930, 359. 367. 380.

1149 Namentlich in Raum 21 des Palastes, mit einer Tiefe von 0,45 m sowie in Raum Z des Südbereichs der Chalara, mit einer Tiefe von 0,40 m; vgl. Gesell 1985, 128 Kat.-Nr. 106; 131 Kat.-Nr. 114.

1150 Evans 1930, 366f.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

Aus diesen Gründen sowie unter dem Gesichtspunkt, dass offensichtlich keine für den keramischen SM IB-Stil charakteristischen Elemente im Füllmaterial auftauchten, ist daher zu vermuten, dass jener an den *Queen's Bathroom* angrenzende Bereich am Ende der von Evans als *L.M. Ia* bezeichneten Periode, das heißt am Ende der NPZ II oder im Laufe der NPZ III, umgebaut worden war. Dabei wurde kein völlig neuer Boden über dem zu Beginn der NPZ II verlegten Boden eingebracht, sondern vielmehr der bereits existierende Plattenboden zumindest stellenweise entfernt und anschließend wieder verlegt. Da es sich hierbei um die letzte Version des Bodens handelte, ist es möglich, dass die Erhöhung des Bodenniveaus im *Queen's Bathroom* bei dieser Gelegenheit stattfand, wodurch der Raum sein bekanntes Erscheinungsbild erhielt.

Wenn die hier geschilderte Umbaumaßnahme der historischen Realität entspricht, wäre die praktische Nutzung des *Queen's Megaron* in der SPZ demnach wesentlich von jener in der NPZ abgewichen, in der sie möglicherweise noch in Zusammenhang mit der Verwendung eines Lustralbeckens stand. Die in jedem Fall auch weiterhin gemeinsame Nutzung mit der *Hall of the Double Axes* reflektierte nun der Wanddekor in Form von Friesen mit laufenden Spiralen und Rosetten, der, wie schon zuvor die Doppelaxt-Steinmetzzeichen, die bild-räumliche Kohärenz der beiden Areale zum Ausdruck brachte.

Indiz II: Die Verkürzung des Weges vom Zentralhof zur *Hall of the Double Axes*

Eine weitere wesentliche Neuerung des Raumgefüges nach der großen Katastrophe am Ende der NPZ II bedeutete Evans zufolge das

„blocking of the E[ast] end of the Lower East-West Corridor, which originally seems to have afforded a direct outlet on this side, and the construction of a new flight of stairs leading down directly at this point from the Corridor above“¹¹⁵¹.

Die Errichtung der *East Stairs* datiert Macdonald zufolge in SM IB oder SM II¹¹⁵² und fand somit wohl ebenfalls im Rahmen des umfangreichen Neugestaltungsprogramms der NPZ III oder frühen SPZ in diesem Trakt statt. Durch die Umbaumaßnahme wurde eine direktere Verbindung zwischen der östlichen *Exterior Section* und der *Loggia* der *Hall of the Colonnades* beim *Grand Staircase* hergestellt.

Der Umbau hatte zur Folge, dass nun die als Hauptzugang zur östlichen *Exterior Section* identifizierte Türöffnung vom *Grand Staircase* her nur mehr

1151 Evans 1921, 329.

1152 Macdonald 2002, 48 „To this [LM IB or LM II] phase of restoration also belongs the construction of the Upper E–W Stairs providing extra access to the First Floor of the Hall of the Colonnades.“ Zu dieser und weiteren Umbaumaßnahmen, darunter im Bereich des *Service Quarter* im Ostrakt, siehe auch Macdonald 1990, 87f.; Macdonald 1997, bes. 271f.; Macdonald 2005, 147. Siehe außerdem Hatzaki 2007a, 173, zur Datierung der Keramik in SM IA oder SM IB und dem Verweis auf die in Arbeit befindliche Neustudie des Areals durch Alexandra Karetsou.

über den ersten Stock zu erreichen war (vgl. Abb. 5.9a und 5.9b). Während der direkte Zugang zur *Audience Chamber* also weiterhin über den *Lower East-West Corridor* erfolgen konnte, nahmen Personen, die früher den östlichen Eingang durch *Exterior Section* und *Inner Hall* benutzt hatten, nun den Weg über den *Upper East-West Corridor*. Kamen sie beispielsweise vom Zentralhof, so nutzten sie nun die Treppe des *Grand Staircase*, durchquerten anschließend die *Hall of the Colonnades* im ersten Geschoss, gingen dann durch den *Upper East-West Corridor* und die Stufen der *East Stairs* hinab, bevor sie in die östliche *Exterior Section* traten, die den Zugang zur *Inner Hall* der *Hall of the Double Axes* gewährte. Es ist möglicherweise kein Zufall, dass im Zuge der Umstrukturierung des Zirkulationsmusters zwischen Zentralhof und *Hall of the Double Axes* sowie der damit zusammenhängenden Neugestaltung der Hallen mit Spiralen-Rosetten-Friesen ein Schildfresko an der Wand der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* – auf dem Weg zum *Upper East-West Corridor* also – ausgeführt wurde, das ebenfalls einen Spiralen-Rosetten-Fries enthielt (siehe unten). Diese Maßnahmen galten ganz offensichtlich der Einrichtung und angemessenen Gestaltung einer direkteren Verbindung zwischen dem Zentralhof und den einheitlich von laufenden Spiralen geprägten Räumlichkeiten im Osttrakt des Palastes.

Indiz III: Das fehlende Gipssteinpaneel an der Nordwand der *Hall of the Double Axes*

Für eine weitere Veränderung der Inneneinrichtung könnte schließlich die Installation des von Evans als Thron mit Baldachin rekonstruierten Gebildes in der *Audience Chamber* der *Hall of the Double Axes* sprechen. Lediglich Abdrücke in der alles bedeckenden Kalkschicht zeugen von einem vermutlich hölzernen Gegenstand, zu dem kannelierte Säulchen gehörten¹¹⁵³. Evans zufolge lasse sich hier feststellen, dass die Konstruktion erst zu einem späteren, anhand des Befundes jedoch zeitlich nicht näher eingrenzbaeren Moment installiert wurde:

„That, like the painted frieze, the canopy, in the shape of which we have here a record, belonged to a later epoch than the gypsum dadoes is indicated by an interesting circumstance. The gypsum dado slab that had originally filled the centre of the wall between two other similar slabs had been broken away to the level of the pavement and the plaster facing had been substituted for it, since no doubt it had been found easier to fix the wooden framework against this. We may therefore legitimately refer the construction of both throne and canopy as they existed in the last Age of the Palace to the same epoch of restoration as the painted band, belonging [...] to the close of the mature L.M. I a phase.“¹¹⁵⁴

1153 Evans 1930, 333–338 m. Abb. 222–224.

1154 Evans 1930, 337f.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

Es ist also von zwei unterschiedlichen Nutzungsphasen der *Hall of the Double Axes* auszugehen: einer ersten, zu der die Gipssteininkrustation gehörte, die wie in anderen NPZ II- und NPZ III-Gebäuden Zentralkretas die Wände bis zur Höhe der Türstürze verkleidete¹¹⁵⁵, und einer zweiten, zu der die mittig an die Nordwand angelehnte Struktur mit kannelierten Säulchen gehörte, für deren Aufstellung wiederum eines der Gipssteinpaneele entfernt worden war¹¹⁵⁶ (vgl. Abb. 5.3 und 5.4). Im Sinne der modernen keramischen Einordnung, welche Evans' Fundkeramik der „mature L.M. I a phase“ als SM IB-zeitlich, das heißt in die NPZ III einstuft, könnte die Errichtung des mutmaßlichen Thrones mit Baldachin zeitnah zu den Umbaumaßnahmen erfolgt sein, welche u. a. auch die Installation der steinernen U-förmigen Kanäle im Osttrakt und den Einbau der *East Stairs*¹¹⁵⁷ umfassten. Es sei jedoch angemerkt, dass keinerlei keramische Funde diese Phaseneinteilung unterstützen und dass die Installation des mutmaßlichen Thrones grundsätzlich zu jeder Zeit nach der Ausgestaltung der *Hall of the Double Axes* mit Gipssteininkrustationen geschehen sein kann.

In jedem Fall führte die Neugestaltung des Osttrakts in der ausgehenden NPZ bzw. in der frühen SPZ nicht nur dazu, dass dieses Areal durch seine malerische Gestaltung beeindruckte, sondern auch eine direktere Anbindung an den Zentralhof besaß. Sofern es sich bei der mit Säulchen versehenen, in Analogie zum *Throne Room* platzierten Konstruktion tatsächlich um einen Thron handelte, dienten die Umbaumaßnahmen wohl außerdem dazu, den Ort dieses Throns in der *Hall of the Double Axes* unmittelbarer in das Zirkulationsgefüge des Palastes einzubinden und einen angemessenen Rahmen für seine Inszenierung zu schaffen. Zwar ist auch die Existenz dieses Thrones letztlich hypothetisch, doch bleibt festzuhalten, dass an dieser Stelle eine signifikante bauliche Veränderung stattfand, die für die spätpalastzeitliche Nutzung der *Hall of the Double Axes* notwendig geworden war¹¹⁵⁸. Um sich dieser Nutzung anzunähern, sollen im Folgenden noch einmal die neupalastzeitlichen *polythyron*-Anlagen, die in einem gemeinsamen zeitlichen Horizont mit der *Hall of the Double Axes* entstanden waren, in den Blick genommen werden.

5.1.4 Allgemeine Überlegungen zur Nutzung von *polythyron*-Hallen

Die Architektur des Osttrakts mit *polythyra* und Portiken, Gipssteinplattenböden und -inkrustationen sowie einem mutmaßlichen Lustralbecken entspricht den Anforderungen, wie sie in der NPZ II an Räumlichkeiten für Zeremonie

1155 So beispielsweise im Osttrakt des Palastes von Phaistos und in der ‚Villa‘ von Agia Triada; siehe Pernier – Banti 1951, 167. 171; Militello 1998, 98. Ebenso in der *Royal Villa* in Knossos; siehe Evans 1928, 404.

1156 Vgl. auch Macdonald 2005, 162, der in dem hiermit verknüpften Funktionswandel einen Epochenwandel „from the ‘Minoan’ to the ‘Mycenaean’“ vermutete.

1157 Macdonald – Driessen 1988, 253 f. 256–258 (Phase 3); Macdonald 1990, 80; Macdonald 2002, 48. 53.

1158 So auch Macdonald 2005, 162.

und Ritual gestellt und zeitgleich in zahlreichen Palästen und ‚Villen‘ umgesetzt wurden. Evans interpretierte und rekonstruierte indes in Anlehnung an homerische Szenen die zentrale Halle als ‚private‘ Residenz des männlichen Herrschers, während der westlich angrenzende Raum mit dem Thron als Empfangshalle für öffentlichen Parteienverkehr gedient haben soll. Der sich in den (spätpalastzeitlichen) Schilden bemerkbar machende vorherrschend maskuline Charakter der Hallen gab Evans Anlass zur Vermutung, dass das räumliche Erscheinungsbild der vorrangig von Männern genutzten Räumlichkeiten von an Wänden aufgehängten bzw. aufgestellten Waffen geprägt wurde¹¹⁵⁹. Der hypäthrale Hofbereich im Süden und Osten hingegen war Evans zufolge „the principal open-air resort of the whole system and throughout a large part of the year at least the chief centre of social life and intercourse“¹¹⁶⁰. Eine religiöse Komponente des hier stattfindenden Geschehens in Zusammenhang mit einem mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen leitete er von den Funden in der entsprechend benannten *Hall of the Double Axes* sowie im benachbarten *Queen’s Megaron* ab¹¹⁶¹.

Seither wurde die ‚Minoische Halle‘ oder komplexere *polythyron*-Halle zum Gegenstand zahlreicher Untersuchungen¹¹⁶². In den vergangenen drei Jahrzehnten wurde dabei vermehrt eine zeremonielle Funktion der enigmatischen Raumstruktur in Betracht gezogen. So argumentierte AnnCharlotte Nordfeldt, dass die *polythyron*-Anlagen aufgrund der regulierbaren Wahrnehmung von Menschen und Praktiken sowie aufgrund des sakralen Charakters der Funde vorrangig einer zeremoniellen anstatt einer residentiellen Funktion und Nutzung gedient hätten¹¹⁶³. Eine zeremonielle Funktion der *polythyron*-Strukturen befürworteten

1159 Evans 1930, 296. 343–348 m. Abb. 228 und Farbtaf. 24.

1160 Evans 1930, 326.

1161 Evans 1930, 346–348. Auf das mit der Doppelaxt assoziierte Ritualgeschehen wurde sowohl innerhalb von Bilddarstellungen als auch an Orten durch die Einbettung, Aufstellung und Verwendung dreidimensionaler Bildwerke in Form der Doppelaxt referenziert. Das zugrunde liegende Sinnkonzept schlug sich etwa in der Aufstellung realer bronzener Doppeläxte in der Psycho-Höhle sowie vergleichbarer gemalter Doppeläxte in den Darstellungen auf dem Sarkophag von Agia Triada, aber auch in der Wiedergabe von männlichen und weiblichen Figuren mit Doppeläxten in den Händen nieder (siehe bereits Kapitel 4.4.1). Anhand von Bilddarstellungen lassen sich etwa Stieropfer und Libationen mit diesem Kult verknüpfen. Zur Verwendung der Doppelaxt als religiöses Symbol einer Muttergottheit sowie Fruchtbarkeit und Wiedergeburt, zum Teil mit Bezug auf Opferkult siehe u. a. Nilsson 1950, 194–235; Buchholz 1959; Gesell 1985, 35; Rutkowski 1986, 229; Marinatos 1993, 5; Haysom 2010, 36–38. Zur Revision der Entstehungsgeschichte der minoischen ‚Muttergöttin‘ durch Arthur Evans und andere siehe Eller 2012. Es ist zu betonen, dass in der vorliegenden Arbeit jegliche Referenz auf das mit der Doppelaxt assoziierte Ritualgeschehen lediglich zur Zuordnung der visuellen Ausdrucksformen zu diesem übergeordneten Sinnkonzept benutzt wird und abgesehen von einzelnen, sich aus den Untersuchungen ergebenden Rückschlüssen keine Aussage bezüglich der inhaltlichen Dimension dieses Kultgeschehens beabsichtigt ist. Die in der vorliegenden Studie alternativ geführte Bezeichnung als „Doppelaxt-Kult“ dient lediglich der Vereinfachung und soll keine Verehrung des Symbols implizieren.

1162 Driessen 1982, bes. 53–58; Shaw 2015, bes. 149–157. 163–173. Zur Klassifizierung unterschiedlicher Varianten der ‚Minoischen Halle‘ siehe außerdem Lloyd 1997/1998, bes. 122–134; Lloyd 1999, bes. 53–59.

1163 Nordfeldt 1987.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

auch Nannò Marinatos und Robin Hägg und hoben die Rolle der mehrtürigen Bauglieder bei der Nutzung von Lustralbecken einerseits sowie in Zusammenhang mit zentralen Bezugspunkten wie Nischen und Podien andererseits hervor¹¹⁶⁴. Ihnen zufolge sollten die mehrtürigen Eingangslösungen gewährleisten, dass der Zutritt zu den im Mittelpunkt der Zeremonien stehenden Bereichen, namentlich zu den Räumlichkeiten mit Bezugspunkten und den Lustralbecken, schrittweise erfolgte¹¹⁶⁵. In einem allein verfassten Aufsatz argumentierte Hägg außerdem dafür, dass die Hallen mit *polythyra* und Brennpunkten Orte waren, „an denen die dargestellte Epiphanie stattfinden konnte“¹¹⁶⁶. Im Folgenden soll nun keine neue Studie zu *polythyron*-Hallen vorgelegt werden, da katalogartige Zusammenstellungen der einzelnen Exemplare bereits zur Verfügung stehen¹¹⁶⁷. Stattdessen möchte ich anhand der markantesten Eigenschaften der Räumlichkeiten sowie beziehend auf neuere Studien zur minoischen Architektur und zu Phänomenen wie der Sonneneinstrahlung versuchen, die Bandbreite möglicher Nutzungsweisen zu skizzieren. Dass *polythyra* bzw. ‚Minoischen Hallen‘ und Lustralbecken sowie Pfeilerkrypten häufig gemeinsam auftreten, lässt wohl kaum einen Zweifel zu, dass die einzelnen Bauelemente voneinander abhängen müssen: Gemeinsam bildeten sie in der NPZ II und NPZ III die charakteristischen Raumformen des ‚palatialen Architekturstils‘ der Paläste, Stadthäuser und Zentralgebäude in Siedlungen, während insbesondere Gipssteinplatten und -mobiliar, rot bemalte Fugen und Wandmalereien das optische Erscheinungsbild vervollständigten.

Eine der am häufigsten studierten ‚Minoischen Hallen‘ ist jene in der *Royal Villa* in Knossos¹¹⁶⁸. Der auf einer annähernden Ost-West-Achse gelegene Raumkomplex besteht aus einem Lichthof und einer angrenzenden Portikus, welche durch ein *polythyron* wiederum von der angrenzenden gepflasterten Halle getrennt ist. Die Wände waren mit etwa 2 m hohen Gipssteinpaneelen verkleidet. Im Westen der Halle teilte eine Balustrade einen erhöht dahinter gelegenen, nur 58 cm tiefen Bereich ab, der über zwei Stufen zu erreichen war. In der Achse des Raumkomplexes öffnete sich in der rückwärtigen Westwand eine 68 cm tiefe Nische, in der sich Evans zufolge ein Ehrensitz für den von ihm apostrophierten *Priest-King* befand. Diese Nische stellte ohne Zweifel den zentralen Bezugspunkt des Geschehens in der Halle dar¹¹⁶⁹. Ob hier tatsächlich eine Person saß¹¹⁷⁰ oder ob stattdessen ein Kultobjekt aufgestellt war, auf welches das Geschehen sich konzentrierte,

1164 Marinatos – Hägg 1986. Vgl. außerdem Gesell 1985, 22–25 sowie Driessen 2012, 152f.

1165 Marinatos – Hägg 1986. Zu den Zirkulationsmöglichkeiten innerhalb der minoischen Architektur unter besonderer Berücksichtigung der *polythyron*-Hallen siehe Palyvou 1987.

1166 Hägg 1986, bes. 55.

1167 Driessen 1982. Ferner Lloyd 1997/1998; Lloyd 1999.

1168 Zunächst Evans 1928, 396–413. Für einen aktualisierten Grundriss siehe Fotou 1997, 34–41 m. Abb. 1.

1169 Vgl. u. a. Fotou 1997, 38f.; Hägg 1986, 48–50; Marinatos – Hägg 1986, 60 m. Abb. 3; 70; Marinatos 1993, 104–106; Betancourt – Marinatos 1997, 94f.; Hood 1997, 105f.

1170 Evans 1928, 406; Hägg 1986, 49.

muss grundsätzlich offenbleiben¹¹⁷¹; die direkt vergleichbaren räumlichen Arrangements der gegenständlichen Bezugsobjekte in den im Folgenden zu nennenden *House of the High Priest* und *House of the Chancel Screen* lassen meines Erachtens jedoch eher ein gegenständliches Kultobjekt erwarten. Entgegen der Annahme Mackenzies und Evans' wurde die Nische Vasso Fotou zufolge allerdings nicht vom Obergeschoss aus mit Licht versorgt¹¹⁷². Der Fund einer Lampe *in situ* auf der zweiten Stufe vor der Nische zeugt zudem von der Notwendigkeit künstlicher Beleuchtung. In der annähernd quadratischen Halle selbst konnten mittels des östlich gelegenen *polythyron* die Helligkeit sowie die Sicht nach draußen reguliert werden. Jane Lloyd argumentierte außerdem für eine niedrige Umfassungsmauer des Lichthofs, sodass der Blick nach draußen bzw. die Lichtöffnung unverbaut gewesen sein dürften¹¹⁷³. Je nachdem, ob die Türen des *polythyron* geöffnet oder geschlossen waren oder ob Oberlichter vorhanden waren oder nicht, herrschte in der Halle somit Dunkelheit oder indirektes Licht.

Die Wahrnehmung der Nische mit Bezugsobjekt erfolgte von der Halle aus. Das Fehlen eines *polythyron* zwischen Haupthalle und Ort des Bezugsobjekts lässt vermuten, dass hier etwas dauerhaft platziert war und nicht erst zu einem bestimmten Moment durch ein Öffnen von Türen gezeigt und in Szene gesetzt wurde. Vielleicht wurde das Bezugsobjekt andererseits aber auch für Personen inszeniert, die sich in der Portikus aufhielten. So vermutete bereits Hägg:

„Das dramatische Element, das mit einem Epiphaniekult zu verbinden ist, ließe sich hier durch die genannten Vorrichtungen, besonders durch das plötzliche Öffnen des Polythyrons, unschwer erreichen.“¹¹⁷⁴

Ferner argumentierte Fotou anhand des Zugangsmusters für einen öffentlichen und zeremoniellen Charakter dieser im Erdgeschoss gelegenen Halle, während die übrigen Geschosse möglicherweise dem Personal vorbehalten waren, welches den Betrieb des Gebäudes gewährleistete¹¹⁷⁵. Es wäre also denkbar, dass die *Royal Villa* von Knossos der Inszenierung eines gegenständlichen Bezugsobjekts diene, vor das zu bestimmten Anlässen, etwa zur Ausübung kultischer Handlungen, getreten wurde¹¹⁷⁶.

1171 Vgl. etwa Fotou 1997, 39; Hood 1997, 106.

1172 Fotou 1997, 38f.

1173 Lloyd 1999, 56–58. 71f.

1174 Hägg 1986, 50.

1175 Fotou 1997, 39. 41. 49. Vgl. Driessen 1982, 55, dem zufolge ‚Minoische Hallen‘ in den ‚Villen‘ häufig nahe dem Eingang lagen. Auch dies könnte dafür sprechen, dass die Aktivität in der Halle für Außenstehende relativ unmittelbar zugänglich war und somit eine öffentliche Funktion der ‚Minoischen Hallen‘ in den ‚Villen‘ vermuten lassen. Bzgl. des Zugangs in Form des *bent-axis approach* betonten auch Hägg und Marinatos, dass dieser „für Gebäude zeremonieller und kultischer Funktion in der minoischen Palastzeit charakteristisch ist“; siehe Hägg 1986, 50; Marinatos – Hägg 1986, 73. Außerdem hier [Kapitel 4.1.1](#).

1176 Bereits Marinatos und Hägg äußerten die Möglichkeit der Inszenierung einer Epiphanie, hielten jedoch ein auf dem Podium platziertes Kultsymbol für weniger wahrscheinlich als eine hier

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

Eine grundsätzlich ähnliche Funktion scheint das *House of the Chancel Screen* in Knossos erfüllt zu haben, in dem ebenfalls eine große Halle durch eine Balustrade von einem erhöhten Bereich, an dessen Rückwand mittig ein Podium angeschoben war, abgeteilt wurde¹¹⁷⁷. Auch hier stellt sich die Frage, ob auf dem Podium tatsächlich ein Ehrensitz platziert war oder ob es sich nicht eher um ein Kultobjekt handelte¹¹⁷⁸. Der Zugang erfolgte durch eine *polythyron*-Halle, welche direkt vom Eingang aus zu erreichen war. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um eine ‚Minoische Halle‘ im eigentlichen Sinne. Allein in Bezug auf die Tatsache, dass man mit Betreten des sogenannten *Megaron* unmittelbar vor ein Bezugsobjekt trat, welches in der Raumachse platziert war, sind die ‚Minoische Halle‘ und die *Royal Villa* miteinander vergleichbar.

Gleiches gilt möglicherweise für das *House of the High Priest* in Knossos, von dem allerdings nur der Abschnitt mit der Balustrade und dem Podium erhalten ist. Auch hier war an die rückwärtige Westwand mittig eine ‚bikonkave Basis‘ angeschoben, die von einem Ständer für eine Doppelaxt flankiert wurde¹¹⁷⁹. Die Rückwand dahinter scheint rot bemalt gewesen zu sein¹¹⁸⁰. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang der Fund eines Spiralfrieses in der Halle¹¹⁸¹, aufgrund dessen sich hier wie in den Palästen von Knossos und Kato Zakros¹¹⁸² eine Kombination von Doppelaxt und laufender Spirale zur visuellen und symbolischen Kennzeichnung bestimmter Orte fassen lässt, die in der weiteren Folge noch von Bedeutung sein wird. Ein direkter Zugang zum abgeteilten, mutmaßlich den Mittelpunkt ritueller Zeremonien bildenden Bereich durch dessen Südwand könnte dem kultausübenden Personal vorbehalten gewesen sein.

In Anbetracht dieser drei Gebäude aus Knossos scheint folglich eine der wesentlichen Funktionen von *polythyron*-Anlagen bzw. von ‚Minoischen Hallen‘ darin bestanden zu haben, einen angemessenen Ort für die Präsentation und Inszenierung eines Individuums oder Gegenstandes sowie für den Vollzug von Ritualen unter Bezugnahme auf jenes zentrale Element bereitzustellen. In den drei genannten Beispielen war das Bezugselement jeweils an einer Schmalseite in der Achse jenes Raumes platziert, der zur Ausübung des zugehörigen Kultes von den Ritualteilnehmern frequentiert wurde.

stehende oder sitzende Person; siehe Marinatos – Hägg 1986, 68. Vgl. auch Hägg 1986, 50, dem zufolge es sich bei der *Royal Villa* „nicht um einen einfachen Wohnbau handelt“. Ferner Marinatos 1993, 104–106.

1177 Evans 1928, 391–394. Zur zeremoniellen Funktion und Nutzung des Gebäudes siehe Marinatos – Hägg 1986, 62, 68; Betancourt – Marinatos 1997, 94; Hood 1997, 106.

1178 Vgl. Evans 1928, 393f. Siehe auch Hood 1997, 106.

1179 Zum *House of the High Priest*, der Rekonstruktion der *chapel* mit symmetrischer Anordnung zweier Doppelaxtständer sowie dem inhaltlichen Bezug zu dem mit diesem Symbol assoziierten Ritualgeschehen siehe Evans 1935, 202–215 m. Abb. 155, 157, 158; Hood 1997, 111. Ferner Hägg 1986, 52–54.

1180 Evans 1935, 209f.; Hägg 1986, 54.

1181 Cameron 1976, 716 m. Abb.

1182 Zu Funden von Doppelaxten in diesem Areal siehe Platon 1971, 145f. m. Abb. Zu Doppelaxt-Steinmetzzeichen im Westflügel des Palastes von Kato Zakros siehe Platon 1971, 94–100.

Während, wie ich denke, in den bisherigen Beispielen wohl ein Kultgegenstand den Bezugspunkt des Ritualgeschehens bildete, scheint in manchen Fällen auch der Blick von der Halle ins Freie bzw. die Orientierung gen Osten ein Kriterium für die hier verorteten Praktiken gewesen zu sein. In der SM IA-zeitlichen Phase der ‚Villa‘ von Vathypetro öffnete sich der Blick durch das *polythyron* nach Osten und zu einer gebauten, dreiteiligen Struktur¹¹⁸³. Ein Zusammenhang mit dem Sonnenaufgang zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr wurde von Bogdan Rutkowski, Jan Driessen und Yannis Sakellarakis sowie zuletzt von Lucy Goodison in Erwägung gezogen¹¹⁸⁴. Einer ähnlichen Funktion könnte das ebenfalls nach Osten gelegene *polythyron* der ‚Villa‘ von Nirou Chani gedient haben, falls es sich hierbei nicht um eine monumentale Eingangssituation handelte¹¹⁸⁵. In der *Royal Villa* in Knossos bezog sich Goodison zufolge die Ausrichtung der Halle mit Nische auf die Position der aufgehenden Sonne zum Zeitpunkt der Äquinoktien¹¹⁸⁶. Ähnliches galt möglicherweise für die ebenfalls nach Osten orientierte Halle im *House of the Chancel Screen*. Zu jenen Zeitpunkten im Jahr wäre die Sonne folglich gegenüber der Nische bzw. dem Podium aufgegangen. Hatte hier tatsächlich ein Würdenträger seinen Sitz, wie Evans vermutete, so konnte er den Sonnenaufgang zum Beispiel im Rahmen eines Rituals verfolgen¹¹⁸⁷. Stand hier jedoch – wie es meines Erachtens wahrscheinlicher ist – ein Objekt, so könnte eine Art Achse gebildet worden sein, welche eine religiös bedeutsame Verbindung zwischen dem Kultgegenstand und der aufgehenden Sonne bestätigte.

Kehrt man zurück in den Palast von Knossos, so ist zu erwähnen, dass bereits Nikolaos Platon im Zusammenhang mit dem mutmaßlichen Thron in der *Hall of the Double Axes* Lichteffekte feststellte, die durch das Licht der aufgehenden Sonne hervorgerufen werden; Goodison und Stürmer zufolge könnte hier wie im *Throne Room* der Sonnenaufgang zur Wintersonnenwende von Bedeutung gewesen sein¹¹⁸⁸. Eine verwandte Nutzung darf schließlich für den Osttrakt des neupalastzeitlichen Palastes von Phaistos vermutet werden¹¹⁸⁹: Entlang der *polythyron*-Halle (Raum 63) öffnete sich hier gen Osten eine Portikus zur Mesara-Ebene hin; ein südlich gelegenes Lustralbecken (Raum 63d) bildete ebenfalls einen Bestandteil des östlich an den Zentralfhof angrenzenden Raumkomplexes. Zu

1183 Driessen – Sakellarakis 1997.

1184 Rutkowski 1981, 28; Driessen – Sakellarakis 1997, 72f.; Goodison 2004, 348.

1185 Shaw 1977, 57; Goodison 2004, 348; Fotou 1997, 40–46. Zur Identifikation der ‚Minoischen Halle‘ als Eingang siehe Hitchcock 1994, 22.

1186 Goodison 2004, 347. Vgl. auch Stürmer 2011, 74. Gegen den von Evans und auch von Stürmer angenommenen Lichteinfall in die Nische von oben argumentierte hingegen bereits Fotou 1997, 39. Bzgl. der Säulenstellung der Portikus ist interessant, dass die Abstände wie im Falle der *polythyra* im *Throne Room* (siehe Kapitel 6.1.1) unregelmäßig sind; siehe Evans 1928, 403. Dies könnte auch hier darauf hindeuten, dass eine Relation von Bezugsobjekt und aufgehender Sonne hergestellt werden sollte.

1187 Evans 1928, 402–405; Fotou 1997, 39.

1188 Goodison 2004, 348 (auch mit Verweis auf Platon); Stürmer 2011, 74–76 m. Abb. 11. Bei beiden Autoren handelt es sich jedoch um reine Hypothesen.

1189 Vgl. Goodison 2004, 349.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

den vorwiegend aus dem Lustralbecken stammenden Funden gehörten mehrere Doppeläxte, rot bemalte Doppelhörner sowie Rhyta, eines davon in Form eines Stierkopfes¹¹⁹⁰.

Inwiefern solare Phänomene bei der Anordnung und Nutzung zumindest einiger *polythyron*-Anlagen berücksichtigt wurden, muss freilich offenbleiben. Spielten sie eine Rolle, so ist festzustellen, dass einige der ‚Minoischen Hallen‘, wie beispielsweise die *Hall of the Double Axes* und der *Throne Room* im Palast von Knossos oder auch die ‚Minoische Halle‘ in der *Royal Villa*, so angelegt waren, dass eine Verbindung zwischen dem Sonnenaufgang zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr im Osten und einem axial gegenüber im Westen positionierten Gegenstand hergestellt wurde. Die auf diese Weise etablierte Beziehung zwischen dem Gegenstand und der aufgehenden Sonne könnte eine grundsätzliche Idee minoischer Kultvorstellungen reflektieren¹¹⁹¹, und es ist bemerkenswert, dass in vielen Fällen ein Bezug zur Doppelaxt vorhanden war, die möglicherweise als Hauptsymbol für jenes Kultgeschehen fungierte.

Des Weiteren ist hinsichtlich der Blickachsen und des Nutzungspotentials der einzelnen Bereiche innerhalb der *Hall of the Double Axes* ein Vergleich mit *polythyron*-Anlagen aufschlussreich, in denen Bezugsobjekte von thronenden weiblichen Figuren verkörpert wurden. Ein gutes Vergleichsbeispiel stellt Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri auf Thera dar. Die Osthälfte des Erdgeschosses wurde von einer *polythyron*-Anlage mit mutmaßlichem Fokus auf dem Geschehen im Lustralbecken und dem benachbarten Raum eingenommen¹¹⁹². Und auch im Obergeschoss bildeten die Räume 2, 3 und 4 eine zusammenhängende Raumstruktur, die mittels *polythyra* in einzelne Bereiche zu unterteilen war (Abb. 5.10b). Raum 4 stellte die größte Einheit dar, mit der im Osten Raum 2 durch drei Türöffnungen verbunden war. Nach Norden trennte Raum 4 ein viertüriges *polythyron* von Raum 3, der wiederum sowohl im Westen drei als auch im Norden vier Türöffnungen aufwies. Wie der zentrale Bereich der *Hall of the Double Axes* in Knossos war also auch Raum 3 in Gebäude *Xesté 3* an drei Seiten von *polythyra* umgeben. An der Ostwand hingegen begann die Wandmalerei mit der Darstellung der Krokussammlerinnen in einer felsigen und krokusbewachsenen Landschaft, die sich ununterbrochen auch jenseits des nördlichen *polythyron* fortsetzte¹¹⁹³. In der östlichsten Türöffnung scheint es demnach keine Doppeltür wie in den anderen Türöffnungen gegeben zu haben. Die Malerei erstreckte sich auf die anschließende Nordwand, wo auf einem dreiteiligen Podium eine von einem Greifen begleitete thronende weibliche Figur dargestellt war (Abb. 5.10a). Diese Figur saß vom Betrachter aus nach links gewandt. Vor ihr befanden sich ein aufrecht stehender blauer Affe sowie

1190 Pernier – Banti 1951, 163–181; Nordfeld 1987, 188f.

1191 Zur ausführlicheren Argumentation zugunsten eines minoischen Sonnenkultes siehe zuletzt Marinatos 2010.

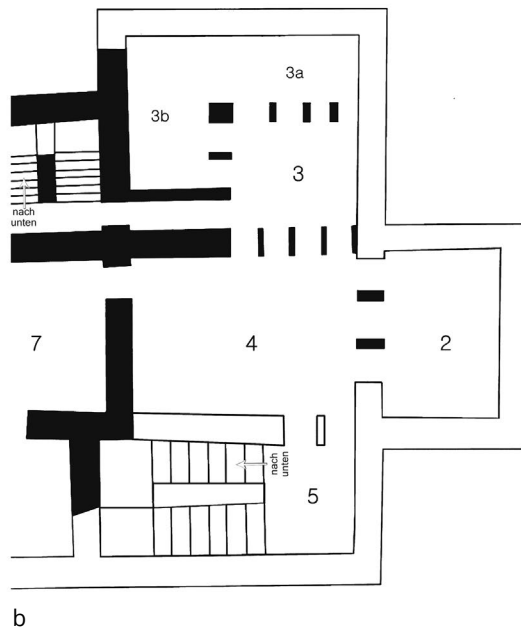
1192 Vgl. Marinatos 1984b, 61–84; Marinatos – Hägg 1986, 58–60.

1193 Länge der Darstellung auf der Ostwand nach Doumas 1999, 152 (Legende zu Abb. 116): 2,66 m; Länge der Ostwand des nördlichen Abteils von Raumkomplex 3 nach Palyvou 2005, 55 Abb. 62: ca. 1,75 m; Gesamtlänge der Ostwand bis zur mutmaßlichen Fensteröffnung: 2,75 m. Vgl. auch die Rekonstruktion in Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 63.

5 Bild-Räume im Osttrakt des Palastes von Knossos



a



b

Abb. 5.10 polythyron-Halle (Areal 3) im 1. Obergeschoss von Gebäude Xesté 3, Akrotiri, Thera: a) Rekonstruktion; b) Grundriss.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

eine weitere Krokussammlerin. Die Wände im westlichen Bereich der *polythyron*-Halle 3 hingegen schmückte eine mit Enten und Libellen bevölkerte Schilflandschaft. Das nördliche und das westliche *polythyron* scheinen daher vor allem den Zweck erfüllt zu haben, die Landschaft und insbesondere die in ihr auf einem dreiteiligen Podium thronende weibliche Figur zu zeigen oder zu verbergen. Eine solche Vermutung legt auch die Gestaltung des Bodens der Halle nahe: Lediglich der zentrale Bereich, von dem aus Landschaft und thronende weibliche Figur durch die *polythyra* zu sehen waren, war gepflastert¹¹⁹⁴ und damit als Standort der Ritualteilnehmer ausgewiesen. Dies zeigt zugleich, dass der zentrale Abschnitt der *polythyron*-Halle 3 der stärker frequentierte Bereich war, während die Darstellung der nach links gewandt thronenden weiblichen Figur jenseits des *polythyron* als von hier aus wahrzunehmender Bezugspunkt platziert war¹¹⁹⁵. Bereits Palyvou nahm diesbezüglich an, „that something special happens beyond the polythra which is to be communicated under particular circumstances“¹¹⁹⁶. Meines Erachtens war es der Anblick der thronenden weiblichen Figur mitsamt ihrer übernatürlichen Entourage, welcher durch das Öffnen der *polythyra* den im gepflasterten Bereich stehenden Ritualteilnehmern zu bestimmten Anlässen präsentiert wurde. Damit ließe sich in Anlehnung an Hägg in dieser Halle das Ritual der hier nun in bildlicher Form umgesetzten „dargestellten Epiphanie“ lokalisieren, bei dem „die Anbeter erst in dem richtigen Augenblick, wenn die Türen der Schirmwand geöffnet werden, die erschienene Göttin auf ihrem Thron erblicken können“¹¹⁹⁷.

Ein ähnliches Ereignis scheint im Falle des räumlichen Arrangements im *Throne Room* von Knossos realisiert worden zu sein, das ausführlicher in Kapitel 6 zu behandeln sein wird. An dieser Stelle seien daher lediglich die strukturellen und für die Wahrnehmung relevanten Ähnlichkeiten angeführt, welche sich aus der Platzierung des Thrones und des *polythyron* zwischen *Anteroom* und *Throne Room* ergaben: Auch hier befand sich eine – vom Betrachter im Vorraum aus gesehen – nach links gewandte thronende Person, die zumindest in der NPZ je nach Öffnung oder Schließung der zweifachen Verbindungstür dem Blick des Betrachters preisgegeben oder vor ihm verborgen werden konnte (Abb. 6.6; 6.20). Wenngleich es sich beim *Anteroom* nicht um eine klassische *polythyron*-Halle handelte wie etwa der zentrale Bereich von Halle 3 in Gebäude *Xesté 3* oder die *Inner Hall* im Ostrakt, so besaß er doch immerhin ein zweites *polythyron*, welches ihn vom östlich gelegenen Zentralhof trennte. Das strukturelle Prinzip, wonach ein größeres Areal der eigentlichen ‚Inneren Halle‘ vorgelagert wurde, von der aus wiederum ein Raum mit einem Bezugspunkt durch eine mehrgliedrige Türsituation getrennt war, ist also beiden Arealen gemein: In *Xesté 3* war es der Hallenabschnitt 4, dessen

1194 Marinatos 1993, 83 m. Anm. 52 zog aufgrund der fehlenden Pflasterung sogar in Erwägung, dass ein Boden gänzlich fehlte, doch scheint dies eher nicht der Fall gewesen zu sein, da eine solche architektonische Lösung sicherlich in Palyvou 2005b Erwähnung gefunden hätte.

1195 Siehe auch Morgan 2000, 935f., die anhand des Aufbaus der Bildkomposition für die Rolle der Göttin als Bezugspunkt argumentierte. Ferner Paliou 2011; Paliou u. a. 2011.

1196 Palyvou 1987, 200.

1197 Hägg 1986, 61.

Grundfläche annähernd doppelt so groß war wie die des zentralen Bereichs der *polythyron*-Halle 3, sodass hier potentiell eine größere Menschenmenge Platz fand; im Falle von *Throne Room* und *Anteroom* übernahm diese Rolle der Zentralhof¹¹⁹⁸.

In vielen Fällen scheint die ‚Minoische Halle‘ oder *polythyron*-Halle also weniger ein Empfangsbereich im eigentlichen Sinne, als vielmehr ein Ort der Inszenierung und Präsentation von bzw. der Begegnung mit einem bedeutenden Bezugsobjekt und bisweilen auch einer thronenden Person gewesen zu sein¹¹⁹⁹. Anhand der besser erhaltenen Exemplare lässt sich dementsprechend die Nutzung der Räume folgendermaßen skizzieren: Der Ort der Platzierung des Bezugslements – sei es ein Gegenstand oder eine thronende Person – befand sich stets hinter einem *polythyron* bzw. war in einem durch eine Balustrade abgeteilten Bereich platziert, während die Ritualteilnehmer sich in der meist größeren und gepflasterten *polythyron*-Halle aufhielten. Waren Bezugslement und Teilnehmer durch ein *polythyron* voneinander getrennt, so konnte mittels der Türen die Sichtbarkeit oder Sichtbarwerdung des ersteren reguliert werden. Auch die Lichtverhältnisse in der Halle selbst, und damit der unmittelbaren Umgebung, von der aus das Bezugslement wahrzunehmen war, konnte mittels der zahlreichen Türen verändert werden. Eine plausible Vorgehensweise ist dabei möglicherweise das Herbeiführen einer weitgehenden Dunkelheit nach dem Eintreten in die *polythyron*-Halle, um anschließend das anfangs hinter dem *polythyron* verborgene Bezugslement eingetaucht in eine hellere oder künstlich erhellte Umgebung zu präsentieren. In jedem Fall richteten sich die in den ‚Minoischen‘ und *polythyron*-Hallen praktizierten Rituale offenbar sowohl auf gegenständliche Bezugsobjekte als auch auf reale und artifiziell präsente thronende Personen von hohem Rang bzw. göttlichem Status. Die Hallen können vor diesem Hintergrund als wichtige Orte des Geschehens identifiziert werden, in denen die Verehrung eines Kultgegenstands oder einer thronenden Person praktiziert wurde. Das (auf Kreta) wiederkehrende Vorkommen des Doppelahtsymbols deutet ferner auf einen Zusammenhang zwischen diesen Orten und ein auf spezielle Weise mit diesem Symbol assoziiertes Ritualgeschehen hin.

Eine letzte Beobachtung ist schließlich in Bezug auf die Chronologie der ‚Minoischen Halle‘ anzuführen. Wie schon Driessen und zuletzt Shaw hervorhoben, entstand die ‚Minoische Halle‘ bereits vereinzelt in der APZ und fand in der NPZ verbreitet Eingang in die Architektur der Paläste, Stadthäuser und ‚Villen‘¹²⁰⁰. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Einführung des architektonischen

1198 Dieses räumliche Arrangement wurde auch an anderen Orten realisiert, so unter anderem im Nordwesttrakt des Palastes von Malia (Räume III 7a–c einschließlich Bereich IV 1, wobei Raum III 7a die zentrale Halle bildet); siehe Pelon 1980, Plan 17. Vgl. auch Pelon 2002, 112–117. Auch im Osttrakt des Palastes von Kato Zakros könnte das Ensemble um Raum XXXVII, der die zentrale *polythyron*-Halle der *Royal Living Quarters* bildete, eine vergleichbare räumliche Struktur geformt haben; siehe Platon 1971, 174–184 m. Abb. 177. Vgl. auch die Ausführungen von Nordfeldt 1987 und Marinatos – Hägg 1986, bes. 61–65. Für ähnliche Überlegungen zur Nutzung des Areals in Knossos siehe Macdonald 2002, 48.

1199 Vgl. auch Marinatos – Hägg 1986, 72: „the terminal rooms beyond the *polythyra* are not private or residential areas, but rather rooms with attention focusing devices“.

1200 Driessen 1982; Driessen 1989/1990, bes. 5. 10f. m. Abb. 9; 15–17; Shaw 2011a.

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

Typus damit die Institutionalisierung und Etablierung von Ritualen reflektierte, deren Ausübung einen wesentlichen Bestandteil der mit den Neuen Palästen und anschließend auch mit den ‚Villen‘ verknüpften kultisch-zeremoniellen Praktiken jener Zeit bildete. Das Auflassen oder Umfunktionieren einiger ‚Minoischer Hallen‘ im Laufe der NPZ III deutet darauf hin, dass zu diesem Zeitpunkt, zu dem im Übrigen auch die Nutzung der häufig mit den Hallen gruppierten Lustralbecken vielerorts ein Ende fand, die ursprünglich darin verorteten Rituale nicht mehr ausgeübt wurden. Befunde wie jener der ‚Villa‘ von Vathypetro lassen daran denken, dass gerade die mutmaßliche Verknüpfung mit dem Sonnenaufgang mancherorts von nun an keine Relevanz mehr besaß¹²⁰¹. Das Ende der NPZ bedeutete folglich nicht nur das Ende der ursprünglich intendierten rituellen Nutzung und Funktion der ‚Villen‘, Stadthäuser und Paläste (mit Ausnahme des Palasts von Knossos); auch die für den ‚palatialen Architekturstil‘ so typischen Raumformen wie das Lustralbecken und die ‚Minoische Halle‘ wurden aufgegeben. Daraus lässt sich schließen, dass das mit dem Doppelaxtsymbol assoziierte Ritualgeschehen in den betroffenen Palästen, Stadthäusern und ländlichen ‚Villen‘ nicht mehr in der bisherigen Form ausgeübt wurde. Dieser Wandel betraf allerdings nur bedingt den Ostrakt des Palastes von Knossos: Hier wurde in der NPZ III zwar das Lustralbecken im *Queen’s Bathroom*, sofern es bis dato existiert hatte, aufgegeben und verfüllt, jedoch renovierte man zugleich auch die *polythyron*-Hallen, die somit einer erneuten Nutzung in der SPZ entgegensahen.

5.1.5 Fazit: Zur Chronologie und Nutzung der *Hall of the Double Axes* und des *Queen’s Megaron*

In Anbetracht der *polythyron*-Hallen in umliegenden Gebäuden, in denen sich kein Thronender, sondern eine kultische Installation in vergleichbarer Position befand, drängt sich die Vermutung auf, dass in der NPZ auch die *Hall of the Double Axes* gemeinsam mit dem *Queen’s Megaron* einen Ort für den Vollzug zeremonieller wie ritueller Praktiken darstellte. Auch andernorts ist eine gegenseitige Abhängigkeit der Raumnutzung zum Beispiel aufgrund der räumlichen Verknüpfung von *polythyron*-Hallen und Lustralbecken festzustellen¹²⁰². Die strukturellen Ähnlichkeiten mit zeitgleichen neupalastzeitlichen Hallenanlagen legen die Vermutung nahe, dass sie der Durchführung ganz spezifischer Praktiken dienten, in deren Fokus zum Teil ein in Szene gesetztes Bezugsobjekt stand. Der Zweck der zahlreichen Türen könnte darin bestanden haben, nicht nur die Fluktuation zwischen Außen- und Innenbereich, sondern auch die

1201 Zu den zwei Phasen der ‚Villa‘ von Vathypetro siehe Driessen – Sakellarakis 1997.

1202 Vgl. Palyvou 1987, 197 Abb. 2: Sowohl im *Domestic Quarter* von Knossos als auch im *Royal Apartment* von Phaistos und im Nordwesttrakt von Malia führten jeweils zwei Routen zu der Portikus, deren Äquivalent in Knossos die *Audience Chamber* bildet, wobei jeweils eine der Routen eine Verbindung zu einem Raumentsemble mit Lustralbecken darstellte. Vgl. ferner Marinatos – Hägg 1986, 67; Nordfeldt 1987.

Sichtbarkeit und Abschirmung des Bezugsobjekts zu steuern¹²⁰³. Und so war es in Analogie zu den zeitgenössischen Hallen möglicherweise auch im Osttrakt von Knossos ein jenseits des *polythyron* in der *Audience Chamber* lokalisiertes Geschehen oder Bezugsobjekt, welches der Kultgemeinschaft in der *Inner Hall* mit dem Öffnen der Türen offenbart wurde (Abb. 5.2 bis 5.7). Der Lichthof im Hintergrund sorgte nicht nur für eine ausreichende Beleuchtung, sondern bot mit den eingeritzten Doppeläxten auch eine symbolisch aufgeladene Kulisse. In der NPZ könnte zudem ein Lustralbecken im benachbarten *Queen's Megaron*, welches mit der Halle über den *Dog's-Leg Corridor* verbunden war, die Räumlichkeiten für den Ritualvollzug ähnlich wie in anderen Palästen und ‚Villen‘ vervollständigt haben. Dem von Palyvou rekonstruierten Zirkulationsmuster¹²⁰⁴ folgend bildete das *Queen's Megaron* mit dem mutmaßlichen Lustralbecken im *Queen's Bathroom* eine räumliche Vorstufe zur *Audience Chamber* und diente möglicherweise zur Durchführung von vorbereitenden Ritualen¹²⁰⁵, bevor anschließend die *Audience Chamber* durch den *Dog's-Leg Corridor* betreten wurde (Abb. 5.9a: grün). Eine zweite direkte Zugangsmöglichkeit war ferner durch die Tür in der Nordwand der *Audience Chamber* gegeben¹²⁰⁶ (Abb. 5.9a: blau). Die Kultgemeinschaft hingegen – das waren im Unterschied zu den Ritualführern jene Personen, die den von ersteren geleiteten Zeremonien aktiv oder passiv folgten – dürfte, wie ich gleich noch weiter begründen werde, den weiter östlich gelegenen Zugang zur *Exterior Section* genommen haben (Abb. 5.9a: rot). Alle drei Zugänge waren in der NPZ vom untersten Geschoss aus zugänglich.

In den übrigen Palästen und ‚Villen‘ Kretas wurde das mit dem ‚palatialen Architekturstil‘ verknüpfte Ritualgeschehen spätestens mit dem Ende der NPZ eingestellt. Umso bemerkenswerter erscheint es, dass in Knossos, wie die Neuausstattung der *Hall of the Double Axes* und auch des *Throne Room* (Kapitel 6) belegt, die *polythyron*- bzw. ‚Minoische Halle‘ auch in der SPZ im Wesentlichen weiterverwendet wurde. Zwar verfüllte man das mutmaßliche Lustralbecken, wodurch das *Queen's Megaron* eine seiner ursprünglichen Funktionen einbüßte. In Bezug auf die *Hall of the Double Axes* scheint der oben geschilderte Umbau des *Upper* und *Lower East-West-Corridor* durch den Einbau der *East Stairs* allerdings zu bezeugen, dass die Halle weiterhin genutzt und sogar auf direktere Weise mit dem Zentralhof verbunden wurde. Die *Audience Chamber* war nun separat vom *Lower East-West Corridor* aus zu betreten (Abb. 5.9b: blau). Da der Zugang über das *Service Quarter* und das *Queen's Megaron* nach wie vor über das unterste Geschoss (Abb. 5.9b: grün) erfolgte, führten in der SPZ beide Routen, welche

1203 Zur Funktion von *polythyra* siehe allgemein Palyvou 1987, 198–200.

1204 Palyvou 1987, 197–199 m. Abb. 2 (Knossos). Vgl. auch Macdonald 2005, 147. Zur Nutzung des Areals generell ferner Shaw 2015, 151f.

1205 Zur Nutzung von Lustralbecken siehe ausführlicher Kapitel 6.1.1: Zur Nutzung von Lustralbecken. Zur Nutzung des *Queen's Megaron* durch Ritualteilnehmerinnen siehe auch Macdonald 2005, 150–152. 158. 161.

1206 Palyvou 1987, 197–199 m. Abb. 2 (Knossos).

5.1 Architektur und baugeschichtliche Entwicklung

in der *Audience Chamber* endeten, durch das unterste Geschoss. Der wohl für größere Menschenmengen vorgesehene Zugang zu *Exterior Section* und *Inner Hall* hingegen zweigte jetzt bereits im ersten Obergeschoss in den *Upper East-West Corridor* ab und führte über die *East Stairs* hinab (Abb. 5.9b: rot). Gerade das veränderte Zirkulationsgefüge scheint auch das oben für die Nutzung der *polythyron*-Hallen rekonstruierte Schema zu bestätigen: Die *Inner Hall* stellte nun den zentralen Stand- und Handlungsort dar, der einer kleineren Auswahl von Menschen vorbehalten war, während auf dem östlich und südlich angrenzenden und durch *polythyra* abgetrennten Portikus- und Terrassenareal eine größere Menge Platz fand. Von der *Inner Hall* aus erblickten jene in der *Inner Hall* befindlichen Personen durch die Türöffnungen des westlichen *polythyron* das in der *Audience Chamber* inszenierte Geschehen.

Das Neuarrangement des Zirkulationsgefüges unter Berücksichtigung einer direkteren Verbindung zum Zentralhof und einer separaten Zugangsmöglichkeit zur *Audience Chamber* deutet auf eine veränderte Einbindung des Areals in das Palastgeschehen hin. Dieser Umbau könnte im Zusammenhang mit der Aufstellung einer von Säulen geprägten Konstruktion, möglicherweise eines Throns mit Baldachin, in der *Audience Chamber* gestanden haben (Abb. 5.4). Der westliche Teil der Halle hätte demnach als Thronsaal eines knossischen Würdenträgers gedient¹²⁰⁷, wobei dann dasselbe räumliche Erscheinungsbild wie im *Throne Room* – eine zur Rechten im Profil thronende Person – evoziert worden wäre.

Einen wesentlichen Funktionswandel erfuhr das unterste Geschoss des Osttrakts schließlich infolge der SM IIIA-zeitlichen Ereignisse. Wie aus den Darlegungen Hallagers und Niemeiers hervorgeht, zeugen aus dem ersten Obergeschoss herabgefallene SM IIIB-zeitliche Gefäße und Linear B-Tafeln sowohl von dessen endpalastzeitlicher Nutzung als auch von Reparaturmaßnahmen, während das unterste Geschoss nur mehr als Werkstätte zur Gewinnung und Lagerung von Kalkputzmaterial diente¹²⁰⁸. Da von jetzt an außerdem der etwas weiter südlich gelegene *Shrine of the Double Axes* genutzt wurde, lässt sich vermuten, dass sich das Geschehen nunmehr allein auf das auf einem gemeinsamen höheren Niveau gelegene Areal im Ost- und im Südosttrakt konzentrierte und nicht mehr auf die ehemaligen Zeremonialbereiche im untersten Geschoss des Osttrakts. Wie auch in anderen Bereichen, etwa im Falle des *Corridor of the Procession Fresco* (Kapitel 4), lässt sich hierin ein tiefgreifender Wandel im Kultgeschehen fassen, welcher im Palast von Knossos mit dem Übergang von der SPZ zur EPZ einherging.

1207 Auch Oliver Pelon zog bereits in Erwägung, dass der westliche Teil der Halle mit dem Thron vor der mykenischen Machtübernahme als Thronsaal des knossischen Herrschers gedient haben könnte; siehe Pelon 1983, 255. Allerdings setzte er eine mykenische Machtübernahme bereits in SM II an, worin ihm unter anderem Macdonald 2005, 162 folgte.

1208 Hallager 1978, 29; Niemeier 1982, 238–342. 256 mit weiteren Literaturverweisen. Lediglich unter den Böden der *Eastern* (92) und der *Southern* (93) *Light Area of the Hall of the Double Axes* kamen bei Testgrabungen SM IIIB-zeitlich datierte Scherben zutage; siehe Overbeck – McDonald 1976, 160–164. Zu den Raumnummern siehe Hood – Taylor 1981, Plan.

5.1.6 *Hall of the Colonnades* und *Grand Staircase*

Ein starkes Indiz dafür, dass das Neuarrangement des Osttrakts tatsächlich der Gestaltung eines räumlich wie sinnkonzeptuell kohärenten Zirkulationsgefüges diene, ist der sich nun über mehrere Räume erstreckende Wanddekor: Mit dem stets präsenten Element der laufenden Spirale reproduzierte er einen visuellen Code, der die Bild-Räume des Osttrakts durch wiederholt gleichförmigen Verweis auf die Sinndimensionen des Symbols prägte. Dieser visuelle Code wurde auch in der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* gegenüber dem *Grand Staircase* zitiert, weshalb dieses Ensemble im Folgenden und unter Berücksichtigung der bauhistorischen Entwicklung der benachbarten Hallen näher betrachtet werden soll.

Mit der Entdeckung des *Grand Staircase* im Jahr 1901 „nahm der Grabungsverlauf am Ort des Palastes von Knossos seine dramatischste Wendung“¹²⁰⁹. Nach acht Tagen gefährlichen Tunnelgrabens war der nächsttiefer Treppenabsatz überwunden, nach zwölf weiteren Stufen und intensiver Grabungstätigkeit der säulenumstellte Hof erreicht und freigelegt, welcher das Treppenhaus einst mit Licht versorgte¹²¹⁰. Das eindrucksvolle architektonische Ensemble aus *Grand Staircase* und *Hall of the Colonnades* stellte den Nachfolger früherer Gebäudephasen dar, die gemeinsam mit den angrenzenden Räumlichkeiten im Zuge des von Evans in MM II datierten *Cutting of the East Slope* angelegt und mit *kalderim*-Böden ausgestattet worden waren¹²¹¹. Hinweise auf jene frühen Strukturen haben sich im Bereich des Ensembles selbst jedoch nicht erhalten. In der NPZ I erfolgte möglicherweise eine erste Umbaumaßnahme in Zusammenhang mit den im Bereich des *Queen's Megaron* nachgewiesenen Strukturen mit *mosaiko*-Böden, doch gibt es hierfür ebenfalls keine Belege; erst in der NPZ II entstand in einem Zug mit den östlich angrenzenden Hallen und Korridoren das einheitlich von Gipssteinelementen geprägte Erscheinungsbild des *Grand Staircase* und der *Hall of the Colonnades*, welches bis heute zu beeindrucken vermag¹²¹².

Das architektonische Ensemble ragte insgesamt über drei Geschosse auf, die über die im westlichen Bereich gelegene Treppenanlage mit typischem π -förmigen Grundriss erreichbar waren¹²¹³. Im Nordwesten mündete die unterste Flucht der Treppenanlage in den Korridor, der sich im Nordosten der *Hall of the Colonnades* nach einer Tür in der Ostwand in Form des *Lower East-West Corridor* fortsetzte. Die östliche Portikus führte zu einer Tür, welche die *Hall of the Colonnades* im Süden mit dem *Service Staircase* sowie dem auch als *Service Quarter* bezeichneten Raumkomplex aus *Court of the Distaffs*, *Room of the Plaster Couch* bzw. *Toilette Room* sowie *Treasure Chamber* bzw. *Lair* verband¹²¹⁴. Von dort wiederum

1209 Evans 1921, 325 (Übers. Verf.).

1210 Evans 1921, 326 m. Abb. 238 und Beilage 5. Vgl. auch Evans 1900/1901, 102–110.

1211 Evans 1921, 204. 327. Vgl. auch Macdonald 2010, 538.

1212 Vgl. Evans 1921, 327.

1213 Evans 1921, 337–341 m. Abb. 245–248.

1214 Evans 1921, 333f.

ermöglichte der bereits aufgrund seines Spiraldekors besprochene *Corridor of the Painted Pithos* den Zugang zu den großen *polythyron*-Hallen (Abb. 5.1; 5.9a; 5.9b).

Insgesamt bestand die annähernd quadratische *Hall of the Colonnades* somit im Erdgeschoss aus einer Portikus, die rechtwinklig um einen zentralen Lichthof angelegt war, welchen sie im Norden und Osten rahmte¹²¹⁵. Der Boden des Lichthofs war mit ‚Zement‘ ausgegossen, der Boden der Portikus hingegen mit einem Plattenboden aus rechteckigen Gipssteinplatten belegt. Wandpaneele desselben Materials säumten sowohl die Ostwand als auch die Nordwand¹²¹⁶. Vom darüber befindlichen malerischen Wanddekor in Form roter und weißer Horizontalstreifen hat sich in der Nordwestecke, genauer an der Ostseite der Trennwand des π -förmigen Treppenhauses, ein spärlicher Rest *in situ* erhalten¹²¹⁷. Das Erscheinungsbild der *Hall of the Colonnades* im Erdgeschoss ähnelte somit demjenigen der *Hall of the Double Axes*, mit welcher sie in der NPZ über den *Lower East-West Corridor* verbunden war.

Das erste Obergeschoss der *Hall of the Colonnades* lässt sich als eine rechtwinklig um den Lichtschacht angelegte Loggia beschreiben (Abb. 5.11). Eine 90 cm hohe Balustrade, auf der eventuell hölzerne Pfeiler oder Säulen das darüber liegende Geschoss trugen, sicherte den Gang zum Lichtschacht hin ab¹²¹⁸. Auch hier bedeckten Gipssteinplatten den Boden, es gab jedoch keine Wandpaneele. Stattdessen lässt sich die Ostwand der *Loggia* mit einiger Wahrscheinlichkeit als Anbringungsort des sogenannten Schildfreskos identifizieren¹²¹⁹.

Die Ost-West-Verbindung begann auf diesem Geschoss mit dem Absatz des *Grand Staircase*, von dem aus eine Treppenflucht nach oben, die andere ins Erdgeschoss führte. Auf der gegenüberliegenden Seite ermöglichte ursprünglich eine Tür nach Norden den Durchgang zum *Corridor of the Bays* und angrenzenden Räumlichkeiten, der jedoch mit Beginn der SPZ blockiert wurde. Der Ost-West-Korridor wurde zunächst durch die nördliche Portikus gebildet und setzte sich nach einer Tür in der Ostwand der *Hall of the Colonnades* in Form des *Upper East-West Corridor* fort. Letzterer bot Zugang zur *Upper Hall of the Double Axes* sowie zu weiteren, in diesem Geschoss jedoch nicht erhaltenen Bereichen des nordöstlichen Gebäudetrakts. Nach Umbaumaßnahmen am Ende der NPZ bzw. zu Beginn der SPZ endete der *Upper East-West Corridor* in den *East Stairs*. Der östliche Nord-Süd-Arm der rechtwinklig angelegten *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* ermöglichte wiederum den Zugang zum südlich angrenzenden *Service Staircase* sowie zu jenem nur zum Teil erhaltenen Raumensemble, dem auch der *Room of the Stone Bench*, der *Archives Room* oder *East Treasury* sowie eventuell ein *Upper Corridor* angehörten, der in die Räumlichkeiten über dem *Queen's Megaron* geführt haben könnte¹²²⁰.

1215 Evans 1900/1901, 105–108.

1216 Evans 1921, 105. 107.

1217 Cameron 1976a, 703f. m. Abb. 93. 94.

1218 Evans 1900/1901, 107.

1219 Evans 1930, 303 Abb. 196.

1220 Vgl. Evans 1935, Plan F. Außerdem Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 97 (*Room of the Stone Bench*). 99 (*Archives Room* oder *Upper or East Treasury*).



Abb. 5.11 Blick vom *Grand Staircase* über den Lichthof auf die *Loggia* der *Hall of the Colonnades* mit rekonstruiertem Schildfresko.

Die Anlage des aus *Grand Staircase* und *Hall of the Colonnades* gebildeten architekturräumlichen Ensembles legt nahe, dass es sich hierbei in erster Linie um einen Durchgangsraum handelte. Durch ihn gelangte man vom Zentralhof aus zu den tiefer gelegenen Geschossen des Osttrakts, genauer in die Korridore, die in die verschiedenen über die Stockwerke verteilten Räumlichkeiten weiterleiteten. Im Umkehrschluss bildete das Ensemble den Knotenpunkt des Gängesystems, welches die Zirkulation im östlichen Gebäudetrakt bündelte und dessen Verbindung mit dem Zentralhof herstellte. Das unmittelbar südlich angrenzende *Service Staircase* stellt zugleich den monumentalen Charakter der Anlage heraus: Während dieses von kleiner Dimension war und recht schmale Treppenstufen aus Holz aufwies¹²²¹, zeichneten sich *Grand Staircase* und *Hall of the Colonnades* durch eine aufwendige Ausstattung aus: Die Böden waren mit Gipssteinplatten gepflastert, die Wände im Erdgeschoss mit Gipssteinpaneelen verkleidet; im darüber liegenden Geschoss waren die Wände mit Wandmalereien verziert. Auch die Stufen des Treppenhauses waren aus Gipsstein und es verfügte über Säulen und Balustraden¹²²². Welche Funktion und Nutzung dem *Service Staircase* zukam, welches offenbar eine separate, vielleicht den Blicken entzogene oder bei großem Menschenaufkommen schnellere Verbindung zwischen den Stockwerken darstellte, muss offenbleiben. In jedem Fall boten Anlage und Gestaltung von *Grand Staircase* und *Hall of the Colonnades* ein eindrucksvolles Erscheinungsbild und erlaubten in der NPZ wie der SPZ einen stattlichen Zugang zu den *polythyron*-Hallen des Osttrakts.

1221 Evans 1921, 335; Evans 1935, 298. Zu sekundären Treppenhäusern, die eine direkte Verbindung zwischen Hallensystemen und Obergeschossen ohne zwingende Nutzung der Hauptzugangsrouten erlauben, siehe Palyvou 1987, 196.

1222 Evans 1900/1901, 104–107 Abb. 32; Evans 1921, 326 Abb. 283; Evans 1935, 300f.

5.2 Der bildliche Wanddekor

Allen hier besprochenen Arealen gemein war der Wanddekor in Form von Friesen laufender Spiralen. Eine gewisse Vorliebe für Spiralmuster bestand im Ostrakt bereits seit den MM IIIA-zeitlichen Ausstattungsprogrammen¹²²³. Die unterschiedlichen Formen der Anbringung der Wandmalereien lassen zudem unterschiedliche Arten der Bezugnahme zwischen Wandmalerei und Raumbenutzer und damit auch des Wahrnehmungserlebnisses erkennen: Diese Arten der Bezugnahme waren, wie ich im Folgenden darstellen möchte, abhängig von der wesentlichen Funktion des dekorierten Raums als Durchgangs- oder Aufenthaltsbereich¹²²⁴.

5.2.1 Spiralfriese in Durchgangsbereichen I: der *Corridor of the Painted Pithos*

An der Westwand des *Corridor of the Painted Pithos*, der das *Queen's Megaron* mit den westlich benachbarten Räumlichkeiten des *Service Quarter* verband, fanden sich bei der Ausgrabung unmittelbar im Anschluss an die Ecke, über die der Gang nach rechts bzw. nach Norden abging, Reste eines Spiralfrieses *in situ*¹²²⁵. Evans zufolge handelte es sich hierbei um das gleiche System von Bändern mit Spiraldekor, das auch die Wände der angrenzenden Hallen einschließlich des *Queen's Bathroom* zierte¹²²⁶. Ob hier ebenso wie dort ursprünglich Rosetten in den Zentren der Spiralen platziert waren oder nicht, lässt sich anhand des erhaltenen Ausschnitts nicht mehr entscheiden. Das Fragment zeigt von unten nach oben: einen breiten weißen Streifen (Höhe oberhalb des Sockels: 38 cm), einen breiten roten Streifen (Höhe: 24 cm), zwei schmale, von einem roten getrennte weiße Streifen (gemeinsame Höhe: 9,5 cm) und darüber schließlich den in Rot und Gelb gestalteten Spiralfries¹²²⁷ (Abb. 5.12a).

Im Gegensatz zu den Aufenthaltsbereichen, die üblicherweise in der Forschungsliteratur besprochen wurden und auch hier im Anschluss Gegenstand der Untersuchung sein werden, befand sich der Fries nicht in der Wandoberzone. Der Skizze Theodor Fyfes zufolge verlief die Unterkante des Spiralfrieses einschließlich der schmalen weißen Streifen stattdessen in einer Höhe von

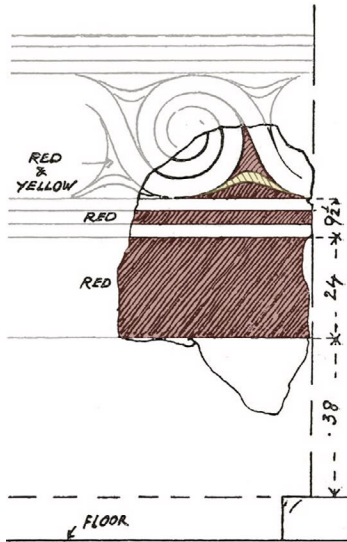
1223 So auch schon Cameron 1976, 169f.: „spiral decoration was the order of the day in this important suite of rooms between the Hall of the Double Axes and the Queen's Megaron“.

1224 Siehe dazu bereits Gunkel-Maschek 2011.

1225 Evans 1901/1902, 60–62; Evans 1930, 387f. m. Abb. 259; Evans 1928, 333; Cameron 1976a, 159f. Abb. 28; 169. 703 m. Abb. 93; 707 Kat.-Nr. 9 m. Abb. 96 (der Raum wird jedoch fälschlicherweise als *Dog's-Leg Corridor* bezeichnet); Hood 2000a, 29; Hood 2000b, 205 Kat.-Nr. 32A; Macdonald 2005, 154f.

1226 Evans 1930, 387: „Remains of the wall-painting of this passage-way were found at its Western end, showing that it had been decorated with the same system of spiraliform bands that was met with in the adjoining Halls and the Bath-room itself.“

1227 Evans 1930, 388 Abb. 259.



a



b

Abb. 5.12 *Corridor of the Painted Pithos*: a) Malereireste an der Westwand; b) Rekonstruktion.

72 cm über dem Bodenniveau¹²²⁸. Der Spiralfries befand sich demnach in der Mitte der Wand und durchquerte horizontal die Hauptzone der Wandfläche (Abb. 5.12b). Der *Corridor of the Painted Pithos* stellt damit ein interessantes Beispiel für nichtfigurlichen Wanddekor in Durchgangsräumen dar. Wesentlich ist die hier einmalig *in situ* erhaltene Position des Frieses an der Wand: Statt der üblichen Anbringung auf Höhe oder oberhalb des Türsturzes befand sich der Spiralfries auf Körperhöhe und damit unmittelbar auf Höhe des Wahrnehmungs- und Aktionshorizontes der durchschreitenden Personen. Letztere konnten dadurch nicht nur vor ihnen laufende Personen, sondern auch sich selbst und überdies den Akt des Durchlaufens mit dem Spiralmotiv an der Wand zusammen wahrnehmen. Die zur Entstehung des Bild-Raums beitragende Kombination aus visuellen Faktoren und Handlungen lässt sich daher zunächst folgendermaßen zusammenfassen: Ein langer, rechtwinklig um die Ecke biegender dunkler Gang; zu einer oder beiden Seiten Spiralfries in etwa auf Ellbogenhöhe; das Durchschreiten dieses Ganges allein oder hinter anderen

1228 Siehe auch Fyfe 1903, 111 Abb. 8. Evans selbst gibt unter Verweis auf die beigelegte Zeichnung des Architekten 62 cm als Höhe an, doch müssen laut eben dieser Skizze noch 10 cm hinzugerechnet werden, die zwischen der als „floor“ bezeichnenden Linie und der Oberkante der Pfeilerbasis des angrenzenden *polythyron* verbleiben; vgl. Evans 1930, 387; ferner Cameron 1976a, 707 Nr. 9. An anderer Stelle gibt Evans 1901/1902, 60–62, bes. 61, die Höhe über dem Boden mit 78 cm, die Höhe des Frieses mit 50 cm an: „At the point where the passage makes a sudden turn to the North, however, remains of the fresco-coating were still visible showing a band of spirals’ resembling that of the bath room, but without rosettes and placed at a lower level. It runs at a height of 78 cm. from the ground and is 50 cm. in breadth“.

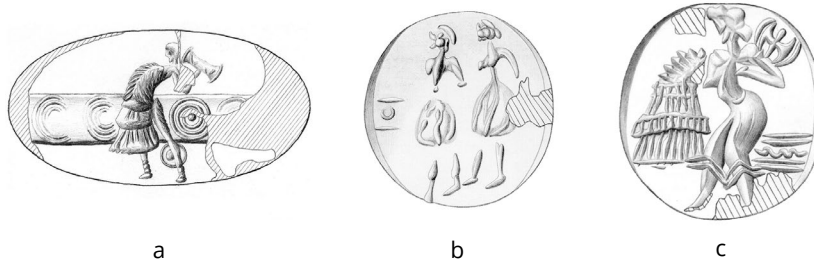


Abb. 5.13 Siegeldarstellungen von schreitenden Figuren bzw. von Gabenträgern in Innenräumen mit Friesedekor: a) aus Akrotiri; b) aus Malia; c) aus Knossos.

Personen, wobei jene Personen in bestimmter Weise gekleidet waren und vielleicht Objekte trugen.

In Bildform festgehaltene Ansichten derartiger bild-räumlicher Arrangements bietet möglicherweise eine kleine Anzahl von Siegelbildern, die unten noch ausführlicher zu besprechen sein wird¹²²⁹ (Abb. 5.13). Das Hintergrundelement in Form des auf halber Höhe verlaufenden Spiralfrieses wurde bereits von Blakolmer als eventuelle Anspielung auf Wandmalereien in Innenräumen erkannt¹²³⁰. Mit dem *Corridor of the Painted Pithos* findet sich nun tatsächlich ein Vorbild für diese Darstellungen, das es erlaubt, die Bilder im architektonischen Kontext des Palastes von Knossos, genauer gesagt im Ostrakt, zu verorten. Die Platzierung des Frieses auf halber Höhe bedeutet ein direktes In-Beziehung-Setzen des Motivs zur handelnden Person, sei es als eine Form von Wegleitsystem, sei es zur Angabe der sinnkonzeptuellen Dimension der hier verorteten Handlungen. Es wurde somit baulich wie visuell eine Umgebung geschaffen, die allein für das Hindurchschreiten angelegt war und die durch den bildlichen Dekor eine symbolische Konnotation erhielt, die sie gegenüber anderen Durchgangsräumen inhaltlich differenzierte und spezifizierte. Dass der *Corridor of the Painted Pithos* keinen Einzelfall für diese Form des Durchgangsraumdekors darstellt, zeigt ein weiteres Beispiel, nämlich das sogenannte Schildfresko in der *Loggia* der *Hall of the Colonnades* neben dem *Grand Staircase*.

5.2.2 Spiralfriesie in Durchgangsbereichen II: Das Schildfresko in der *Loggia* der *Hall of the Colonnades*

Das architektonische Ensemble aus *Grand Staircase* und angrenzender *Hall of the Colonnades* bildete einen weiteren Durchgangsbereich im Ostrakt des Palastes von Knossos. Arthur Evans zufolge war an dessen Ostwand einst das

1229 CMS V S3, 394 (Schildring aus Akrotiri); CMS II.3, 146 (Abdruck aus Malia); CMS II.3, 8 (Lentoid aus Knossos).

1230 Blakolmer 2010a, bes. 92–96; Blakolmer 2012, 85.

Schildfresko angebracht. Die spärlichen Fragmente fanden sich zusammen mit weiterem Schutt in einem Hohlraum, der sich durch den Verfall der Rückwand des südlich benachbarten *Service Staircase* gebildet hatte¹²³¹. Die Lage des Fundorts, das Fehlen von Gipssteinpaneelen sowie die Evans'sche Rekonstruktion der Malerei auf einer Länge von 6,215 m machen die Platzierung an der gleich langen Ostwand der *Loggia* im ersten Geschoss der *Hall of the Colonnades* wahrscheinlich¹²³² (Abb. 5.11; 5.14). Hier wurde das Fresko vermutlich im Zuge der Neugestaltung des Osttrakts in der ausgehenden NPZ III oder frühen SPZ angebracht, um als Bestandteil des mehrere Areale umspannenden Bildprogramms das visuelle Erscheinungsbild des Wege- und Hallensystems zu ergänzen. Nur kurz anzumerken ist an dieser Stelle der Fund weiterer Fragmente eines Spiralfrieses, die im Füllmaterial der unteren Treppenflucht des *Grand Staircase* geborgen wurden: Wenngleich deren Aussehen und Datierung unbekannt sind, könnten dennoch die Fundumstände darauf hindeuten, dass dieser Spiralfries gemeinsam mit dem Schildfresko zum letzten Dekorprogramm dieses Areals in der SPZ gehörte¹²³³.

Die rekonstruierte Darstellung des Schildfreskos an der Ostwand der *Loggia* im ersten Obergeschoss der *Hall of the Colonnades* zeigt vier achtförmige Schilde vor einem Spiralen-Rosetten-Fries. Mit einer Höhe von 1,63 m hatten die dargestellten Schilde eine Größe, wie sie auch für echte minoische Schilde denkbar wäre¹²³⁴. Diese Art der Wiedergabe von Figuren bzw. Objekten in Lebensgröße war, wie ich in Kapitel 4 bereits ausgeführt habe, ein Charakteristikum figürlichen Durchgangsraumdekors. Für die Annahme, dass es sich tatsächlich um eine Wiedergabe historischer Schildformen handelt, spricht Danielidou zufolge auch die ungleiche Größe der Schildbäuche – ein Typus also, der den tatsächlich verwendeten Schilden nahekommt¹²³⁵.

Die Höhe des Spiralen-Rosetten-Frieses im Schildfresko lässt sich anhand der von Evans angegebenen Maße auf 48 cm berechnen und entspricht damit der

1231 Evans 1900/1901, 108, wonach die *Area of Demon Seals*, die ihren Namen von achtzehn Siegelabdrücken mit Darstellung des ‚minoischen Genius‘ verdankt, vier Meter unterhalb des Fundortes der „pieces of fresco [...] of a fine architectural character“ lag. Letztere scheinen demnach tatsächlich auf Höhe des ersten Obergeschosses der *Hall of the Colonnades* geborgen worden zu sein, was eine Anbringung an den Wänden des Erdgeschosses unwahrscheinlich macht. Siehe außerdem Evans 1930, 301f.; Cameron 1976a, 703–705 Nr. 6; Abb. 28 (zw. S. 159f.) Nr. 26; Immerwahr 1990, 177 Kat.-Nr. Kn No. 33; Hood 2005, 46f. Abb. 2.1 Nr. 26; 74f. Kat.-Nr. 26; Macdonald 2005, 227.

1232 Evans 1930, 302f.; Hood 2005, 74.

1233 Hood 2005, 74f. Kat.-Nr. 26. Zu weiteren Fragmenten von Schild- und Spiralfriesen aus dem Palast von Knossos siehe außerdem Rodenwaldt 1912, 36f.; Immerwahr 1990, 177 Kat.-Nr. Kn No. 33.

1234 Evans 1930, 307: „For the shields are real Minoan shields. They are 1.63 metres, or about 5 ft. 3½ in., almost exactly corresponding with the somewhat low stature of Minoan men, estimated at about 5 ft. 4 in., and thus fulfilling the epic description of ποδηγετής“. Die Höhe der Schilde wird mit 1,63 m angegeben, die Breite des oberen Schildbuckels mit 0,93 m, die des unteren mit 1,05 m, siehe Evans 1930, 307 m. Anm. 1. Vgl. auch Rodenwaldt 1912, 37 Anm. 2; Cameron 1976a, 84; Immerwahr 1990, 138f.

1235 Danielidou 1998, 79.

Höhe des Spiralfrieses im *Corridor of the Painted Pithos* sowie der Höhe des gleich noch zu besprechenden Spiralen-Rosetten-Frieses im *Queen's Bathroom*¹²³⁶. Der Fries bestand Evans' Rekonstruktion zufolge aus weißen Spiralen mit zentralen rot umrandeten, außen graublauen, innen gelben Rosetten. Die gelb umrahmten roten Flächen in den Zwickeln waren wiederum von einem graublauen, konkav eingezogenen Streifen eingefasst. Die entstandenen Zwischenräume waren rot gefüllt. Der obere und untere Abschluss des Spiralen-Rosetten-Frieses bestand aus drei Streifen, der innerste gelb, der darauffolgende graublau, der äußerste weiß. Am linken Rand, und damit am nördlichen Ende der Wand, wo der Spiralen-Rosetten-Fries auf die Tür in den *Upper East-West Corridor* traf, schloss der Streifenrahmen vertikal ab¹²³⁷.

Evans ließ das Schildfresko so anbringen, dass der Spiralfries auf Höhe der Türstürze verlief. Die Schilde befanden sich somit mit einigem Abstand über dem Boden¹²³⁸. Die Deckenhöhe im ersten Obergeschoss der *Hall of the Colonnades* betrug dem Aufriss des Architekten Christian Doll zufolge 2,80 m, die Höhe der Tür in der Südwand der *Hall of the Colonnades* knapp 2 m¹²³⁹. Auf der Höhe des Türsturzes verliefen die horizontalen Balken in der Wand, die zugleich den Aufbau der Wandfläche strukturierten. Sie stellten in der Regel die Oberkante für Dekor oder Gipssteinverkleidung der Hauptwandflächen dar¹²⁴⁰. Beispiele für ein Übergreifen der figürlichen Darstellungen von jenen Flächen auf die obere Frieszone – sofern diese malerisch abgegrenzt war – sind bislang weder aus dem minoischen Kreta noch aus den von minoischen Darstellungsformen beeinflussten Gebieten bekannt. Allein diese Tatsache ließe sich als Argument dafür anführen, dass der Rosetten-Spiralen-Fries des Schildfreskos nicht auf Höhe der horizontalen Wandbalken bzw. der Türstürze angebracht war, wodurch die Schilde sich über beide Wandzonen erstreckt hätten. Versteht man die *Hall of the Colonnades* als Durchgangsraum und die realistische Größe der Schilde in Analogie zu der auch in anderen Durchgangsräumen eingehaltenen Lebensgröße von Figuren als Mittel der direkten Bezugnahme auf den Betrachter, so lässt sich stattdessen an eine ursprünglich anders geartete Platzierung des Schildfreskos denken, nämlich innerhalb der Hauptfläche der Wand zwischen Boden und horizontalem Wandbalken (Abb. 5.14).

Mehrere Darstellungen aus Kreta und dem mykenischen Griechenland zeigen die Art und Weise, wie die achtförmigen Schilde getragen wurden¹²⁴¹ (siehe

1236 Evans 1930, 383 Abb. 254.

1237 Evans 1930, 302f.

1238 Siehe diese Rekonstruktion unterstützend auch Cameron 1976a, 84. 141. 169. 207.

1239 Evans 1930, Plan D. Der Schnittzeichnung Nr. 4 in Taylor – Hood 1981 zufolge beträgt die Deckenhöhe des ersten Obergeschosses der *Hall of the Colonnades* vier Meter, weicht also von der von Doll angegebenen Deckenhöhe ab.

1240 Für Kompositionsschemata im ägäischen Wanddekor siehe Cameron 1976a, 203–212; Cameron 1976b, 33 Abb. 1; Immerwahr 1990, 11–13 m. Abb. 4; Immerwahr 2000, 472 Abb. 3; Palyvou 2000, 417–422; Palyvou 2005b, 162–164; Morgan 2005, 24–26.

1241 CMS I, 112; II.3, 32; II.8, 272. 276–278; V, 180b; VII, 158; IX, D7; XII, 13; XIII, 13. Weitere Beispiele bieten der Dolch mit der Löwenjagd, der *Silver Battle Krater* aus Schachtgrab IV in Mykene und eine Elfenbeinplakette mit der Darstellung eines stehenden Kriegers aus Delos.



Abb. 5.14 *Loggia* im 1. Obergeschoss der *Hall of the Colonnades*: Blick von Nordwest auf die Rekonstruktion des Schildfreskos an der Ostwand.

unten [Abb. 5.21a](#) bis [5.21h](#)). Als charakteristisch erweist sich dabei, dass die Verjüngung zwischen den Schildbäuchen stets auf Höhe der Taille wiedergegeben ist. Die Form der Schilde scheint folglich an die Form der Körper, die sie schützten, angepasst gewesen zu sein. Sie stellt auf diese Weise ein wesentliches Kriterium zur Rekonstruktion der Höhe der Platzierung des Schildfreskos an der Wand dar: Die Höhe des unteren Schildbauchs beträgt etwa 96 cm. Berechnet mit einer Durchschnittsgröße männlicher Personen von 1,70 m ergäbe sich für den Einzug eine Höhe von etwa einem Meter über dem Boden. Die unteren Ränder der Schilde, und damit die Schilde selbst, befänden sich dementsprechend etwa 5 cm über dem Bodenniveau der *Hall of the Colonnades*, während die Unterkante des Spiralen-Rosetten-Frieses auf einer Höhe von 77 cm über Bodenniveau verlaufen wäre. Die lebensgroßen Schilde könnten folglich in Relation zu Personen in der *Loggia* platziert gewesen sein, und ihre Positionierung ließ sie jener Höhe entsprechen, auf der diese Schilde am Körper getragen wurden. Alternativ könnten sie so angebracht gewesen sein, dass sie den Eindruck erweckten, nebeneinander aufrecht an die Wand gelehnt zu sein. Treffen diese Überlegungen zu, so stellt das Schildfresko an der Ostwand der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* ein weiteres Beispiel für die Gestaltung von Durchgangsräumen dar, bei der nicht nur die Lebensgröße von Figuren und Objekten, sondern auch deren Platzierung an der Wand in Bezug auf die Personen im architektonischen Raum erfolgte.

Ein weiteres Charakteristikum, welches im Wanddekor von Durchgangsräumen wiederholt begegnet – und so auch hier in [Kapitel 4.2.1](#) bereits angesprochen

Siehe die zugehörigen Abbildungen sowie ausführlicher zum praktischen Tragen der Schilde: Danielidou 1998, 36f. Außerdem Sakellariou 1974, 5. 7f. 13f. m. Abb. 1 Taf. 1. 2; Borchhardt 1977, 6; Myres 1939, 37–39.

wurde –, ist die eine horizontale Linie betonende, nicht-vegetabile Gestaltung des Hintergrundes. Der Rosetten-Spiralen-Fries, der hinter den Schilden entlangzieht, stellt somit keine Ausnahme dar. Vielmehr spricht die Tatsache, dass der auf halber Höhe platzierte Rosetten-Spiralen-Fries eine Art des *Wanddekors von Durchgangsbereichen* war, dafür, dass – ähnlich wie im *Corridor of the Procession Fresco*, in dem die artifiziell präsenten Prozessionsteilnehmer *vor* einer mit Wellenbanddekor versehenen Wand schreiten – auch in der *Hall of the Colonnades* auf artifizielle Weise die Präsenz als real gedachter, *vor* einer Wand mit Rosetten-Spiralen-Dekor platzierter Schilde suggeriert wurde¹²⁴². Dies bedeutet, dass die Wand selbst eigentlich nur mit einem auf halber Höhe platzierten Rosetten-Spiralen-Fries geschmückt war, womit sie eine bemerkenswerte Parallele in dem bereits besprochenen Spiralfries an der Wand des *Corridor of the Painted Pithos* besitzt. Hier wie dort waren die Friese laufender Spiralen nicht oberhalb der Türstürze angebracht, sondern begleiteten die Passanten auf ihrem Weg durch die Gänge¹²⁴³.

Das Motiv der endlos weiterlaufenden Spirale scheint somit für die Gestaltung von Durchgangsräumen ähnlich beliebt gewesen zu sein wie der gleichermaßen endlos undulierende Wellenbanddekor, der uns bereits in [Kapitel 4](#) zum *Corridor of the Procession Fresco* ausführlicher beschäftigt hat. In beiden Fällen bewirkten die Muster ein gleichförmig bleibendes räumliches Erscheinungsbild, das in seiner horizontalen Erstreckung die Länge des zu gehenden Weges begleitete und intensivierte. Die in der *Hall of the Colonnades* dem Rosetten-Spiralen-Fries vorgeblendeten Schilde bildeten dabei einen repetitiven Rapport, der im Unterschied zu den artifiziell präsenten Prozessionsteilnehmern in den Korridoren ein steigerungsloses, gleichförmiges Bild schuf. Die Wahl dieser ein *präsentatives*¹²⁴⁴ Seherlebnis vermittelnden Bildkomposition könnte auf die architektonische Form der *Hall of the Colonnades* selbst zurückzuführen sein, die eben kein Korridor an sich war, welcher – wie ebenfalls in [Kapitel 4](#) ausführlicher dargestellt wurde – ein beim Hindurchschreiten erfahrenes *sukzessives* Wahrnehmungserlebnis vorgezeichnet hätte. Hier handelte es sich stattdessen um eine Loggia bzw. einen von

1242 Vgl. bereits Evans 1930, 307: „these great shields were here depicted as suspended across the purely decorative spiral band.“

1243 Ob dabei die Richtung der Spiralen als Hinweis auf die Bewegungsrichtung im Durchgangsraum gewertet werden darf, muss offenbleiben. Lässt man sich auf entsprechende Überlegungen ein, so bereitet bereits die Bestimmung, ob und in welcher Art und Weise aufsteigende Element oder das absteigende Element der einzelnen S-Spiralen als eine bestimmte Richtung indizierend wahrgenommen wurde, Schwierigkeiten. Bestimmt man das aufsteigende Element der Spiralen als richtungsweisend, so ergibt sich für den *Corridor of the Painted Pithos* eine Hauptbewegungsrichtung vom *Service Quarter* in das *Queen's Megaron*, für die Loggia im *Grand Staircase* vom *Service Quarter* in den nördlichen Bereich der *Hall of the Colonnades*. Setzt man das absteigende Element der Spiralen als richtungsweisend fest, so wäre der Verlauf entsprechend andersherum gewesen. Tatsächlich weisen jedoch alle aus dieser Dekorationsphase des Palastes von Knossos erhaltenen Fragmente mit einreihig laufenden Spiralen einen Verlauf der einzelnen S-Segmente von, vom Betrachter aus, rechts unten nach links oben auf, sodass hier vermutlich eher von einer Standardisierung des Spiralmotivs im Wanddekor zu sprechen ist. Die Spiralbänder der früheren Phasen hingegen folgen hierin keiner festgelegten Form.

1244 Zur Verwendung der Begriffe *präsentativ* und *sukzessiv* siehe bereits oben [Anm. 1088](#).

drei Seiten einseharen Säulengang, in dem die Wandmalereien von mehreren Standpunkten aus – dem *Grand Staircase*, dem Ost-West-orientierten Abschnitt der *Loggia* im Norden sowie deren Fortsetzung nach Süden (vgl. Abb. 5.11; 5.14) – wahrnehmbar waren. Der Wanddekor war somit offenbar nicht nur allein für den Durchgang selbst, sondern als Teil der Raumgestaltung des gesamten ersten Obergeschosses der *Hall of the Colonnades* einschließlich des *Grand Staircase* konzipiert. Die Charakteristika der Bildgestaltung – Lebensgröße und parataktische Aufreihung der Schilde, nicht-vegetabiler Hintergrund, Platzierung des Spiralen-Rosetten-Frieses auf halber Höhe – sind jene des Durchgangsraumdekors; die *präsentative* Darstellungsform, die nicht auf eine sukzessive Erfahrung des vermittelten Inhalts angelegt war, ist hingegen ein Charakteristikum des Dekors von Aufenthaltsräumen¹²⁴⁵. Welchen Zweck sie im vorliegenden Kontext erfüllte, wird im Anschluss an die Bildanalyse noch einmal zu klären sein.

5.2.3 Spiralfriese in Aufenthaltsbereichen: *Hall of the Double Axes* und *Queen's Bathroom*

In ihrer Positionierung auf halber Wandhöhe unterscheiden sich die Friese mit der Darstellung laufender Spiralen in Durchgangsräumen, wie sie in den vorherigen Abschnitten thematisiert wurden, grundsätzlich von jenen Spiralfriesen, welche im Folgenden als Dekor von Aufenthaltsräumen besprochen werden sollen. An den Wänden von einfachen und *polythyron*-Hallen in neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Gebäuden besetzten Spiralfriese für gewöhnlich die Wandoberzonen zwischen dem Niveau des Türsturzes und der Decke. Aufgrund ihrer Bandform war die laufende Spirale prädestiniert für diesen Bereich. Die Platzierung oberhalb des Aktionshorizonts verhinderte dabei ein direktes In-Bezug-Setzen zu Personen im Raum, wie es für die tiefer platzierten, geleitenden Spiralfriese in Durchgangsräumen festgestellt werden konnte. Die von Spiralfriesen geprägte Dekoration von Aufenthaltsräumen, welche allgemein als Orte des zeitlich nicht näher einzugrenzenden Verweilens, Handelns und Interagierens beschrieben werden können, bediente somit offenbar andere wahrnehmungsästhetische Gewohnheiten. Der spätpalastzeitliche Osttrakt des Palastes von Knossos stellt dabei keinesfalls das einzige erhaltene Beispiel dar: Bereits die NPZ III-zeitliche *Banquet Hall* im Palast von Kato Zakros besaß einen Relief-fries mit Spiralen und Rosetten, der an allen vier Wänden entlang der Oberzone umlief.

Die *Banquet Hall* (Halle 29) stellte den südlichen Abschluss der *Hall of Ceremonies*¹²⁴⁶ dar, eine an den Zentralhof angrenzende weitläufige Raumlanschaft, die durch Säulenstellungen und mehrere *polythyra* untergliedert war¹²⁴⁷. Die Böden der einzelnen Bereiche waren mit einem Belag aus weißen Kalkputzfugen

1245 Siehe Güinkel-Maschek 2011.

1246 Platon 1971, 155–160.

1247 Platon 1971, 155–160 (*Hall of Ceremonies*). 170–173 (*Banquet Hall*).

und roter Füllsubstanz vergossen, wodurch unterschiedliche Muster gebildet oder Formen von Plattenreihen nachempfunden wurden. Die Hallen dürften ursprünglich auch mit farbigem Wanddekor versehen gewesen sein, jedoch konnte Platon nur spärliche Reste der stark verbrannten Wandmalereien feststellen¹²⁴⁸. Westlich des Hallenbereichs schloss sich ein kleinteiligeres Raumgefüge an, zu dem unter anderem ein Lustralbecken (Raum 24) und das *Treasury* (Raum 25) gehörten, in dem zahlreiche Objekte für zeremonielle Handlungen aufbewahrt waren¹²⁴⁹. Das Zirkulationsmuster zwischen Hallen, Lustralbecken und *Treasury* legt nahe, dass das hier verortete Geschehen sowohl die Nutzung jener Räumlichkeiten als auch die Verwendung der hier aufbewahrten Gegenstände, unter anderem Rhyta aus Stein und Bergkristall sowie Doppeläxte, vorsah. Eine erwähnenswerte Parallele zum Osttrakt in Knossos besteht ferner in den Doppelaxt-Steinmetzzeichen, die den Westflügel des Palastes von Kato Zakros zierten¹²⁵⁰.

Die *Banquet Hall* im Süden war Teil desselben Raumgefüges. Die etwa sechs auf sieben Meter messende Halle war ausschließlich über ein dreifaches *polythyron* in der Nordwand mit der nördlich angrenzenden Halle 28 verbunden. Die von Platon vorgeschlagene Deutung als Bankethalle verdankt sich den zehn in der östlichsten Tür abgestellten und *in situ* vorgefundenen Weinamphoren sowie den acht Trinkgefäßen für Wein (*oinochoiskai*), die entlang der Südwand vermutlich von einem Regal oder Schrank herabgefallen waren¹²⁵¹. Der Konsum von Wein oder anderen Getränken im Zuge von Trinkritualen dürfte hier wohl zentraler Bestandteil des Geschehens gewesen sein. Der rote Boden der *Banquet Hall* war von weißen Stuckfugen durchzogen, die zwei Streifen zu je vier nebeneinanderliegenden Rechtecken bildeten¹²⁵². Es ist bemerkenswert, dass, wie schon erwähnt, in der *Hall of the Double Axes* in Knossos ein sehr ähnliches Muster durch die Verwendung unterschiedlicher Gesteinsorten für die Bodenplatten erwirkt worden war. Eine weitere weiße Fuge begleitete in knapper Distanz die Wände zu allen vier Seiten¹²⁵³. Der rote Boden dürfte dem Raum insgesamt ein eindrucksvolles Erscheinungsbild verliehen haben¹²⁵⁴, in welchem der Relieffries einen wirkungsvollen Akzent setzte.

Entlang aller vier Wände konnten die Reste eines Relieffrieses in Form laufender Spiralen mit Rosetten geborgen werden, der ursprünglich oberhalb des Türsturz-niveaus bzw. direkt unterhalb der Deckenbalken verlief¹²⁵⁵. Die Platzierung unterhalb der Decke lässt sich in diesem Fall eindeutig von den Abdrücken der

1248 Platon 1971, 156.

1249 Siehe dazu Platon 1971, 115–154.

1250 Platon 1971, 94–100.

1251 Platon 1971, 170.

1252 Platon 1971, 171f.

1253 Platon 1971, 172.

1254 Platon 1971, 170–172.

1255 Platon 1966, 150f. m. Taf. 147a; Platon 1971, 172f. m. Abb. Siehe auch Immerwahr 1990, 184 Kat.-Nr. Za No. 1. Nach Kaiser 1976, 304 weisen die konkaven Spiralgänge den Fries als eine Arbeit lokaler Stuckateure aus. Weitere in Relief ausgeführte Spiralfriesse wie aus dem

Deckenbalken ableiten, die mehrfach an der Oberseite der Fragmente nachgewiesen wurden¹²⁵⁶. Der Fries befand sich folglich oberhalb und damit außerhalb des unmittelbaren Aktionshorizontes der Anwesenden¹²⁵⁷. Der Relieffries mit weißen, dynamisch anmutenden und in unendlichem Fluss¹²⁵⁸ den Blick forttreibenden Spiralen vor blauem Grund und mit mehrfarbigen Rosetten in den Zentren im Palast von Kato Zakros stellt bislang das einzige erhaltene Exemplar eines Wandfrieses dar, der nachweislich an allen vier Wänden eines Raumes entlang verlief. Weder aus Kreta noch aus Akrotiri auf Thera ist eine vergleichbare Befundsituation bekannt, wenngleich Evans bereits ein halbes Jahrhundert früher davon ausging, dass auch die Räumlichkeiten im Osttrakt des Palastes von Knossos in ähnlicher Weise mit umlaufenden Spiralen-Rosetten-Friesen ornamentiert gewesen waren¹²⁵⁹.

Evans' Rekonstruktionen¹²⁶⁰ vermitteln einen sehr üppigen Eindruck von dem einstigen Wanddekor im *Domestic Quarter*, doch von den einzelnen Ausstattungsphasen der *Hall of the Double Axes* und des *Queen's Megaron* ist tatsächlich nur sehr wenig erhalten. Als einziger *in situ* an der Wand vorgefundener Rest ist der Spiralen-Rosetten-Fries zu nennen, der an der Nordwand nahe der Nordwestecke des *Queen's Bathroom* zutage kam, wo er direkt oberhalb der knapp 2 m hohen Gipssteinpaneele der Wandverkleidung ansetzte¹²⁶¹ (Abb. 5.8; 5.15). Der Fries hatte eine Höhe von insgesamt 49 cm¹²⁶². Entsprechend der Zeichnung von Theodore Fyfe¹²⁶³ war er oben und unten von jeweils vier schmalen, von außen nach innen abwechselnd weiß und rot gemalten Bändern gerahmt, die jeweils

Palast kamen in Kato Zakros in den Häusern Δα und N zutage; siehe Platon 1992, 117; French 1991/1992, 64.

1256 Platon 1971, 172. Siehe auch Kaiser 1976, 304.

1257 Ob auch die Hauptzonen der Wände bemalt waren, wird indes an keiner Stelle erwähnt. Der Erhaltungszustand der Reliefs spiralen lässt jedoch vermuten, dass Reste weiterer Bemalung hätten nachgewiesen werden können, wären sie denn vorhanden gewesen. Es kann daher wohl *ex negativo* davon ausgegangen werden, dass die Hauptzonen der Wände unbemalt bzw. weiß oder monochrom belassen wurden.

1258 Die von Walberg 1987, 86 in Bezug auf Keramikdekor betonte Kontinuität bzw. Endlosigkeit des Spiralbandes lässt sich auch auf seine Applikation als Raumdekor übertragen.

1259 Entsprechend seine *reconstitution* vor Ort; siehe Evans 1930, 334f. Abb. 221. 222; 344 Abb. 228. Siehe auch Platon 1971, 172f.

1260 Evans 1930, Farbtaf. XXIV. XXVI.

1261 Evans 1901/1902, 53f. mit Abb. 27; Fyfe 1903, 111 Abb. 7; Evans 1930, 381–383 mit Abb. 253, bes. 381: „Its gypsum dado slabs were for the most part well preserved, and above them ran the remains of massive carbonized beams. Covering this, but also extending above the upper border of the beams, remains of a painted spiraliform frieze were preserved in position in the North-West corner, and still more fully on the North wall“. Die Skizze Fyfes ist in diesem Fall allerdings irreführend, da der Fries tatsächlich direkt oberhalb der Gipssteinwandpaneele ansetzte, wie in Kienzle 1998, Taf. 184, gut zu sehen ist. Zum Fries allgemein außerdem Cameron 1976a, 169. 703. 707 Nr. 10; Hood 2000a, 29; Hood 2000b, 205 Kat.-Nr. 32B; Hood 2005, 72 Kat.-Nr. 23B. Zum zugehörigen Tagebucheintrag siehe Palmer 1963, 143.

1262 Evans 1930, 383.

1263 Evans 1930, 383 Abb. 254; Fyfe 1903, 120 Abb. 43.



Abb. 5.15 *Queen's Bathroom*: Nahansicht des Spiralfrieses.

durch feine graue Linien voneinander abgesetzt waren. Im 30 cm¹²⁶⁴ hohen zentralen Horizontalstreifen waren die weißen Spiralen mit grauer Kontur auf rotem Grund ausgeführt. Die Blütenblätter der Rosetten in den Zentren der Spiralen waren in Hellgrau gehalten, während der äußerste Blattkranz aus roten Blättern bestand. Ob jedoch die in der Zeichnung angedeutete Farbgebung der originalen Ausführung entspricht oder ob sie das Resultat des Feuers ist, welches in diesem Areal starke Spuren hinterlassen hat, muss offenbleiben.

Fragmente mit Spiralen-Rosetten-Dekor fanden sich darüber hinaus auf dem Boden entlang der Nordmauer des zentralen Bereichs der *Hall of the Double Axes*¹²⁶⁵, zwischen den Säulen der östlichen *Exterior Section*¹²⁶⁶ sowie in deren südlichem Abschnitt¹²⁶⁷. Dieser Fries unterschied sich in Größe und Ausführung von jenem im *Queen's Bathroom*. Seine Höhe betrug lediglich 33 cm, wovon der zentrale Horizontalstreifen 27 cm einnahm. Zudem war letzterer nur von jeweils einem Streifen oben und unten gerahmt¹²⁶⁸. Eine Zeichnung im *Palace of Minos* gibt den Fries schematisch wieder¹²⁶⁹: Demnach waren die weißen oder hellfarbigen Spiralen zusätzlich von einem sich jeweils oben und unten wellenförmig an

1264 Evans 1930, 383 Anm. 2.

1265 Evans 1930, 343: „Along the base of the backwall of this inner compartment, as in the case of those of the other sections of the Hall, fragmentary remains were found of a painted spiral band that had originally covered the horizontal beam above the high gypsum dado“. Kurz nach der Ausgrabung bemerkte Evans 1900/1901, 115, zum Dekor im Inneren der Halle allerdings auch: „the intensity of the conflagration seems to have completely destroyed these decorative elements“.

1266 Evans 1900/1901, 115.

1267 Evans 1901/1902, 41 f.; siehe auch Hood 2000a, 29; Hood 2000b, 205 Kat.-Nr. 32C; Hood 2005, 72 Kat.-Nr. 23C.

1268 Evans 1930, 383 Anm. 2.

1269 Evans 1930, 345 Abb. 229.

die Spiralen anschmiegenden dunkelfarbigen Band begleitet. Die Fläche in den Zwickeln dürfte zweifarbig gestaltet gewesen sein, indem eine die (gelbe?¹²⁷⁰) Zwickelform in kleinerem Format reflektierende Fläche jeweils in der Mitte platziert war. Die Flächen zwischen dem Wellenband und den möglicherweise gleichfarbigen Rahmenstreifen scheinen wieder hellerfarbig gewesen zu sein. Insgesamt bleibt fraglich, inwieweit sich Émile Gilliéron *fils* bei der Anfertigung jener Skizze einschließlich der sehr detailliert wiedergegebenen Rosetten an dem schematisch sehr ähnlichen Spiralen-Rosetten-Fries aus dem Schildfresko orientierte¹²⁷¹ bzw. inwieweit die Vorstellung, dass das, was letzterer zeigte, in der *Hall of the Double Axes* in Form tatsächlicher Schilde reflektiert wurde¹²⁷², in jene Skizze mit einfluss. Hinsichtlich der Farbgebung lässt sich auch Evans zitieren:

„this spiraliform band reflects the style and the general tone of the broader painted stucco frieze, of which remains are seen still attached to the wall in the bath-room of the neighbouring ‘Queen’s Megaron’“¹²⁷³.

Auch an anderer Stelle spricht er von dem „gleichartigen Fries mit laufenden Spiralen“¹²⁷⁴. Für die farbliche Rekonstruktion des *Queen’s Megaron* dürften demnach beide Schemata von Spiralen-Rosetten-Friesen Pate gestanden haben, während die Rekonstruktion der *Hall of the Double Axes* einzig die Wiedergabe des hier gefundenen Spiralen-Rosetten-Frieses zeigt¹²⁷⁵. Bezüglich der Farbgebung des Frieses in der *Hall of the Double Axes* sei daher an dieser Stelle festgehalten, dass sie wohl generell jener aus dem *Queen’s Bathroom* folgte, wenngleich in beiden Fällen die einzelnen Farbnuancen durch den Brand in Mitleidenschaft gezogen worden waren. Eine Vorstellung vom ungefähren originalen Erscheinungsbild mag die farbige Rekonstruktion des Spiralen-Rosetten-Frieses aus dem Schildfresko vermitteln¹²⁷⁶.

Auch die Friese in der *Hall of the Double Axes* waren Evans zufolge unmittelbar oberhalb der steinernen Wandpaneele aufgetragen worden, wo sie die darunterliegenden horizontalen Wandbalken bedeckt hätten¹²⁷⁷. In der Gestaltung der Spiralen-Rosetten-Friese sah er eine Übersetzung der runden Balkenenden in malerisch-dekorative Form¹²⁷⁸. Allerdings erscheint diese Deutung angesichts der andernorts bestätigten Existenz von Spiralfriesen auf einer Höhe, in der sie

1270 Vgl. Fyfe 1903, 120 Abb. 44.

1271 Evans 1930, Farbtaf. 23 (zw. S. 306f.).

1272 Evans 1930, 343–346 m. Abb. 228.

1273 Evans 1930, 343.

1274 Evans 1930, 383 (Übers. Verf.).

1275 Evans 1930, Farbtaf. XXIV (*Hall of the Double Axes*). XXVI (*Queen’s Megaron*).

1276 Evans 1930, Farbtaf. XXIII (zw. S. 306f.).

1277 Evans 1901/1902, 42; Evans 1930, 307. Ebenfalls dort (S. 343): „a painted spiral band that had originally covered the horizontal beam above the high gypsum dado“. Zur Rekonstruktion siehe Evans 1930, 339 Abb. 225; 344 Abb. 228.

1278 Evans 1901/1902, 41. Dieser Auffassung folgen unter anderem Immerwahr 1990, 142f.; Nelson 2007, 21.

keinerlei strukturelle Entsprechung besaß, nicht unbedingt zutreffend. Nichtsdestoweniger dürfte Evans, in Ermangelung alternativer Anbringungsmöglichkeiten, mit der hypothetischen Rekonstruktion der Frieße oberhalb der steinernen Wandpaneele richtig liegen, und so reiht sich auch die *Hall of the Double Axes* unter die Aufenthaltsräume ein, deren Erscheinungsbild von einem oberhalb der Hauptzone umlaufenden Spiralfries geprägt war¹²⁷⁹ (Abb. 5.2 bis 5.7).

5.2.4 Zur Datierung des Wanddekors im Osttrakt

In Anlehnung an die oben erörterten Überlegungen zur baugeschichtlichen Entwicklung des Osttraktes ist die Ausführung des Dekorschemas mit Spiralen-Rosetten-Friesen wohl mit den Baumaßnahmen am Übergang von der NPZ III zur SPZ in Zusammenhang zu bringen. Diese Datierung entspricht der Evans zufolge „gegen Ende von SM Ia“ bewerkstelligten *Redecoration* des Palastes¹²⁸⁰. Cameron wies die Spiralfrieße aus der *Hall of the Double Axes* und dem *Queen's Bathroom* ebenso wie das Schildfresko einer einzigen Gruppe (*group D: the „Mycenaean School“*) von Malern zu, deren Tätigkeit er wegen der stilistischen Affinität zur SM I-zeitlichen Malerei im frühen SM II ansetzte¹²⁸¹. Auch die NPZ III-zeitliche Entstehung des Spiralen-Rosetten-Relieffrieses im Palast von Kato Zakros sowie das zeitnahe Auftreten ‚monumentaler‘ Spiralen-Rosetten-Frieße in der Gefäßbemalung scheinen die Entstehung der laufenden Spirale mit Rosetten in den Spiralzentren in der NPZ III und deren zunehmende Wertschätzung als symbolisch wie ästhetisch ansprechendes Dekorelement in der SPZ zu bestätigen¹²⁸². Es lässt sich daher folgern, dass im Zuge der Neudekoration des Palastes für seine Nutzung ab der ausgehenden NPZ III und in der SPZ sowohl die Spiralen-Rosetten-Frieße in der *Hall of the Double Axes* und im *Queen's Megaron* als auch das Schildfresko an der Ostwand der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* zur Ausführung kamen¹²⁸³. Letzteres Schildfresko nahm dabei eine Position ein, in der es insbesondere gegenüber denjenigen Personen seine visuelle Wirkung entfaltete, die nach dem ebenfalls

1279 Vgl. True 2000, bes. 248–250; Palyvou 2000, 421f. 429; Palyvou 2005b, 163f.

1280 Evans 1930, 281. 338. 383. 518.

1281 Cameron 1976, 169f. 325–340 m. Abb. 50 (zw. S. 326f.); 439–442. 573. 585. 597 m. Tab.; 617. 627–628.

1282 Vgl. Niemeier 1985, 69 m. Abb. 22(2). 24 m. Abb. 5(2). 86f. 98–105; Niemeier 1980, 29–36 Abb. 11–14. Vergleiche auch Popham 1984, Taf. 168 (SM II) mit Taf. 171 (SM IIIA1). Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Platzierung von Rosetten in Spiralzentren bereits in der MM IIB-zeitlichen Kamares-Keramik begegnete: Betancourt 1985, 98 Abb. 70U. Ein diesbezüglich erwähnenswertes Exemplar stellt ferner eine mittellykladische Kanne aus Akrotiri dar, siehe Vlachopoulos 2013.

1283 Zur hier befürworteten Datierung des Schildfreskos in das frühe SM II siehe Cameron 1976, 169f. 325–340 m. Abb. 50 (zw. S. 326f.); 439–442. 597 m. Tab.; Immerwahr 1990, 138f. 177 Kat.-Nr. Kn No. 33; Niemeier 1985, 123 m. Anm. 697. 698; Hood 2000a, 29f.; Hood 2000b, 205 Kat.-Nr. 30; Hood 2005, 74f. Kat.-Nr. 26. Zur Datierung in SM II–IIIA1 siehe Vonhoff 2008, 72; Danielidou 1998, 230 Kat.-Nr. T2. Evans 1930, 307 datierte das Schildfresko in sein ausgehendes SM Ia, d. h. im Laufe bzw. gegen Ende von SM IB.

jetzt erfolgten Umbau des Ost-West-Korridors die *Loggia* nutzten, um in die *Hall of the Double Axes* zu gelangen. Hinsichtlich des *in situ* aufgefundenen Frieses im *Queen's Bathroom* ist ferner erneut zu betonen, dass die Ausführung dieses Wanddekors offenbar erst umgesetzt wurde, *nachdem* eine etwaige Funktion des Raums als Lustralbecken bereits aufgegeben worden war¹²⁸⁴.

Etwas komplizierter stellt sich die Datierung des Spiralfrieses im *Corridor of the Painted Pithos* dar. Vor wenigen Jahren äußerte Colin Macdonald die Möglichkeit, dass der Korridor bereits infolge der Erdbebenzerstörung am Ende der NPZ II verschüttet worden und seitdem nicht mehr genutzt worden sei¹²⁸⁵. Der Spiralfries hätte dementsprechend zu diesem Zeitpunkt, das heißt während der NPZ II, bereits an den Wänden gewesen sein müssen, wo er möglicherweise schon zu Beginn der NPZ II im Zuge des *Great Rebuilding* angebracht worden war¹²⁸⁶. Der auf diese Weise dekorierte Korridor wäre somit in eben jener Zeit genutzt worden, in der auch die Siegeldarstellungen entstanden, die einen hinter den Figuren auf halber Höhe platzierten Fries zeigen (Abb 5.13). Letztlich lässt sich jedoch anhand der zur Verfügung stehenden Dokumentation nicht mehr entscheiden, ob die Nutzung des Korridors tatsächlich bereits am Ende der NPZ II aufgegeben worden war oder ob er noch in der NPZ III und in der SPZ das *Queen's Megaron* mit dem westlich benachbarten *Service Quarter* verband. Das Vorhandensein oder Fehlen von Rosetten könnte einen Hinweis auf die Entstehungszeit geben, doch hilft der erhaltene Ausschnitt hier nicht weiter. Allerdings spricht die Tatsache, dass der mit Kalkputzmaterial gefüllte und im Eingang aufgefundene SM IA *Painted Jar* eine Entsprechung in dem im benachbarten Eingang zum *Queen's Bathroom* gefundenen, ebenfalls mit Kalk gefüllten und wohl endpalastzeitlich datierenden Pithos besaß¹²⁸⁷, für eine Gleichzeitigkeit der Aufstellung beider Gefäße in der EPZ. Zudem lässt der gleich anzusprechende, von Evans damit wohl zu Recht in die EPZ datierte Umgang mit dem Fries ebenfalls eher vermuten, dass der Korridor zu diesem Zeitpunkt zugänglich war und dass somit auch der Spiralfries – wenngleich er möglicherweise ein Relikt des NPZ II-zeitlichen Dekorationsprogramms war – gemeinsam mit den Spiralen-Rosetten-Friesen der umliegenden Räumlichkeiten das spätpalastzeitliche bild-räumliche Erscheinungsbild des Hallen- und Gängesystems im Osttrakt prägte.

Der Zeitpunkt, zu dem die Spiralen-Rosetten-Friesen indessen aufhörten, ihre symbolisch-dekorative Wirkung an Ort und Stelle zu entfalten, lässt sich spätestens

1284 In Anlehnung an den *Queen's Bathroom* mit Grundriss eines Lustralbeckens wurde wohl die Rekonstruktion von Raum 5, *Building Ha*, Gournia, angefertigt, ein Lustralbecken, das an den Wänden Spiralen-Rosetten-Friesen zeigt, siehe Soles 2002, 125 Taf. 35b. Tatsächlich stellte sich der Befund jedoch offensichtlich anders dar, wie Harriet Boyd Hawes (dort von Soles auf S. 125 zitiert) konstatierte: „its rubble walls were smeared with brick-clay c. 2 cm. thick, and this was covered with fine plaster 3–4 mm. thick, on which we have faint traces of a border in simple bands of red and yellow“. Siehe jetzt auch Watrous u. a. 2015, 453f.

1285 Macdonald 2005, 154.

1286 So auch Macdonald 2005, 154f.

1287 Evans 1901/1902, 48: „a late *pithos*“; 61; ferner Palmer 1963, 135. 144 mit entsprechendem Tagebucheintrag; Palmer 1969, 84f.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

in Anschluss an die SM IIIA2-zeitliche Zerstörung und in SM IIIB ansetzen: Neben dem Einbau von Mauern, welche die bisherige Raumnutzung grundlegend veränderten, wurde, wie Evans feststellte, der Dekor oberhalb der Gipssteinverkleidung in der *Hall of the Double Axes*¹²⁸⁸, im *Queen's Megaron* sowie im *Corridor of the Painted Pitbos* bis auf die verbliebenen Stellen von den Wänden geschlagen¹²⁸⁹. Das Anhäufen von bemalten Putzstücken auf dem östlichen Lichthof des *Queen's Megaron*, darunter die Fragmente des *Dolphin Fresco* und der *Dancing Lady*, dürfte wohl in einem verwandten Vorgang stattgefunden haben¹²⁹⁰. Darüber hinaus legt die SM IIIA-Keramik, die gemeinsam mit den Fragmenten des Schildfreskos im Depot des *Service Staircase* gefunden wurde, nahe, dass auch das Schildfresko in dieser Zeit von den Wänden entfernt und auf Höhe des ersten Obergeschosses im *Service Staircase* deponiert worden war¹²⁹¹. Brandspuren lassen vermuten, dass das Schildfresko zum Zeitpunkt der Zerstörung noch an seinem Anbringungsort gewesen war¹²⁹². Mit der Aufgabe des Osttrakts als Ort des rituellen und zeremoniellen Geschehens endete somit auch die seit der ausgehenden APZ in diesem Areal nachweisbare Präferenz für Wanddekor in Form von laufenden Spiralen.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

Eine ikonographische Untersuchung der laufenden Spirale mag zunächst eigentümlich erscheinen, erweckt die Aneinanderreihung S-förmig geschwungener Glieder doch in erster Linie den Eindruck eines durch und durch dekorativen Ornaments¹²⁹³. Diese Einschätzung ist jedoch vorrangig der vermeintlichen Omnipräsenz dieses Elements sowie der modernen Sichtweise geschuldet, der zufolge nicht figürlich häufig als nicht semantisch relevant erachtet wird. Objektiv-hermeneutisch ist eine derartige Herangehensweise jedoch nicht vertretbar, würde sie doch bedeuten, dass man auch anderen ornamental angeordneten Bildelementen eine

1288 Evans 1930, 343 m. Anm. 1: „It looks as if the upper field of painted stucco had been deliberately torn down throughout a large part of the Hall preparatory to a scheme of redecoration, of which the heaps of plaster found on the floor bear evidence.“ Es bleibt allerdings fraglich, inwieweit das Erdgeschossareal der *Hall of the Double Axes* nach der Brandzerstörung am Ende der SPZ überhaupt noch verwendet wurde. Vgl. Shaw 2011b, 390–392.

1289 Evans 1901/1902, 48; Evans 1930, 356. Vgl. auch Cameron 1976a, 430 Taf. VI; ferner Macdonald 2005, 229. Zu den späten Mauern auf der Balustrade des *Queen's Bathroom*, auf dem Stylobat an der Südseite des *Queen's Megaron* sowie im östlichen Lichthof desselben Areals siehe die Tagebucheinträge in Palmer 1963, 142–145.

1290 Zum *Dancing Lady Fresco* siehe Gunkel-Maschek 2020.

1291 Zur Datierung der Keramik siehe Macdonald 2005, 227; zum Vorgang selbst Hawke Smith 1976, 73.

1292 Immerwahr 1990, 99. 139.

1293 So beispielsweise Immerwahr 1990, 113: „purely decorative“; 141: „purely ornamental“. Zur Nichtexistenz einer rein ornamentalen Kunst in der Antike siehe Petit 2011, bes. 10–12 mit weiterführenden Literaturangaben.

tiefgründigere Bedeutung absprechen müsste. Das würde gerade beim Gedanken an ebenfalls in ornamentaler Anordnung begegnende Bildelemente wie Doppeläxte, Lilien oder Krokusse, deren inhärente Bedeutung aufgrund ihrer alternativen Einbindung in konkrete Bildkontexte eindeutig und unbestritten ist, zu berechtigtem Einspruch führen. Tatsächlich begegnet auch die laufende Spirale als eigenständiges, in ganz spezifische Bildkontexte eingebettetes Bildelement und erfüllt somit dieselben Voraussetzungen wie vermeintlich repräsentativere Elemente. Eine unvoreingenommene Betrachtung muss daher allen Bildelementen eine kulturell geprägte Bedeutung unterstellen und darf eine solche nicht aufgrund von subjektiven Einschätzungen im einen Fall zuerkennen, im anderen Fall absprechen. Im Sinne der hier erprobten Methode möchte ich daher im Folgenden das Feld der sinnstrukturellen Verknüpfungen der laufenden Spirale abzustecken versuchen.

5.3.1 Annäherungen an die laufende Spirale ab der ausgehenden Voralpastzeit bis in die Neupalastzeit I

Sowohl der Ursprung der laufenden Spirale als auch der Weg, über den sie letztlich Kreta erreichte, sind viel diskutierte Themen, zu denen die vorliegende Arbeit keinen neuen Beitrag zu liefern beabsichtigt¹²⁹⁴. Für die hier verfolgten Fragestellungen sei an dieser Stelle festgehalten, dass Spiralmotive im ausgehenden Neolithikum und in der Frühbronzezeit sowohl in Südosteuropa als auch im Vorderen Orient und Anatolien in Umlauf kamen. Auf den Kykladeninseln wurde das Motiv im Laufe der Frühbronzezeit zu komplexen Kompositionen, darunter Spiralmustern und laufender Spirale, weiterentwickelt¹²⁹⁵. Besonders auf den so genannten Kykladenpfannen besaßen Spiralmuster, die dort parallel zu konzentrischen Kreismustern verwendet wurden, Eva-Maria Bossert zufolge „möglicherweise eine tiefere Bedeutung“¹²⁹⁶. Auf Kreta lässt sich das Aufkommen von spiraloiden Mustern in der ausgehenden Früh- und frühen Mittelbronzezeit verorten, als sie Eingang in die Gefäßbemalung sowie in den Dekor von steinernen Gefäßen und auch Siegeln fanden¹²⁹⁷. Ihr häufiges Verschmelzen mit floralen Elementen lässt eine vegetabil-ästhetische

1294 Zur Diskussion der Herkunft und Verbreitung der Spirale siehe Kaschnitz-Weinberg 1949/1950. Außerdem Hall 1914, bes. 115–118; Kantor 1947, bes. 21–32; Parrot 1958, 110; Frankfort 1963, 137f. m. Anm. 22. 25; Schachermeyr 1967, 40–42; Helck 1979, 21–25; Crowley 1989, 105–112; Quirke – Fitton 1997; Collon 2000, 290; Winter 2000, 750–752.

1295 Hall 1914, 115f.; Kaschnitz-Weinberg 1949/1950, 208: „Die Laufspirale kann also nicht aus dem Zweistromlande abgeleitet werden. Sie tritt auf den kykladischen Steingefäßen und den Pfannen zum ersten Mal in der Ägäis auf und hat nur im späten Diministil ihre Vorläufer.“

1296 Bossert 1960, bes. 4–6.

1297 Betancourt 1985, 55–60; Walberg 1987, bes. 50f. m. Abb. 37. 38; Niemeier 1985, 98–100. Zur Beliebtheit von laufenden Spiralen im MM IIB- und MM IIIA-Keramikdekor siehe MacGillivray 2007a, 138 (MM IIB: *Spiral Band Style*). 146 (MM IIIA: *Heavy Spiral Style*). Für FM II-zeitliche steinerne Exemplare siehe Warren 1969, 81 P452a (Deckel einer Pyxis aus der Maronia-Höhle). P453 (Pyxis aus einem Beinhaus in Palaikastro). P454 (Miniaturpyxis aus Platanos, Tholos B); P455 (Fragment einer Pyxis aus Vrachasi). MM I/II-zeitliche Steingefäße belegen Warren 1969, 34 P190 m. Taf. (Schale mit Ausguss aus Phaistos). 40 P221 (Fragment

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

Formensprache erahnen und die Wiedergabe der Spirale auch in Zusammenhang mit Aspekten der Vegetation und Fruchtbarkeit der Natur bringen. Eine generelle Affinität zu derartigen Themen beherrschte die Gefäßbemalung bis in die Spätbronzezeit.

Aufgrund ihres nichtfigürlichen Charakters wurde bislang nur vereinzelt in Erwägung gezogen, dass die Spirale, insbesondere die laufende Spirale, über ihre dekorative Qualität hinaus mit einer konkreten Bedeutung verknüpft gewesen sein könnte¹²⁹⁸. Als einer der ersten stellte Guido Kaschnitz-Weinberg seinen Untersuchungen zur Spirale in der Ägäis die Feststellung voran, dass ornamentale Motive

„vor allem im Orient in vielen Fällen Symbole gewesen [sind]. Es ist wohl dieser symbolische und magische Charakter, der den Motiven ihre Konstanz und ihre oft erstaunliche Fähigkeit verleiht, ungeheure Strecken zu durchwandern“¹²⁹⁹.

Hier sei zunächst angemerkt, dass S-Spiralen – die Einzelelemente der laufenden Spirale – auf Kreta zu jenen Bildelementen gehörten, die auf importierten und lokal imitierten Skarabäen wiedergegeben wurden¹³⁰⁰. In diesem Zusammenhang verdient zudem der von Maria Relaki mit Bezug auf die VPZ diskutierte Amulettcharakter von Siegelsteinen Erwähnung. Relaki zufolge entfalteten sich mit der zunehmenden Verdichtung der voralpastzeitlichen Gesellschaft in FM II sowohl ihre Benutzung als Siegel als auch eine apotropäische Funktion der Siegelbilder¹³⁰¹: Waren Siegel zunächst noch Prestigeobjekte, die aufgrund der Bildmotive zugleich als Mittel zur Abwendung des Bösen Blicks getragen worden sein könnten, bildete sich in FM III und MM IA die spezialisierte Herstellung von Siegelsteinen heraus. Ihre Verwendung wurde Teil eines gesellschaftlichen Systems, in welchem mittels der Siegel soziale Identität zum Ausdruck gebracht und die Verteilung von wirtschaftlichen Gütern innerhalb von sowie zwischen sozialen Gruppen geregelt wurde¹³⁰². In einem solchen System könnten die Siegelbilder nach Relaki als Gruppenembleme (*group emblems*) fungiert und die ähnlichen Rollen einzelner Personen innerhalb der gesellschaftlichen Gruppe bezeichnet haben¹³⁰³. Der Akt des Siegelns hätte im Zusammenhang eines sich neu entwickelnden Diskurses zum Thema Eigentum beträchtlich an Bedeutung gewonnen, „suggesting

einer Tasse aus Phaistos). Zum Aufkommen der Spiralornamentik auf Siegeln siehe zuletzt Müller 2010b, 262f.

1298 So wurde bereits von Morgan demonstriert und von Niemeier betont, dass es in der minoischen Wandmalerei keine inhaltslosen, rein dekorativen Elemente gab; siehe Morgan 1984; Morgan 1985; Niemeier 1986, 85.

1299 Kaschnitz-Weinberg 1949/1950, 193.





1300 Aruz 2008, 54–56. 75–81. Zu Skarabäen, unter anderem mit S-Spiralen, auf Kreta sowie deren apotropäischer und administrativer Funktion siehe jetzt auch Phillips 2010.

1301 Relaki 2009, 359f.

1302 Sbonias 2000, 293; Relaki 2009, 362.


1303 Relaki 2009, 361f.

thus that seals and sealings might have been used as means of laying claims to various material and symbolic resources“¹³⁰⁴. Über die vielleicht ursprüngliche apotropäische Funktion der Amulettsteine und Siegelabdrücke hätte also im Laufe der Jahrhunderte der VPZ die funktional-sphragistische Qualität der Siegelsteine Oberhand gewonnen, welche schließlich im administrativen System der Alten Paläste geendet hätte. Das Spiralmotiv gehörte dabei zu jenen Dekorformen des geometrisch-ornamentalen Repertoires, welche ab der VPZ (FM II) bis in die APZ hinein in Umlauf waren. Es könnte vor diesem Hintergrund als ein Symbol gedient haben, das über die Jahrhunderte hinweg nicht nur aufgrund seiner angenommenen apotropäisch-magischen Wirksamkeit wiedergegeben wurde, sondern ebenso, um die Zugehörigkeit derjenigen, die das Symbol verwendeten, zu einer bestimmten sozialen Gruppe kenntlich zu machen¹³⁰⁵.

Aus einem anderen Forschungsbereich ist an dieser Stelle der Deutungsvorschlag des Spiralmotivs als ideographisches Symbol und Element der minoischen Hieroglyphenschrift heranzuziehen: In ihrer Untersuchung der ornamentalen und symbolischen ‚Füllmotive‘ argumentierte Anna M. Jasink dafür, das Vorkommen des Spiralmotivs (CHIC 309: ) auf hieroglyphischen Siegeln – gemeinsam mit anderen Schriftzeichen oder für sich allein stehend – als einen Beleg dafür zu werten, dass es, mit einem ideographischen Wert belegt, zum Hieroglyphencorpus gehörte¹³⁰⁶. Insbesondere die wiederholte Kombination der Spirale mit zwei bekannten Zeichengruppen auf Siegeln – nicht jedoch auf Tondokumenten – lässt vermuten, dass sie in diesen Zusammenhängen eine besondere Relevanz besaß. Dabei ist es in Hinblick auf die sinnstrukturellen Verknüpfungen, die sich aus der Analyse der späteren Bilddarstellungen ergeben werden, bemerkenswert, dass es sich bei diesen beiden Zeichengruppen zum einen um den Beginn der so genannten Archanes-Formel ()¹³⁰⁷, zum anderen um eine Kombination () handelt, in der Jasink und anderen zufolge möglicherweise „a main Minoan institution, in particular a branch of the palatial administration“¹³⁰⁷ zu erkennen sei. Ähnlich könnte es sich auch bei  um eine bereits vor den ersten Palästen

1304 Relaki 2009, 369.

1305 Relaki 2009, bes. 360 m. Abb. 2a. 2e. Siehe dazu auch Anderson 2015.

1306 Jasink 2009, 4–12. 95f. 115–117. 134–137. 143f. 147–149. 159. Siehe insbesondere Jasink 2009, 134: „This symbol, which surely played an important part as a decorative motif since the Prepalatial Period, went on maintaining its primary decorative role during the Protopalatial Age as well; however, when appearing next to script signs in Hieroglyphic seals, we may hypothesize its new peculiar role which, in my opinion, is a very definite role, confirmed by its attestation on ‘matrixes’. It is also likely that, when this symbol appears as the main motif and, above all, the only motif, on a single face of seals pertaining as to the typology and the site of provenance to the Hieroglyphic seals, it belongs to the Hieroglyphic corpus with an ideographical value.“ Siehe ferner Jasink 2009, 159: „some ‘geometrical’ motifs such as the ‘spiral’ [...], which are very often present next to script signs on the same face of a seal, having their same size and differing from other small filling motifs. Such symbols seem to follow precise rules in their inclusion on the seals, and I have hypothesized a function both as syllables and ideograms.“ Zum -Motiv auf dreiseitigen Prismen siehe auch Anastasiadou 2011, 277 m. Taf. 93. 94.

1307 Jasink 2009, 11f. m. Anm. 53. Vgl. auch Weingarten 1995, 303, die „the royal estate“ als bezeichnete Institution vorschlägt.

etablierte Institution handeln, nach Judith Weingarten vielleicht eine Institution im Sinne eines „Tempels“¹³⁰⁸. Diese Evidenz des **Ź**-Motivs „strengthens the case of being used in the Hieroglyphic writing as a symbol belonging to the palatial system“¹³⁰⁹. Wie aus der Analyse des Bildelements laufende Spirale noch hervorgehen wird, stand diese sowohl in der NPZ als auch in der SPZ in einer engen sinnstrukturellen Beziehung zur Doppelaxt. Bereits zur Zeit der Entstehung der minoischen Paläste zeichnet sich somit die ideelle Verknüpfung der von beiden Bildzeichen repräsentierten Bedeutungen ab. Die Ergänzung sowohl der Archanes-Formel (**Ź**) als auch der Bezeichnung einer vermutlich palatialen Institution (**Ź**) durch die Bedeutung von **Ź** deutet darauf hin, dass zumindest unter einem bestimmten ideellen Aspekt beide bezeichneten Körperschaften einen gemeinsamen Nenner besaßen¹³¹⁰. Die Bedeutung des **Ź**-Motivs war letztendlich auch für dessen Weiterleben sowohl in der Linear A-Schrift¹³¹¹ als auch in der Linear B-Schrift¹³¹² verantwortlich, in der es, wie Johannes Sundwall vermutete, einen pikto- bzw. ideographischen Wert besessen haben dürfte¹³¹³. Es bleibt allerdings auch weiterhin unklar, worin der ideographische Wert des **Ź**-Motivs letztendlich bestand. Sowohl die in der Vergangenheit hypothetisch angenommene semantische Qualität des Spiralmotivs zur Kennzeichnung einer sozialen Identität wie auch seine apotropäische Qualität als wirkungsvolles Mittel zur Ablenkung des Bösen Blicks könnten jedenfalls zur Entwicklung jener nicht konkret benennbaren Bedeutung beigetragen haben.

Vor diesem Hintergrund ist zunächst grundsätzlich anzunehmen, dass auch mit der Darstellung von **Ź**-Spiralen in weiteren Bildmedien eine symbolische anstelle einer lediglich ästhetisch-dekorativen Absicht verfolgt wurde. Bereits in der ausgehenden VPZ und in der APZ dürfte das **Ź**-Motiv mit einer konkreten Bedeutung verknüpft gewesen sein, welche nicht zuletzt im Kontext der Palastadministration bzw. des Ritualgeschehens eine erwähnenswerte Relevanz besaß. Auch scheint die gleichzeitige Verwendung von **Ź**-Spirale und laufender Spirale auf ägyptischen Amuletten und althethitischen, wohl gleichermaßen mit Amulettcharakter ausgestatteten¹³¹⁴ Siegelstempeln, deren bildsymbolische bzw. hieroglyphische Konnotationen darüber hinaus in den Kontext von König- und Beamtentum weisen, eine symbolhafte Verwendung der laufenden Spirale im Umfeld der altpalastzeitlichen Paläste indirekt zu reflektieren. Als ein entsprechendes

1308 Weingarten 1995, 303f. Anm. 23; Jasink 2009, 12.

1309 Jasink 2009, 12.

1310 Der Beitrag dieses gemeinsamen Nenners hängt letztlich von der Funktion von **Ź** in den jeweiligen hieroglyphischen Zusammenhängen ab; vgl. Jasink 2009, 11f. 134–137.

1311 Vgl. Sundwall 1915, 46 Nr. A27.

1312 Vgl. Sundwall 1915, 53 Nr. B24.

1313 Sundwall 1915, 46: „Dieses [Linear A-Zeichen] ist das Schlangenzeichen, das auch unter den pictographischen Zeichen [...] vorkommt und dessen Entwicklungstypen dort zu erkennen sind“. Dennoch ist eher von einem ideographischen denn von einem piktographischen Bildzeichen zu sprechen, da hierbei vermutlich eher keine Schlange abgebildet ist. Vgl. auch Evans 1921, 643 Abb. 477 Nr. 74.

1314 Boehmer – Güterbock 1987, 40.

Statussymbol lässt sich in diesem Zusammenhang die Zepteraxt in Form eines Löwen aus Malia anführen, dessen Körper von vernetzten Spiralen bedeckt ist¹³¹⁵.

Im Gefäßdekor erfreute sich das Spiralmotiv seit FM III und insbesondere im altpalastzeitlichen Kamares-Stil größter Beliebtheit¹³¹⁶. Dass letztere Keramik „von spezialisierten Werkstätten primär für den palatialen Gebrauch“¹³¹⁷ gefertigt wurde, könnte ein weiteres Indiz für eine sozial-kontextuelle Eingrenzung des Motivs auf Kreta sein. Nicht zuletzt sind in der APZ nun auch schon erste Beispiele aus der Wandbemalung zu verzeichnen, welche aus dem Areal des Alten Palastes von Phaistos stammen: Entsprechende Fragmente fanden sich etwa im Bereich der *Piazza inferiore*, wo sie im Zuge der Aufräum- und Anschüttungsmaßnahmen nach der schweren Zerstörung am Ende von MM IIB deponiert worden waren¹³¹⁸.

Weitere aufschlussreiche Gebrauchsgegenstände mit Spiraldekor stammen ebenfalls aus dem Alten Palast von Phaistos. In Raum VIII wurde, etwa in der Raummitte in den Boden eingelassen, eine Art tönernes Tablett mit einer runden Mulde in der Mitte geborgen; auf den Rand des Tablett waren 2-Spiralen sowie Tiermotive gestempelt¹³¹⁹. Mehrere Fragmente ähnlicher, ebenfalls mit 2-Spiralen versehener Tablett fanden sich im nahegelegenen Areal I¹³²⁰. Die Verwendung dieser Objekte im Zuge kultisch-ritueller Praktiken scheint ebenso unbestritten wie die entsprechende Zugehörigkeit eines weiteren Tablett mit eingeritzten 2-Spiralen, auf dem sechs Kännchen fixiert waren¹³²¹. Möglicherweise ist auch hier an eine hieroglyphische Verwendung des 2-Motivs zu denken, die somit nicht auf Siegelsteine und -abdrücke allein beschränkt gewesen wäre. Die Bemalung einer MM I-zeitlichen Schale mit in der Mitte aufragender Blume aus der Nekropole von Sphoungaras zeigt ebenfalls Bänder aneinander gereihter 2-Spiralen¹³²². Der Gewanddekor zweier NPZ I Frauenstatuetten aus den *Temple Repositories* in Knossos – die eine mit aneinander gereihten 2-Spiralen auf der Schürze, die andere mit 2-Spiralen auf dem Oberteil – dürfte hinsichtlich der Verwendung des Motivs in derselben Tradition stehen¹³²³.

In vereinzelt Beispielen aus der Siegelglyptik ist die Aneinanderkettung von 2-Spiralen außerdem als symbolisches Füllmotiv figürlichen Darstellungen

1315 Hiller 2005, 259f. Abb. 1A.

1316 Niemeier 1985, 98; Walberg 1987, 48–53. Siehe auch Walberg 1986, 39–56, bes. 50f. zum Vergleich von altpalastzeitlicher Keramik und Glyptik.

1317 Hiller 1995, 561f.

1318 Levi 1976, Taf. 86a, 6; Walberg 1986, 69f. m. Abb. 87; Immerwahr 1990, 22. Ein weiterer Spiralfries dürfte die Wände eines MM Hauses am angrenzenden Südhang dekoriert haben; siehe Pernier 1935, 172f. Taf. 40, 1. Zur Zerstörung des Alten Palastes im ausgehenden MM IIB siehe La Rosa 2002, 72 mit weiteren Literaturverweisen.

1319 Pernier 1935, 229–232 Nr. 10 Abb. 106–108; Nilsson 1950, 124f. Abb. 36.

1320 Pernier 1935, 214 Abb. 93; Nilsson 1950, 124.

1321 Nilsson 1950, 152f. Abb. 60.

1322 Hall 1912, 56f. Abb. 29; Nilsson 1950, 142 Abb. 51.

1323 Zu den Statuetten HM 63 und HM 64 siehe jetzt Jones 2016.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

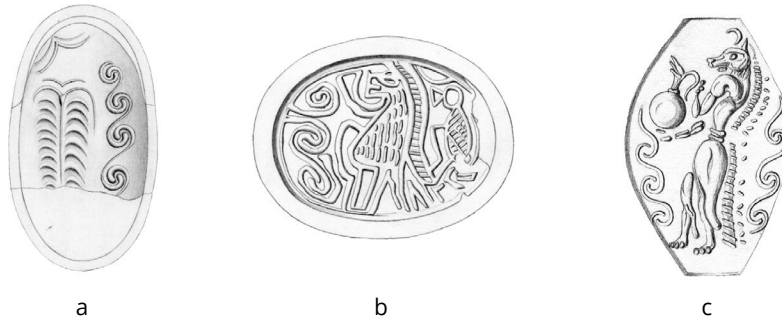


Abb. 5.16 Aneinandergereihte 2-Spiralen in Darstellungen der APZ (a und b) und der NPZ (c): a) aus Malia; b) aus Platanos; c) in New York.

beigeordnet, die in einen kultischen Kontext weisen. Noch aus der ausgehenden APZ stammt ein stilistisch bereits den ‚Naturalismus‘ der NPZ ankündigender Siegelabdruck aus Malia, auf welchem eine mehrblättrige Pflanze neben einem Spiralmotiv abgebildet ist¹³²⁴ (Abb. 5.16a). Ein Skarabäus aus Platanos zeigt ein Spiralmotiv neben Taweret bzw. einer frühen Version des ‚minoischen Genius‘¹³²⁵ (Abb. 5.16b). Eine vergleichbare Komposition auf einem undatierten, jedoch frühestens in der NPZ II entstandenen Siegel in New York zeugt von der Tradition der Zusammenstellung beider Bildelemente und ihrer möglicherweise magischen Signifikanz¹³²⁶ (Abb. 5.16c). Die Verbindung der wie ein Füllmotiv platzierten Kette von 2-Spiralen mit Pflanzen und ‚minoischen Genien‘, die wiederum im Kontext von Fruchtbarkeitskult, Libation und Tieropfer zu verorten sind¹³²⁷, scheint somit auf eine ältere Tradition zurückzugehen, in der die Spirale möglicherweise aufgrund ihrer Nähe zu oder ihrer Genese aus vegetabilen Formen in Verbindung mit Natur, Fruchtbarkeit und Erneuerung ihre Wirkung und Bedeutung entfaltete. Diese Affinität zu Fruchtbarkeit und Vegetation sollte die Spirale auch durch die folgenden Jahrhunderte begleiten, allerdings nicht in Siegeldarstellungen, sondern hauptsächlich auf Gefäßen und Kultobjekten, wie gleich noch deutlicher werden wird.

Dieser kursorische Überblick über die APZ lässt bereits erahnen, dass Spiralmuster generell und die 2-Spirale sowie das Resultat ihrer Aneinanderkettung, die laufende Spirale, im Besonderen sich insgesamt einer großen Popularität erfreuten, in bestimmten Kontexten jedoch keinesfalls willkürlich abgebildet wurden. Als ideographisches Element der Hieroglyphenschrift vermittelte die Spirale eine

1324 CMS II.5, 224 (Abdruck aus Malia).

1325 CMS II.1, 283 (Skarabäus aus Platanos).

1326 CMS XII, 212 (Amygdaloid in New York).

1327 Zum ‚minoischen Genius‘, seiner Verwandtschaft mit Taweret sowie dessen Rolle im Fruchtbarkeits- und Opferkult siehe Gill 1964; Gill 1970; Weingarten 1991; Marinatos 1986, 45–48; Crowley 1989, 196f.; Marinatos 1993, 196–197; Rehak 1995c, 217–223; Hiller 2008, 187.

Bedeutung, die sie möglicherweise im Laufe ihrer Nutzung als Siegelzeichen angenommen hatte und nun innerhalb bestimmter Kontexte kommunizierte. Auf Gefäßen und Gebrauchsgegenständen, die vorrangig für zeremoniell-repräsentative sowie für kultisch-rituelle Zwecke produziert wurden, begegnet sie gleichermaßen als ein repetitiv wiedergegebenes Symbol. Ihr Vorkommen in den genannten Kontexten reflektiert somit nicht nur, in welchen Bereichen des gesellschaftlichen Miteinanders die Spirale aufgrund ihrer inhärenten und bis zu gewissem Grad wohl mittradierten Bedeutung als visuell-kommunikatives Element angebracht und sinnstiftend war, sondern auch ihre Bedeutung und Kontextbindung in der ägäischen Kultur. Ihrem elitär-repräsentativen sowie kultisch-magischen Charakter verdanken die 2-Spirale und laufende Spirale ferner ihre Verwendung in den Nachbarkulturen des östlichen Mittelmeerraums.

Exkurs: Noch einmal zur „internationalen Karriere“¹³²⁸ der laufenden Spirale in den Kulturen des östlichen Mittelmeerraums

Außerhalb Kretas scheint sich die laufende Spirale vor allem im frühen zweiten Jahrtausend vor Christus – das heißt zur Zeit der Alten Paläste – im Ägäisraum sowie im Vorderen Orient und in Ägypten verbreitet zu haben. Eine Aneignung des Motivs in Ägypten und dem Vorderen Orient unter Inspiration durch ägäische Vorbilder wird in der Forschung mehrheitlich befürwortet¹³²⁹. Die ägäische laufende Spirale begegnet im Architekturdekor des Palastes von Mari, der in etwa zur Zeit der kretischen Keramikphase MM IIIA zerstört wurde¹³³⁰. Hier rahmte sie zum einen die ‚Investiturszene‘ des Königs Zimri-Lim durch die Göttin Inanna in einer Wandmalerei in Hof 106, zum anderen das steinerne Podium für den Thron in Saal 64¹³³¹. Bereits Stefan Hiller hob den eindeutig elitär-repräsentativen bzw. königlich-herrschaftlichen Kontext hervor, in welchem das ägäische Motiv hier visuell zur Geltung kam¹³³².

1328 Hiller 2005, 265.

1329 Hall 1914, 115–118; Kaschnitz-Weinberg 1949/1950, 208; Kantor 1947, 21–32; Quirke – Fitton 1997; Laffineur 1998, 53. 56; Hiller 2011a, 151 m. Anm. 16. Siehe jedoch Ward 1971, 104–119 für eine indigene Entwicklung des Spiralmotivs in Ägypten.

1330 Vgl. Militello 1999, 92. 103; Aruz 2008, 74. 130; Winter 2000, 750–752.

1331 Parrot 1958, 53–64 m. Taf. A. VII–XIV (‚Investiturszene‘); 67–69 m. Taf. XV (Podium); Pierre 1984, 233; Crowley 1989, 202; Hiller 2005, 265 f. m. Abb. 11. Zu den Wandmalereien von Mari allgemein und im Vergleich mit ägäischer Wandmalerei siehe Pierre 1987; Winter 2000. Die laufenden Spiralen auf dem Thronpodium rahmen eine Fläche gemalten Marmorimitats. Jene Form des Architekturdekors war ebenfalls in der Ägäis *en vogue*, wie entsprechende Malereireste aus dem Alten bzw. Frühen Neuen Palast von Knossos belegen; siehe Hood 2005, 80 Kat.-Nr. 34, mit einer Datierung des *Marbled Dado* in MM IIIA und somit in die Zeit der Zerstörung des Palastes von Mari; aus derselben Phase stammen auch die Fragmente von *Bull Reliefs and Spiral Fresco*; siehe Hood 2005, 76 f. Kat.-Nr. 30. Ein gemalter Bodenstreifen mit Spiraldekor entlang einer Wand mit Dekor in Form von gemalter Steinmaserung fand sich außerdem in einem MM III-Kontext in *Building T* in Kommos; siehe Shaw 2009, 473; Shaw – Shaw 2006, 140–142. 212 f. Taf. 2.39. 2.41.

1332 Hiller 2005, 265; Hiller 2009, 295 f.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

In Ägypten war es die Gattung der Siegelamulette, in deren Dekor die laufende Spirale Einzug hielt. So rahmte sie die Kartuschen der 12. Dynastie, insbesondere von Sesostris I. (1918–1875 v. Chr.), jedoch auch von anderen Königs- und Beamtennamen¹³³³. Ihre Wiedergabe im Mittleren Reich und – wenngleich mit abklingender Tendenz – der Zweiten Zwischenzeit scheint weitgehend auf Skarabäen beschränkt gewesen zu sein, wobei abgesehen von ihrer alleinigen Wiedergabe mehrfach eine Zusammenstellung sowohl von S- als auch von verketteten Spiralen mit floralen Motiven und mit ägyptischen Hieroglyphen zu beobachten ist¹³³⁴. Die Einführung der laufenden Spirale als Motiv zur Gestaltung von Skarabäen muss wohl im Zusammenhang mit *ihrer Wirkung auf* diesem Bildmedium bzw. *als Teil* dieses Mediums begriffen werden. Aufgrund der Amulettfunktion der Skarabäen in Zusammenhang mit Leben und Auferstehung lässt sich die Spirale daher grundsätzlich als Symbol beschreiben, welches in diesem Kontext eine hieroglyphisch-magische Wirkung entfaltete¹³³⁵. Die Assoziation mit Namenskartuschen ist dabei auffallend, setzt sie doch die Wirkung der Spirale in unmittelbaren Zusammenhang mit ausschließlich hochrangigen Individuen. Mit Thutmosis III. scheint die Umrahmung von Namenskartuschen durch laufende Spiralen ein Ende gefunden zu haben¹³³⁶.

Über einen längeren Zeitraum fand die Darstellung der laufenden Spirale ägäischen Ursprungs als Dekor in Räumen Verwendung, zunächst etwa in der Deckenmalerei der Grabkapelle des Beamten und Haushofmeisters Senenmut in Theben, der abgesehen davon auch kretische Gabenträger darstellen ließ¹³³⁷. Die Verwendung des ägäischen Motivs als Raumdekor gehörte zum Programm der „sepulkralen Selbstthematization des Grabinhabers“¹³³⁸ und erfolgte wohl aufgrund ästhetischer wie symbolisch-kommunikativer Aspekte. Der Spiraldekor diente hier dazu, den „Wert der irdischen Existenz“ des Bestatteten zu betonen¹³³⁹. Erneut ist die Verwendung der Spirale in Zusammenhang mit Individuen, in diesem Fall dem Bestatteten, bemerkenswert, dient sie doch gerade hier nicht der formelhaften Repräsentation erstrebenswerter Errungenschaften und Taten, sondern begegnet im Kontext der Schilderung personenbezogener Inhalte¹³⁴⁰. Dass die Spirale auch in

1333 Siehe Keel 1995, 164f. 186–188. Ward 1987, bes. 518; Hiller 2005, 265. 267; Ben-Tor 2007, 93–95.

1334 Quirke – Fitton 1997, 434; Ben-Tor 2007, 12–14 bes. 13: „Like designs comprising floral motifs, spiral designs are extremely rare on design amulets other than scarabs (Ward 1978), and their initial occurrence seems to relate to scarabs“. Siehe auch Ben-Tor 2007, 26–30.

1335 Vgl. auch Jasink 2009, 137. Zur Bedeutung und Verwendung von Skarabäen in Ägypten und auf Kreta siehe Phillips 2010.

1336 Keel 1995, 186. Vgl. auch Ben-Tor 2007, 74f.

1337 Panagiotopoulos 2006c, bes. 392–394. 405, mit der Bemerkung, dass hierbei auch die Übernahme von Textildekor mustern eine Rolle gespielt haben könnte. Siehe dazu insbesondere Barber 1991, 331. 338–351. Ferner Hood 1987a, 237; Bietak 2007, 41 m. Abb. 38. Zu Senenmut siehe bereits [Kapitel 2.1.3](#) sowie unten [Kapitel 6.4.2: Bild-Räume am Thron](#); zu den Gabenträgern oben [Kapitel 4.3.3](#), [Kapitel 4.3.4: Gefäße](#) und [Kapitel 4.5](#).

1338 Jan Assmann, zitiert nach Panagiotopoulos 2008b, 168.

1339 Panagiotopoulos 2008b, 168.

1340 Panagiotopoulos 2008b, 168.

der nicht-sepulkralen Architektur ein geschätztes Raumdekormotiv bildete, vermag der Deckenschmuck des Vorraums zum königlichen Schlafzimmer des Palastes von Amenophis III. in Malkata zu belegen¹³⁴¹. Die ägäische Spirale als charakterisierendes Bildelement dürfte auch hier aufgrund ihrer interkulturell anerkannten Bedeutung, zumindest aber aufgrund ihres royalen Ansprüchen an den Raumdekor genügenden Erscheinungsbildes an den Wänden vergegenwärtigt worden sein. Inwiefern hierbei dieselben Bedeutungsaspekte wie auf Kreta am Wirken waren, sei jedoch dahingestellt¹³⁴². Ihrem elitär-repräsentativen Charakter ist es schließlich auch zuzuschreiben, dass die laufende Spirale in der Gestaltung der Innenseite der Rückenlehne des Thrones aus dem Grab des Juja und der Tuja (Schwiegereltern von Amenophis III.) als rahmendes Element zur Ausführung kam¹³⁴³.

Etwas später als in Ägypten trat die laufende Spirale neben dem Zopfband und dem *guilloche*-Muster, die beide bereits aus der syrischen Glyptik bekannt sind, in der althethitischen Glyptik in Erscheinung. Gegen Ende des 18. und zu Beginn des 17. Jhds. v. Chr. bereicherte sie insbesondere Darstellungen von Herrschern und Gottheiten um eine symbolische Komponente¹³⁴⁴. Die von Dominique Collon postulierte Herleitung der laufenden Spiralen in den theräischen Wandmalereien aus Gebäude *Xesté 3* und dem *West House* von syrischen Vorbildern¹³⁴⁵ überzeugt jedoch weniger, da es sich bei den Exemplaren aus der syrischen Glyptik fast ausschließlich um das *guilloche*-Muster handelt. Jenes setzt sich nicht aus Spiralen zusammen, sondern ist aus zwei bis drei sich fortsetzenden Strängen geflochten. Es sind diese *guilloche*-Muster, die in der syrisch-levantinischen Bildkunst sehr populär waren und zunächst Wasser, später Fruchtbarkeit repräsentiert haben könnten¹³⁴⁶. Diese Bedeutungen auch für die laufende Spirale anzunehmen, mag zwar vielleicht zutreffen, lässt sich jedoch nicht aus diesen Vergleichsbeispielen ableiten. Marian Feldman hingegen sah in der Wiedergabe von laufenden Spiralen und *guilloche*-Mustern in Darstellungen der internationalen *koiné* des östlichen Mittelmeerraums eine alternative Form zur Wiedergabe von Tierkörpern in ähnlicher Position und mutmaßte, dass sie den Eindruck von Energie und Dynamik in den figürlichen Handlungen der Hauptbildfelder verstärkt haben könnten¹³⁴⁷.

1341 Smith 1958, 164f. 169. Siehe auch Peterson 1982, 156 m. Anm. 63; 157f., der zufolge Grabmalereien den Dekor öffentlicher Areale der Palastgebäude reflektiert haben dürften.

1342 Zur Übernahme fremder Motive wie der laufenden Spirale und deren Einbettung in die indigene Bildkunst siehe allgemein Crowley 1989, 202–207. 276–279.

1343 Metzger 1985, 68–70 Taf. 31 Nr. 225; Taf. 32 Nr. 228.

1344 Boehmer – Güterbock 1987, 37f. Siehe auch Otto 2000, 52f. 165f. 276; Aruz 2008, 114–116.

1345 Collon 2000, 288–290 m. Abb. 6. 11. Eine ähnliche Assoziation vermutete auch Aruz 2008, 130, in Bezug auf die ägäischen laufenden Spiralen, die die ‚Investiturszene‘ des Königs rahmen sowie wiederholt im Palastdekor begegnen: „The running spiral border [...] appears to evoke the watery environment created by the deities with flowing vases“. Vgl. auch Crowley 1989, 196f.

1346 Vgl. Seyrig 1960, 240 Anm. 1. Außerdem Collon 2000, 288, die jedoch auf Siegeldarstellungen mit *guilloche*-Motiv, unter anderem auf Seyrig 1960, Taf. 9,12, verweist.

1347 Feldman 2006, 86: „If these are indeed alternative forms of expression, they may articulate similar, meaningful nuances of energy and dynamism, accentuating or exaggerating the actions of the figures.“

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

In jedem Fall scheint auch im hethitischen Reich die laufende Spirale insbesondere für einen maskulin-elitären Nutzerkreis Relevanz besessen zu haben, was nicht zuletzt im Schurzdekor eines Kriegers am Türpfosten des sogenannten Königlichen Tores von Hattuša Bestätigung findet¹³⁴⁸.

Am populärsten war die minoische laufende Spirale jedoch auf dem griechischen Festland. Bereits zur Zeit der Schachtgräber fand sie als Objektdekor Eingang in die materielle Kultur früher griechischer Eliten. Als ein lokales Phänomen kann dabei die Wiedergabe der laufenden Spirale in Form von Ketten von S-Spiralen anstelle der auf Kreta ab der NPZ II gepflegten Friesform festgestellt werden. Diese Tradition setzt sich zum Teil in SH II- bis SH III-zeitlichen Darstellungen wie etwa in Siegelbildern fort: Die Vergesellschaftung der laufenden Spirale mit dem Stiersprung¹³⁴⁹ sowie mit dem Kampf von Männern gegen Löwen¹³⁵⁰ reproduziert die elitär-maskuline Themenwelt, in der in Griechenland die Bedeutung der laufenden Spirale angesiedelt war.

Spätestens mit der Entstehung der Paläste fand die laufende Spirale nachweislich auch Eingang in den Architekturdekor. Hier zierte sie nicht nur die Fassaden und Innenwände der Paläste, sondern auch die in den Höfen gelegenen Stufen, die Herde der *megaron*-Räume in Mykene und Pylos sowie den Thron von Tiryns¹³⁵¹. Abgesehen davon wurde sie im Innenraumdekor auch innerhalb komplexerer Bildkompositionen – etwa den Schildfresken¹³⁵² – übernommen, die in vergleichbarer Form spätestens seit der ausgehenden NPZ bzw. beginnenden SPZ in Knossos *en vogue* gewesen waren. Ausschlaggebend für die Beliebtheit, der sich die laufende Spirale als prominenter und angemessener Dekor von Palastarchitektur erfreute, dürfte wohl einerseits ihr elitär-palatialer Charakter gewesen sein, andererseits ihre Affinität zu maskulin geprägten kultisch-religiös konnotierten Vorstellungswelten, wie ich sie im Laufe dieses Kapitels noch herausarbeiten werde. Bis zu welchem Grad die Bedeutungsdimension der laufenden Spirale in den festländischen Palästen dabei noch mit jener der minoischen Zeit übereinstimmte, während derer sie unter anderem eng mit dem Symbol der Doppelaxt assoziiert war, muss offenbleiben.

Nicht zuletzt ist auf die mutmaßliche Nennung des Dekormotivs laufende Spirale (in Form von *to-qi-de* bzw. *to-qi-de-we-sa*) in Texten der Ta-Serie aus Pylos hinzuweisen, der zufolge sie unter anderem Kannen, Kochpfannen, Fußschemel sowie

1348 Schachermeyr 1967, Taf. 27, 103; Hiller 2005, 267f. m. Abb. 13c.

1349 CMS I, 305 (Abdruck eines Schildrings, aus Pylos). Datierung nach Younger 1976, 129 in SH III B2/C. Ebenfalls „frei schwebende“ laufende Spiralen begegnen außerdem auf einem Sarkophag aus Tanagra, in diesem Fall im Bereich oberhalb der Aufbahrungsszene; siehe Long 1974, Taf. 10 Abb. 35.

1350 CMS XI, 272 (Pèronne, „from grave near Saloniki“). Vgl. auch Weingarten 1997, 528–530, der zufolge sich der Ring bzw. dessen Darstellung mit einem hohen Amtsträger verknüpfen lässt.

1351 Lang 1969, 157–163. 214. 207; Nelson 2007, 19; Hiller 2005, 264–266 m. Abb. 8. 9; Hiller 2009, 295. Zur Stufenverkleidung im älteren Palast von Tiryns siehe Rodenwaldt 1912, 58–62 Kat.-Nr. 67. Spiralen dekorierten ferner das ‚Schatzhaus des Atreus‘ in Mykene sowie das Tholosgrab in Orchomenos; siehe Hiller 2005, 264. 266 Abb. 10A. 10B.

1352 Zu achtförmigen Schilden an den Wänden der mykenischen Paläste von Tiryns, Theben und Mykene siehe Immerwahr 1990 und Danielidou 1998, beide mit Katalog und weiterführenden Literaturhinweisen.

steinerne, elfenbeinerne und hölzerne Tische zierte: Diese Erwähnung kann als ein Hinweis darauf verstanden werden, dass die Wiedergabe der laufenden Spirale auf Objekten noch in der mykenischen Palastzeit derart große Relevanz besaß, dass ihre Verwendung als Dekormotiv für Gefäße, die vermutlich für einen besonderen Anlass in Auftrag gegeben worden waren, ausdrückliche Erwähnung fand¹³⁵³. Ich möchte diesen kurzen Exkurs daher mit Hillers folgenden Worten enden lassen:

„In any case, in the eyes of the Mycenaean beholder the spiral was a motif which could be seen without difficulty as a symbol indicating nobility of status and distinction of spheres“¹³⁵⁴.

5.3.2 Die laufende Spirale und ihre Kontexte in der Neupalastzeit

Vor diesem Hintergrund gilt es nach Kreta zurückzukehren und die Verwendung der laufenden Spirale in der NPZ und SPZ zu beschreiben. In der NPZ begegnet das Motiv nicht nur als Dekorelement auf Gebrauchsgegenständen oder als Bildelement innerhalb von Siegelbildern, sondern auch häufig im Wanddekor von Gebäuden im ‚palatialen Architekturstil‘. Der ursprüngliche Anbringungs-ort lässt sich dabei in den seltensten Fällen rekonstruieren, sodass eine Verknüpfung der laufenden Spirale mit bestimmten Raumfunktionen über den architektonischen Kontext nur sehr bedingt möglich ist. Die Friese belegen jedoch, dass Spiralmuster und die laufende Spirale seit der ausgehenden APZ als angemessener Wanddekor palatialer bzw. im ‚palatialen Architekturstil‘ errichteter Gebäude erachtet wurden und somit eine visuell-sinnstiftende Funktion für das Geschehen in diesen Gebäuden erfüllten.

Die laufende Spirale als visuell-symbolisches Kennzeichen architektonisch gestalteter Orte

Zur frühesten Ausstattung des Neuen Palastes in Knossos gehörten jene Spiralfriese, die unter den in MM IIIB genutzten Böden des *Loomweight Basement* im Osttrakt zutage kamen¹³⁵⁵, sowie jenes komplexere Spiralfresko, welches im *Magazine of the Medaillon Pitthoi* unter einem MM IIIB-Boden versiegelt wurde¹³⁵⁶.

1353 Ventris – Chadwick 1973, 332–348 bes. 335–345. Zur palatialen Kontrolle der Verwendung von Dekormotiven siehe German 2005, 88.

1354 Hiller 2009, 296.

1355 Evans 1900/1901, 87f.; Evans 1921, 369–357 Abb. 269. 270; Hood 2005, 49. 76f. Kat.-Nr. 30 Abb. 2,28.

1356 Evans 1921, 351 Anm. 2; 374f.; Hood 2000b, 198 Kat.-Nr. 4; Hood 2005, 49. 78 Kat.-Nr. 31. Zur Darstellung verschiedener Exemplare des Wanddekors in Form von laufenden Spiralen aus dem Palast von Knossos siehe bereits Fyfe 1903, 119–124 m. Abb. 42–57.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

Beide wiesen das gleiche Farbschema aus Dunkelblau, Schwarz und Weiß auf¹³⁵⁷ und zeugen von einem ersten, mehrere architektonische Bereiche übergreifenden Dekorationsprogramm, zu dem darüber hinaus lebensgroße Reliefdarstellungen mit menschlichen Figuren und Stieren sowie weitere ornamentale Kompositionen gehörten¹³⁵⁸. Ebenfalls in MM III existierte in *Building T* in Kommos ein gemalter Bodendekor in Form eines Spiralstreifens. Er verlief entlang einer Wand, deren Sockelzone wiederum aus Paneelen gemalter Steinmaserung bestand – ein Befund also, der eine auffallende Parallele im etwas früheren Dekor des Thronpodiums im Palast von Mari besitzt¹³⁵⁹. Ein mittelkykladischer Pithos aus Akrotiri mit der Darstellung eines Spiralfrieses oberhalb eines Greifen scheint zudem ein frühes Zeugnis eines von derartigen Wandmalereien inspirierten Gefäßdekors zu sein¹³⁶⁰.

Aus einem späteren, vermutlich SM I-zeitlichen Dekorprogramm im Palast von Knossos stammt die Reliefdecke mit der Darstellung eines flächigen Netzes aus miteinander verwobenen Spiralen aus der *Early Keep Area*¹³⁶¹. In deren Zentren sowie in den Zentren separat aufgebrachter, vierblättriger *medaillons* saßen Rosetten. Evans datierte die Ausführung dieser Decke aufgrund des Zusammenspiels von Spiralen und Rosetten in das ausgehende SM IA, Cameron in MM IIIB/SM IA¹³⁶². Die sich von einem blauem Grund abhebenden weißen Reliefspiralen einschließlich der schwarz umrandeten Rosetten mit roten und gelben Blütenblättern¹³⁶³ erinnern in ihrer Farbgebung an den Spiralen-Rosetten-Fries aus der *Banquet Hall* in Kato Zakros und könnten eine etwa gleichzeitige Ausführung in der NPZ III nahelegen. Zu einem NPZ II-zeitlichen Ausstattungsprogramm dürfte außerdem jener Fries laufender Spiralen gehört haben, der laut Evans gemeinsam mit einem Rosettenfries zutage gefördert wurde und einst das so genannte *South Propylaeum* dekorierte¹³⁶⁴. Das von Cameron in die

1357 Evans 1921, 374. Eben dort S. 375 präzisierte Evans die Datierung der Spiralen aus dem *Magazine of the Medallion Pitboi* als „mature stage of the earlier M. M. III phase, a“.

1358 Evans 1921, 251 Abb. 188 a. b; Hood 2005, 77 Abb. 2.27 mit weiteren Literaturhinweisen. Darüber hinaus berichtet Evans 1921, 251 Anm. 2, von weiteren Fragmenten „presenting a pinkish surface“ in der Nordwestecke dieses Bereichs, welche „evidently derived from the upper field of the wall above“.

1359 Shaw – Shaw 2006, 140–142. 212f. Taf. 2.39. 2.41; Shaw 2009, 473. Zu Mari siehe bereits oben [Anm. 1331](#).

1360 Vlachopoulos 2017, 17 Abb. 2.

1361 Evans 1930, 30f. Farbtaf. 15; Hood 2005, 63f. Kat.-Nr. 6 mit weiteren Literaturhinweisen. Zu weiteren Exemplaren der laufenden Spirale in Stuckrelief siehe Kaiser 1976, 293: „Spiralen wie auf Abb. 417 kommen aus den Palastteilen „N. Entrance“ (8), „N. Portico“ (10), „N. of N. Portico“ (9), „N. of N. E. Kamares Area (14), „Area of Man in High Relief“ (25) und „Area of Fish Fresco“ (29)“.

1362 Evans 1930, 31; Cameron 1976a, Taf. 141.

1363 Evans 1930, 30 m. Farbtaf. 15.

1364 Evans 1928, 704. Zu Evans' Rekonstruktion des *South Propylaeum* siehe kritisch Hiller 1980. Wenngleich das *South Propylaeum* auch nicht in der von Evans errichteten Form existierte, so dürfte doch der Bereich während einer der Nutzungsphasen grundsätzlich Wanddekor mit Rosetten und laufenden Spiralen besessen haben. Zur NPZ II-zeitlichen Anbringung der

SPZ datierte, aus dem Areal der *North Entrance Passage* stammende Malereifragment mit der Vergesellschaftung von laufender Spirale und *notched plume*-Motiv bildet indes einen minoischen Vorläufer des Dekors auf dem Rand des Herdes im *megaron* des Palastes von Mykene¹³⁶⁵.

Spiralfriese kamen außerdem in der unmittelbaren Nachbarschaft des Palastes von Knossos zutage: So dekorierte ein Spiralfries im *House of the High Priest* die Wände der zentralen Halle, die baulich durch eine Balustrade von dem dahinterliegenden, mit Altar und Doppelaxtständer ausgestatteten Bereich abgetrennt war¹³⁶⁶. Reste von Spiralfriesen unterschiedlicher Zeitstellungen befanden sich zudem unter den zahlreichen Wandmalereifragmenten, welche im Bereich der *Royal Road Excavations* zutage gefördert wurden¹³⁶⁷. Wandmalereifragmente aus der *Minoan Unexplored Mansion* können ebenfalls einem Spiralfries zugeordnet werden¹³⁶⁸. Außerdem stammen Fragmente von Spiralfriesen aus dem Bereich der *Hogarth's Houses* in Knossos¹³⁶⁹, aus einem neupalastzeitlichen Gebäude in Chania¹³⁷⁰, aus Raum *X14a*, *House X* in Kommos¹³⁷¹, und auch in Kato Zakros kamen in den Häusern *Aα* und *N* in Relief ausgeführte Spiralfriese ähnlich jenen aus dem benachbarten Palast zutage¹³⁷². Nicht zuletzt scheint der ästhetisch-symbolische Reiz von Spiralkompositionen auch in Akrotiri auf Thera seine Wirkung nicht verfehlt zu haben, wo Spiralkompositionen sowohl in Friesform als auch in Form großflächiger Ornamentik umgesetzt wurden: In Gebäude *Xesté 3* dekorierte ein Fries mit zwei übereinander angeordneten, gegenläufigen laufenden Spiralen die Wandoberzone von Raum 2 im Erdgeschoss¹³⁷³. Ein weiterer Fries miteinander verhakter *2*-Spiralen zierte außerdem die Oberzone über der Darstellung der Blauen Affen in *Building Complex B*¹³⁷⁴.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die laufende Spirale im neupalastzeitlichen Gebäudedekor sowohl inselweit zum räumlichen Erscheinungsbild zahlreicher in ‚palatiale[m] Architekturstil‘ errichteter Gebäude gehörte als auch

Spiralen- und Rosettenfriese im *South Propylaeum* siehe Macdonald 2002, 37f.; Macdonald 2005, 97–99.

1365 Evans 1921, 550f. m. Abb. 401B; Cameron 1976a, 1976, 599 Taf. 131A.

1366 Evans 1935, 215. 220 Abb. 170; Cameron 1976a, 233 m. Abb. 38 (zw. S. 218 u. 219); 716 m. Abb. 100. 101.

1367 Cameron 1976a, 725–729.

1368 Cameron 1984, 132. 137 Nr. 42 Taf. 49 (oben links).

1369 Cameron 1978, 584.

1370 Schallin 2000.

1371 Shaw – Shaw 1993, 156; Shaw – Chapin 2012, 58f. Kat.-Nr. Fr 7; 67; Farbt. 3A. 3B (Rekonstruktion).

1372 Platon 1992, 117; French 1991/1992, 64.

1373 Doumas 1999, 128. 132f. Abb. 93. 94; Vlachopoulos 2008, 454. 463 Abb. 41,43; 465 Abb. 41,51. Im dritten Geschoss nahm darüber hinaus eine großflächige Spiralkomposition die Hauptflächen mehrerer Wände ein; siehe Vlachopoulos 2008, 454. 464 Abb. 41,47–50; 465 Abb. 41,51. Siehe zur Untersuchung der geometrischen Form des Spiralmusters Papaodysseus u. a. 2006.

1374 Doumas 1999, 110f. 120f. Abb. 85. 86; 124 Abb. 90.

über die Küsten Kretas hinweg Bestandteil des Dekors besser situierter Häuser war, bevor sich mit Einsetzen der SPZ ihr Vorkommen auf Knossos beschränkte. Im Palast selbst lässt sich anhand des erhaltenen Materials seit der ausgehenden APZ eine Konzentration des Raumdekors mit Spiralmustern im Osttrakt feststellen. Das malerische Ausstattungsprogramm der *Hall of the Double Axes* und des *Queen's Megaron* sowie der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* und des *Corridor of the Painted Pithos* scheint somit in einer Tradition zu stehen, die auf die besondere Eignung jenes Dekormotivs für das architekturnräumliche Erscheinungsbild und das Geschehen in diesem Bereich hindeutet. Dies soll jedoch keinesfalls bedeuten, dass nicht auch andere Bereiche des Palastes über Spiraldekor verfügten, belegen doch gerade die Befunde aus dem Nordtrakt sowie ferner jene aus dem Areal des *South Propylaeum*, dass Spiralmuster an mehreren Stellen des Gebäudes zu finden waren.

Neben den Ausführungen in Malerei oder Stuckrelief begegnen laufende Spiralen im Palast von Knossos gemeinsam mit ‚Halbrosetten‘-Motiven auf reliefierten Steinfriesen, welche als schützende und symbolisch-dekorative Elemente Mauern und horizontalen Wandbalken vorgeblendet waren¹³⁷⁵. In dieser Form prägten sie auf eindrucksvolle Weise das *äußere* Erscheinungsbild des monumentalen Gebäudes – angesichts der auf Kreta bisher ausschließlich in Knossos zutage getretenen Steinfragmente ein Hinweis auf ein Alleinstellungsmerkmal des hiesigen Palastes. Diese Form des *Außenfassadendekors* wurde ferner in der Rahmung von Türen mit Friesen laufender Spiralen in bildlichen Darstellungen wie auf dem ‚Dreiteiligen Schrein‘ auf dem Steatitrython aus Kato Zakros (Abb. 5.17a), in der Darstellung des ‚Baum-Schreins‘ auf der Ostwand des Lustralbeckens in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri (Abb. 5.17b), oder auf dem späteren Sarkophag aus Agia Triada (Abb. 5.17c; 5.17d) reflektiert¹³⁷⁶. In allen drei Fällen begegnen die mit Spiralen dekorierten baulichen Strukturen innerhalb von sakral-zeremoniellen Kontexten¹³⁷⁷, wobei nach Bogdan Rutkowski gerade dieser Schmuck für den sakralen Charakter der Gebäude kennzeichnend gewesen sei:

1375 Evans 1928, 163–166 Abb. 83 („from area of S. W. Entrance Porch“); 590–596 Abb. 370 (aus Bereich zwischen Westfassade und östlichem Ende von Magazinen 14 und 15, daher vermutlich von der Westfassade stammend); Evans 1935, 256–258 Abb. 191a, 191b (aufgefunden in der Nähe der Nord-West-Ecke des Westtraktes des Palastes); Nelson 2007, 18f. Siehe ferner Rehak 1992, 124; Macdonald 2002, 35–54; Hiller 2005, 260. Bezüglich des Frieses an der Westfassade lässt sich festhalten, dass die laufenden Spiralen hier die vertikalen Elemente zierten, welche die antithetisch angeordneten ‚Halbrosetten‘-Motive rahmten; siehe hierzu Kapitel 6.2.2: Zur Abgrenzung von ‚bikonkaver Basis‘ und ‚Halbrosette‘.

1376 Platon 2003, 333 Abb. 1; 336f. Abb. 4, 5 (Rhyton aus Kato Zakros); Vlachopoulos 2008, 456 Abb. 41,10 (Wandmalerei aus Gebäude *Xesté 3*); Militello 1998, Taf. 14A (Sarkophag aus Agia Triada: Seite A). 14B (Sarkophag aus Agia Triada: Seite B). Siehe dazu auch Immerwahr 1990, 142f.; Hiller 2005, 260f.; Nelson 2007, 21f.; Hiller 2011a, 150 m. Anm. 14. In diesem Sinne wurde bereits gemutmaßt, dass es sich bei den mit Spiralmotiven dekorierten Gebäuden wie der Pyxis in Form eines Speichergebäudes aus Melos oder dem Gebäude auf dem Steatitrython aus dem Palast von Zakros um bildliche Wiedergaben von Palastgebäuden handelte; siehe Pelon 2001; Hiller 2005, 260. Rutkowski 1981, 19f. argumentierte indes für einen sakralen Charakter des Gebäudemodells.

1377 Vgl. auch Rehak 1992, 124.

„Die Erforschung der späteren Ikonographie der Fassaden von Sakralbauten hat ergeben, daß bei vielen von ihnen die Spirale ein wichtiges Element der Dekoration bildet. Wir wissen, daß die Spirale als heilig betrachtet wurde oder vielmehr, daß sie als Emblem der Göttin – als Herrscherin des Meeres – Bedeutung hatte“¹³⁷⁸.

Rutkowski zufolge ließe sich die Anbringung der „Spirale – ein Motiv, das mit der Gottheit verbunden ist – gemalt oder in Stuck gebildet auf den Wänden bestimmter Gebäude“ damit erklären, dass das Gebäude „von einem Nimbus der Heiligkeit umgeben [sei ..., es] stand unter göttlichem Schutz, ja war sogar oft Eigentum des Gottes“¹³⁷⁹. Ähnlich war die laufende Spirale auf diesen Bauten Hiller zufolge „a sign for the segregation of a sphere lying outside the common world“¹³⁸⁰.

Allein auf der Grundlage der Orte, an denen Spiralfrieze angebracht waren oder aufgefunden wurden, lässt sich jedoch nicht mehr über deren Bedeutung sagen als dass sie offenkundig von Relevanz waren und eine hohe Wertschätzung im Umfeld der neupalastzeitlichen Stadthäuser und Paläste sowie im spätpalastzeitlichen Palast von Knossos genossen. Das Vorkommen von Spiralfriesen im Palast von Knossos in beinahe jeder Ausstattungsphase vermag dabei die ungebrochene, wenngleich vielleicht nicht unveränderte Aktualität der mit dem Spiralmotiv assoziierten Bedeutung sowie deren Relevanz bei der visuell-symbolischen Ausstattung architektonisch gestalteter Orte zu bezeugen. Um die kontextuelle Einordnung des Spiralmotivs auf Kreta noch etwas prägnanter zu fassen, möchte ich sein Vorkommen im Folgenden daher nochmals ausführlicher in Hinblick auf die sinnstrukturellen Zusammenhänge beleuchten, welche sich anhand des gemeinsamen Auftretens von laufenden Spiralen und weiteren Bildelementen dokumentieren lassen.

Die Verwendung der laufenden Spirale ab der Neupalastzeit II

Mit den Bildschöpfungen der NPZ II nimmt die Wiedergabe der laufenden Spirale in Siegeldarstellungen ausschließlich die Friesform an und wird in horizontaler Position unter oder hinter den mit ihr vergesellschafteten Bildzeichen angeordnet. Bereits Evans, und nach ihm insbesondere Blakolmer, sahen hierin Anspielungen auf Wandfrieze:

„[I]t is tempting to interpret horizontal border stripes or ornamental friezes framing figurative scenes as an indication of mural dado zones and similar elements reflecting the decorative scheme of architectonic walls or interior design.“¹³⁸¹

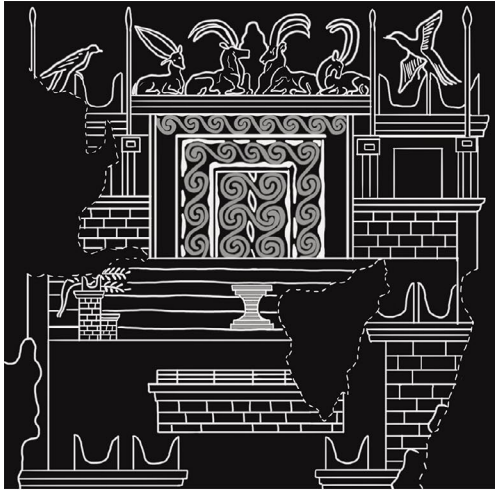
1378 Rutkowski 1981, 20.

1379 Rutkowski 1981, 20. 25.

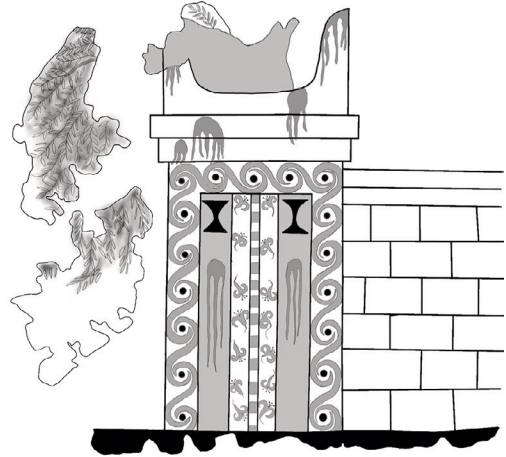
1380 Hiller 2009, 296.

1381 Blakolmer 2012, 84. Außerdem Evans 1930, 185–190. 308–314; Evans 1935, 339–358.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale



a



b



c



d

Abb. 5.17 Laufende Spiralen im Gebäudedekor: a) am ‚Dreiteiligen Schrein‘ auf dem NPZ II / III-Steatitrython aus Kato Zakros; b) am ‚Baum-Schrein‘ an der Ostwand des Lustralbeckens im NPZ II-Gebäude Xesté 3, Akrotiri; c) und d) Bauten auf dem spätpalastzeitlichen Sarkophag von Agia Triada.

Aufgrund der formalen Übereinstimmung der Bildelemente sowie der Wandfriese dürfte an dieser Einschätzung kaum Zweifel bestehen. Angesichts des Vorkommens von Spiralfriesen in zahlreichen neupalastzeitlichen Gebäuden im ‚palatialen Architekturstil‘ muss der Spiralfries jedoch nicht unbedingt an den Wanddekor im Palast von Knossos „erinnert“ haben¹³⁸². Zumindest für die NPZ ist wohl eher davon auszugehen, dass die in den Bilddarstellungen durch den Spiralfries evozierte Bedeutung einen übergeordneten, nicht an ein konkretes Gebäude gebundenen Charakter aufwies. Stattdessen verwiesen sie wohl generell auf Orte oder eher noch deren *kultisch-rituellen Zweck, zu dessen Erfüllung die von laufenden Spiralen geprägten Orte benutzt wurden*. Das Vorkommen der Spiralfriese an den Wänden der neupalastzeitlichen Gebäude folgte also derselben sinnstrukturellen Logik wie das Vorkommen von Spiralfriesen innerhalb von Bilddarstellungen und diente dazu, das in ihrer Gegenwart platzierte Geschehen durch eine sinnstiftende Komponente zu vervollständigen. Es scheint denn auch kein Zufall zu sein, dass die Einführung der Friesform der laufenden Spirale in den Bildschöpfungen der NPZ II mit der Verbreitung der Wandfriese als Bestandteil des Raumdekors der im ‚palatialen Architekturstil‘ errichteten Gebäude einherging: Auch die laufende Spirale in Friesform gehörte zu jenen Bildzeichen, die im Zuge der komplementären Erschaffung von *Orten für den Vollzug ritueller Handlungen und einer ‚offiziellen‘ Bildsprache, die die Beteiligten in Szene setzte*, ins Leben gerufen wurden.

Das motivische Spektrum der Bilddarstellungen, in denen die laufende Spirale vorkommt, ist auffallend beschränkt: So begegnet der Spiralfries auf dem in Sklavokampos gefundenen Abdruck eines Schildrings¹³⁸³ (Abb. 5.18a), auf dem in Kato Zakros zutage geförderten Abdruck eines Lentoids¹³⁸⁴ sowie auf dem unlängst in einem Grab in Pylos zutage geförderten, stilistisch in SM I datierbaren Goldring¹³⁸⁵ unterhalb von Stiersprungdarstellungen. Die frontale Wiedergabe des Stierschädels auf dem Siegelabdruck aus Sklavokampos kann als ein Hinweis auf die bevorstehende Tötung des Tieres verstanden werden¹³⁸⁶ – eine Verknüpfung mit Stieropfern, die in weiterer Folge noch von Bedeutung sein wird. Die architekturräumliche Vergesellschaftung von Spiralfriesen und Stier- bzw. Stiersprungmotiven ist bereits für den Wanddekor im Osttrakt des MM IIIA-zeitlichen Palastes von Knossos belegt¹³⁸⁷. Die besondere Bedeutung des Stiersprungmotivs

1382 So impliziert von Blakolmer 2010a, 108: „It appears reasonable to understand these isolated extracts from extensive register scenes as a kind of ‘pictures of reminiscence’ of impressive, monumental relief friezes located mainly in the palace of Knossos“. Ferner Blakolmer 2012, 98.

1383 CMS II.6, 256 (Abdruck eines Schildrings, aus Sklavokampos). Hierbei handelte es sich um ein Dokumentsiegel, wobei der zugehörige Ring mit insgesamt 14 Abdrücken den größten Anteil an in Sklavokampos abgelieferten Dokumenten gesiegelt hat; siehe Weingarten 2010, 400.

1384 CMS II.7, 34 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

1385 Davis – Stocker 2016, 637–639 Abb. 9.

1386 Morgan 1995b, 143f.; Weingarten 2010, 201 m. Anm. 15. Siehe auch Younger 1995b, 518.

1387 Gemeinsam mit den Fragmenten eines Spiralfrieses fanden sich im *Loomweight Basement* Relieffragmente von Stier und Mensch; siehe Kapitel 2.1.1: *Minoische Wandbilder am Übergang zur NPZ I* m. Anm. 28.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

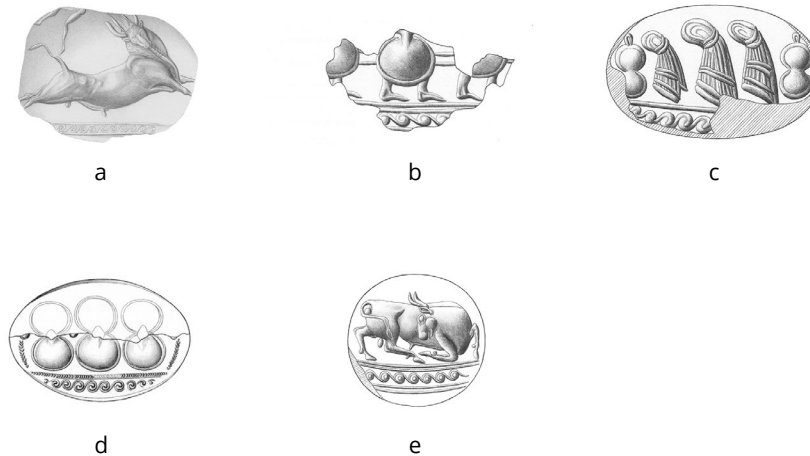


Abb. 5.18 Friese laufender Spiralen in neupalastzeitlichen (a–c) und spätpalastzeitlichen (d und e) Siegeldarstellungen: a) aus Sklavokampos; b) aus dem *Room of the Warrior Seal*, Knossos; c) aus dem *Archives Deposit*, Knossos; d) aus Kalyvia; e) aus Isopata.

für den Palast von Knossos bezeugt, abgesehen von dessen häufiger Reproduktion an den Wänden im Inneren des Palastes, die mehrfach erneuerte Platzierung selbigen Motivs an der Ostwand der *West Porch*, wo jenes Motiv den am Westhof gelegenen Eingangsbereich in den Palast dominierte¹³⁸⁸. Eine Stiersprungdarstellung fand sich darüber hinaus auch im NPZ III Palast von Kato Zakros¹³⁸⁹, der, wie schon gesehen, mit der *Banquet Hall* ebenfalls über eine mit laufenden Spiralen dekorierte Halle verfügte. In den genannten Siegelbildern ergänzte nun der Spiralfries den Stiersprung durch die von der laufenden Spirale evozierte Bedeutung, und es ist denkbar, dass diese Kombination sich auf ein mit beiden Motiven assoziiertes Geschehen in den Palästen bezog.

Die zweite Gruppe an Motiven, die in den Siegelbildern der NPZ durch Spiralfriese ergänzt wurde, umfasst einen Themenzyklus, in dem Bildelemente wie der achtförmige Schild, das Textil und die Doppelaxt eine prominente Rolle spielten: So zeigt der Schildringabdruck aus dem *Room of the Warrior Seal* in Knossos die Darstellung von Kriegerern mit achtförmigen Schilden, die in parataktischer Anordnung, möglicherweise im Rahmen einer Prozession, oberhalb eines

1388 Evans 1935, 893–895 m. Abb. 873. Zu Stierdarstellungen in Eingangsbereichen siehe generell Marinatos 1989a, 26; Marinatos 1993, 219; Marinatos 1996, 150f.; Hallager – Hallager 1995, 547–554; Immerwahr 1990, 85–88; Morgan 1995c, 41; Shaw 1995, 97f.; Shaw 1997, 497–499. 501; Younger 1995, 521f. m. Anm. 53; Blakolmer 2001, 32; German 2005, 33–49. 85–96; Zeimbekis 2006, 33; Günkel-Maschek 2012c, 124–127; Günkel-Maschek 2012d, 173–176. Dass die Bezwingung des Stieres auch in Eingangsbereichen außerhalb von Knossos Darstellungsrelevanz besaß, bezeugt der Wanddekor im Eingangsvestibül von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri; Vlachopoulos 2008, 491 m. Abb. 41.3–41.5. 41.51.

1389 Platon 2013.

Spiralfrieses schreiten¹³⁹⁰ (Abb. 5.18b). Im selben Kontext erwähnt Evans einen Siegelabdruck aus dem *Treasury* im Osttrakt, der die Darstellung von Schilden vor einem Spiralfries gezeigt haben soll¹³⁹¹. Der Siegelabdruck – der einen weiteren potentiellen Kandidaten für einen auf halber Höhe der Vorbeischreitenden platzierten Wandfries darstellen würde – wurde jedoch nie abgebildet. Auf einem anderen, entweder neupalastzeitlichen oder doch erst spätpalastzeitlichen Schildringabdruck aus Knossos sind in emblemhaft herausgelöster Anordnung drei Textilien flankiert von zwei aufgehängten achtförmigen Schilden oberhalb eines Spiralfrieses dargestellt¹³⁹² (Abb. 5.18c). Ein Schildringabdruck aus Akrotiri zeigt schließlich eine männliche Figur, die vor einem auf Höhe von Hüfte und Oberschenkeln verlaufenden Spiralfries schreitet, wobei sie sowohl ein Textil als auch eine Doppelaxt in den Händen trägt¹³⁹³ (Abb. 5.13a).

Sowohl das Textil als auch der achtförmige Schild, die beide, wie in den folgenden Ausführungen gründlicher darzulegen sein wird, vor allem als Statusobjekte einer bestimmten sozialen Gruppe gedeutet werden können, sind also mit der laufenden Spirale assoziiert¹³⁹⁴. Hinzu kommt die Doppelaxt, die, wie bereits dargelegt, gemeinsam mit der laufenden Spirale nicht nur konkrete Orte innerhalb einzelner Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ begleitete, sondern auch innerhalb von Bilddarstellungen als gegenständliches Objekt an Orten zutage tritt, die durch die Präsenz von Friesen laufender Spiralen geprägt sind. Auf den Zusammenhang dieser Darstellungen mit dem Dekor von Durchgangsräumen im Palast von Knossos wurde bereits oben hingewiesen. Dabei darf die etwaige zeitliche Diskrepanz der neupalastzeitlichen Darstellungen einerseits, des in der ausgehenden NPZ III oder frühen SPZ umgesetzten Architekturdekors andererseits zwar nicht unerwähnt bleiben; die kontinuierliche Präsenz von Spiralfriesen im Wanddekor sowie die eventuell bereits neupalastzeitliche Datierung des auf halber Höhe platzierten Spiralfrieses im *Corridor of the Painted Pithos* legen jedoch nahe, dass die Bilddarstellungen zeitgenössische Entsprechungen im Wanddekor des ‚palatialen Architekturstils‘ besaßen. Und so ist auch für die Vergesellschaftung der laufenden Spirale mit Textil, achtförmigem Schild und Doppelaxt davon auszugehen, dass diese ein Geschehen sowie dessen Teilnehmer reflektierte, die mit konkreten Orten der architektonischen Landschaft des neupalastzeitlichen Kretas verknüpft waren.

Die laufende Spirale fand in der NPZ in Zusammenhang mit einer Reihe weiterer Gebrauchsobjekte Verwendung, die auf einen gehobenen Nutzerkreis

1390 CMS II.8, 277 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos); Evans 1930, 313 Abb. 204.

1391 Evans 1930, 313; Rehak 1992, 124.

1392 CMS II.8, 127 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos).

1393 CMS V S3, 394 (Abdruck eines Schildrings, aus Akrotiri). Eine ähnliche Darstellung auf einem Lentoid im Stil der *Cretan Popular Group* aus Knossos zeigt vermutlich eine weibliche Figur, die mit Doppelaxt und Textil in den Händen vor einem auf halber Höhe platzierten Wandfries schreitet; siehe CMS II.3, 8 (Lentoid aus Knossos; hier Abb. 5.13c).

1394 Das häufig gemeinsame Auftreten von achtförmigem Schild und laufender Spirale wurde auch bereits von Rehak 1992, 124 und Krattenmaker 1999 notiert.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

schließen lassen. Laufende Spiralen erscheinen als Dekor auf Stein¹³⁹⁵, Elfenbein¹³⁹⁶, Bronze¹³⁹⁷ und Goldgefäßen¹³⁹⁸ unterschiedlicher Formen, wobei die minoischen metallenen Exemplare Parallelen in den mykenischen Schachtgräbern besaßen. Vermutlich unter dem Einfluss der Metallgefäße mit Reliefdekor entwickelte sich Niemeier zufolge auch die Wiedergabe laufender Spiralen im Gefäßdekor ab SM IB¹³⁹⁹. Gerade das Dekorschema der laufenden Spirale mit Rosetten in den Spiralzentren begegnet ab SM IB nicht nur im Wanddekor, wie etwa in Kato Zakros, sondern auch auf Gefäßen¹⁴⁰⁰. Diese Liste ließe sich noch um einiges fortführen, doch zeigen bereits die genannten Beispiele, wie verbreitet der Einsatz von laufenden Spiralen auf Gebrauchsobjekten von hoher Qualität und aus wertvollen Materialien war. Für diese ist wohl in vielen Fällen eine Produktion und Nutzung im Umfeld der Paläste und anderer Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ bzw. vonseiten einer elitären Nutzergruppe anzunehmen.

Die der laufenden Spirale verwandte Wiedergabe von Doppeläxten, welche auf den Rändern von Bronzeschalen alternativ zur laufenden Spirale auftraten¹⁴⁰¹, bezeugen darüber hinaus erneut die Zugehörigkeit der Bildsymbole zu einem gemeinsamen übergeordneten Sinnkonzept, welches die Handlungen und gesellschaftlichen Situationen, im Rahmen derer die Gebrauchsobjekte Verwendung fanden, miteinander in Zusammenhang brachte. In ebensolchen Handlungssituationen sind unter anderem auch die zwei großen Doppeläxte zu verorten,

1395 Warren 1969, 61 P323 (große Amphore oder Pithos aus dem *Room of the Saffron Gatherer* in Knossos).

1396 Namentlich eine Elfenbeinpyxis mit Spiraldekor aus Routsis; siehe Hirmer – Marinatos 1973, Taf. 247 links; Warren 1969, 5 (SM IB/SH IIA). Aus Mykene kann ferner ein Straußenei-Rhyton mit Spiraldekor am Hals genannt werden; siehe Karo 1930, 116 Kat.-Nr. 567 m. Taf. CXLII. Vgl. auch Sakellarakis 1990, 299.

1397 Matthäus 1980, 149f. Kat.-Nr. 188 Taf. 21 (Pfanne aus einem SH I Frauengrab in Mykene); 178 Kat.-Nr. 253 Taf. 31; 188 Kat.-Nr. 281 Taf. 33 (Kannen aus Akrotiri, *Building Complex Δ*, Raum 3). 179 Kat.-Nr. 259–261 Taf. 32. 74,1 (Kannen aus Mykene, Schachtgräber E, IV, V, VI). 211 Kat.-Nr. 327 (Breitrandschale aus Malia). 328 (Breitrandschale aus Mochlos) Taf. 40. Bezüglich letzterer Breitrandschalen lohnt ein Vergleich mit der Breitrandschale gleichen Typs aus dem *Treasury* des Palastes von Kato Zakros, die anstelle der laufenden Spiralen Doppelaxtsymbole auf dem erhaltenen Rand trägt und der Matthäus daher eine Funktion im Kult zuspricht. Das Vorkommen solcher Schalen konzentriert sich in den Palästen; siehe Matthäus 1980, 211. 213f. 216f. Kat.-Nr. 323 Taf. 39; 217. Für das Fragment einer großen Bronzekanne mit Spiraldekor aus Schachtgrab V siehe Karo 1930, 146 Kat.-Nr. 827 m. Taf. CLVI. Aus den Schachtgräbern IV und V in Mykene stammen fernerhin weitere nicht klassifizierbare Fragmente mit Spiraldekor; siehe Matthäus 1980, 315 Kat.-Nr. 514. 515 Taf. 58; 321 Kat.-Nr. 591 Taf. 61.

1398 Ein kleiner goldener Behälter mit Deckel, der rundum von einer laufenden Spirale umzogen ist, fand sich unlängst in einem Grab in der Nekropole von Poros; siehe Dimopoulou-Rethemiotaki 2012, 314 m. Abb. 7. Eine Goldtasse mit Spiraldekor kam in Schachtgrab V von Mykene zutage; siehe Karo 1930, 122 Kat.-Nr. 629 Taf. CXXV; Matthäus 1980, Taf. 75, 7. Eine kleine goldene Schnabelkanne sowie eine große Silberkanne mit Spiraldekor fanden sich in Schachtgrab III bzw. V; siehe Karo 1930, 54 Kat.-Nr. 74 m. Taf. CIII; 148 Kat.-Nr. 855 m. Taf. CXXXIV.

1399 Niemeier 1985, 98–105 bes. 98.

1400 Niemeier 1980, 29–36 Abb. 11–14; Niemeier 1985, 98–106 mit älterer Literatur; Rehak 1992, 124.

1401 Siehe oben [Anm. 1397](#).

welche im *Treasury* des Palastes von Kato Zakros zutage kamen¹⁴⁰². Diese Äxte gehörten Platon zufolge zum Kultinventar der Zeremonien, die in den benachbarten Hallen – zu denen auch die *Banquet Hall* mit Wanddekor in Form laufender Spiralen zählte – abgehalten wurden. In diesem Areal fanden sich zudem auch kleine Doppeläxte aus Elfenbein, zum Teil in Kombination mit einem Textil¹⁴⁰³. Der Befund im Westtrakt des Palastes von Kato Zakros, der wie der Palast von Knossos sowohl Steinmetzzeichen in Form von Doppeläxten als auch Wanddekor in Form laufender Spiralen aufwies¹⁴⁰⁴, bietet aufgrund seiner Fundsituation somit einen einzigartigen Einblick in das Kultinventar sowie einen Ort des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens in der NPZ.

Neben dem Dekor von Gefäßen wurde die laufende Spirale in einer weiteren Objektkategorie als Dekor eingesetzt: auf Angriffs- und Defensivwaffen sowie auf Rüstungsteilen. Während Zeugnisse aus dem neupalastzeitlichen Kreta hierfür bislang fehlen, reflektieren die Dolche und Schwerter in den zeitgleichen Schachtgräbern von Mykene, die unter Verwendung kretischer Motivformen angefertigt wurden, die Beliebtheit der Dekorform¹⁴⁰⁵. Aus Schachtgrab V stammt außerdem ein aus Gold gearbeiteter und mit Reliefspiralen versehener Brustpanzer¹⁴⁰⁶. Ein heute im Ashmolean Museum in Oxford ausgestellt Bronzehelm, dessen Herkunft unbekannt ist, zeigt neben der Imitation von Eberzahnreihen ein Band laufender Spiralen in prominenter Position oberhalb der Stirn¹⁴⁰⁷. Auf Waffen und Rüstungsteilen sollte die laufende Spirale Hiller zufolge

„be attributed to both the aesthetic merit and the symbolic content of this motif, which ought to have been intimately associated with the perceived role of these artefacts and the status of their owners“¹⁴⁰⁸.

1402 Platon 1971, 145 f. m. Abb.

1403 Platon 1971, 131. Ihm zufolge waren die Doppeläxte „gelegentlich mit dem Symbol des Sakral-knotens kombiniert“ (Übers. Verf.).

1404 Platon 1971, 94–100.

1405 Karo 1930, 79 f. Kat.-Nr. 278 m. Taf. LXXIX (Verkleidungsblech eines Schwertgriffs aus Schachtgrab IV); 97 Kat.-Nr. 396 m. Taf. LXXXIX. XC (Dolchklinge aus Schachtgrab IV); 99 Kat.-Nr. 404 m. Taf. LXXXV (Schwert [Typ A] aus Schachtgrab IV); 133 Kat.-Nr. 726 m. Taf. LXXXI. LXXXII (Klinge eines Typ A-Schwertes aus Schachtgrab V); 133 f. Kat.-Nr. 727 m. Taf. LXXXI. LXXXII (Schwert [Typ A] aus Schachtgrab V) 134 Kat.-Nr. 736 m. Taf. LXXXI. LXXXII (Dolch aus Schachtgrab V); 135 Kat.-Nr. 744 m. Taf. XCI. XCII (Dolch aus Schachtgrab V); 136 Kat.-Nr. 751 m. Taf. XCII (Schwert [Typ A] aus Schachtgrab V); Laffineur 1985, 248; Hiller 2005, 263 m. Anm. 2. Eine Holzschatulle mit Goldreliefverkleidung aus Schachtgrab V dürfte ein lokales Produkt darstellen, welches minoische Motive imitierte: Die reliefierten Goldplaketten zeigen flächigen Spiraldekor neben Tierüberfallszenen, in denen Löwen als Jäger auftreten; siehe Müller 1915, 294–297 m. Abb. 16; Karo 1930, 143 f. Kat.-Nr. 808–811 m. Taf. CXLIII. CXLIV; Blakolmer 2008a, 66 m. Abb. 1.

1406 Karo 1930, 122 m. Taf. LV; Hiller 2005, 263 f. m. Abb. 7A.

1407 Buchholz u. a. 2010.

1408 Hiller 2005, 263.

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

Die steinernen Grabstelen, welche auf den Grabrunden aufgestellt worden waren, zeugen in signifikanter Weise von der Popularität und dennoch kontextgebundenen Wiedergabe der Spiralen: Sie begegnen in Reliefdarstellungen mit Kampf-, Jagd- und Tierüberfallszenen, und zwar nicht nur als Bildkomponenten der figürlichen Szenen, sondern als flächenfüllende Hauptmotive der darüber platzierten Felder¹⁴⁰⁹. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass diese lokal gefertigten Stelen die laufende Spirale innerhalb von Bildkompositionen nicht in Friesform, sondern als Ketten von 2-Spiralen ohne die Langseiten begrenzende Streifen wiedergaben¹⁴¹⁰. Bereits Hiller konstatierte bezüglich der Spiralen auf Grabstelen,

„where it is no less important than the figural decoration[, t]he design appears to have been the primary medium of information, intended to convey meaning as a ‘pictorial inscription’ of sorts“¹⁴¹¹.

Ihm zufolge zeigte sich gerade in der Rolle von Stelen und Brustpanzern als „public statements“, dass das Spiralmotiv nicht nur zu dekorativen Zwecken, sondern aufgrund seiner spezifischen Bedeutung gewählt wurde¹⁴¹². In vergleichbarer Weise präsentierte sich die Personengruppe auf einem der Schiffe im Miniaturfresko aus Raum 5 im *West House*, Akrotiri, dessen Schiffsbauch mit Dekor in Form von laufenden Spiralen versehen war¹⁴¹³. Insbesondere aus den Eberzahnhelmen, die in den Ecken der Kajüten aufgehängt sind, sowie aus den Lanzen, die unterhalb der Kajütendächer transportiert werden, ist ersichtlich, dass es sich bei der Personengruppe um Mitglieder einer Kriegerelite handelt. Die laufende Spirale gehörte somit zu einer keinesfalls auf das mykenische Festland beschränkten Bildsprache, die in martialisch-repräsentativen Kontexten zum Einsatz kam. Nicht zuletzt, und ebenfalls in Akrotiri, bildeten laufende Spiralen den Schurzdekor der

1409 So insbesondere auf der Stele von Schachtgrab V; siehe Kaiser 1915, 289 Abb. 14; Hiller 2005, 264 Abb. 7B; Blakolmer 2008, 67 Abb. 2. Für weitere Bruchstücke von Grabstelen mit Dekor in Form von laufenden Spiralen und Spiralmustern siehe Karo 1930, Taf. IX. X. Variationen von Spiralmustern finden sich auf zwei weiteren Grabstelen, siehe Kaiser 1915, 286 Abb. 13; 290 Abb. 15; Blakolmer 2008a, 68 f. Abb. 3. 4.

1410 Diese Wiedergabeform der Spirale begegnet noch in späten, festländischen Siegeldarstellungen; siehe bereits oben [Anm. 1349](#) und [1350](#).

1411 Hiller 2005, 264.

1412 Hiller 2005, 264: „That the spiral motif was used not only for purely decorative reasons, but had a specific meaning, may be inferred from the apparent role of the above artefacts [Brustpanzer, Stelen] as public statements, addressed to both the participants of the funerary ritual and the beholders of the funeral display.“ Vgl. auch Buchholz u. a. 2010, 180–182. Hier sei außerdem auf ein bereits in MH II–III datierendes Diadem aus einem Grab in Argos hingewiesen, welches mit Dekor in Form mehrerer neben- und übereinander platzierter laufender Spiralen versehen war; siehe Panagiotopoulos 2012a, 129. 131 m. Abb. 51. Auf den Diademen aus den Schachtgräbern gehören laufende Spiralen hingegen nicht zu den bevorzugten Dekormotiven – ein einziges Zeugnis für einzelne S-Motive stellt ein Diadem aus Schachtgräberrund A dar, dessen Hauptdekor jedoch aus Kreismotiven besteht; siehe Panagiotopoulos 2012a, 135 f. m. Abb. 53.

1413 Doumas 1999, 76 f. Abb. 37. Zum Spiraldekor der Schiffe siehe auch Laffineur 1983b, 42–44; Laffineur 1983c, 134–136; Laffineur 1985, 248 f.

männlichen Prozessionsteilnehmer, die an den Wänden des Treppenhauses 5 von Gebäude *Xesté 4* die Stufen hinaufstiegen¹⁴¹⁴.

Aus den Belegen für die Verwendung der laufenden Spirale als symbolisches Bildelement innerhalb von Bildkontexten und auf Gebrauchsobjekten der NPZ lassen sich einige logische Aspekte der zugrunde liegenden Sinnstrukturen herausarbeiten (vgl. den zugehörigen Verzweigungsbaum in [Abb. 5.19](#)). Dabei ist anzumerken, dass die laufende Spirale zwar kein ‚unmittelbares Objekt‘ in Form eines potentiellen Gegenstands oder Personentyps besitzt, auf deren weiteren kulturelle oder gesellschaftliche Verortung sich das Spektrum an Wirkungen gegründet hätte. Im Falle der laufenden Spirale ist es das allein in seiner bildhaften Daseinsform existierende Motiv, das beim Betrachter ein Repertoire an Denk-, Handlungs-, und Verhaltensweisen hervorrief, *aufgrund derer* es einerseits im Kontext von Stiersprung und Stieropfer, andererseits im Kontext des Doppelaxt-Kultes, im Rahmen dessen auch das Textil und der achtförmige Schild eine Rolle spielten, Relevanz besaß und im pragmatischen Sinne eines Bildzeichens verwendet wurde. Als Wirkungen der laufenden Spirale lässt sich somit konstatieren, dass sie eine Bezugnahme auf jene Sinnkontexte evozierte, die von Stier und Stiersprung einerseits und von Doppelaxt, Textil, achtförmigem Schild und Kriegerern andererseits repräsentiert wurden. Die Gesamtheit ihrer pragmatischen Wirkungen, das heißt ihre Bedeutung, war also innerhalb dieser Sinnkontexte angesiedelt. Wohl aufgrund dieser sinnkonzeptuellen Einordnung galt die laufende Spirale ferner als angemessener Dekor für martialisch- sowie elitär-repräsentative Gebrauchsgegenstände und Prestigeobjekte – und schloss damit den Kreis zu einigen der auch innerhalb der Bilddarstellungen implizierten Handlungskontexte.

Somit ist naheliegend, dass in der NPZ die Wahl dann auf die laufende Spirale fiel, wenn es entweder um den Dekor von Gebrauchsgegenständen ging, die unter Bezugnahme auf diese ideellen Kontexte verwendet wurden, etwa im Rahmen von entsprechenden Kulthandlungen wie im Falle der Ritualgefäße; oder aber sie kam zum Einsatz, um ihr zugesprochene Wirkungen zu erfüllen, so etwa im Falle der Waffen. Mit der Wiedergabe der laufenden Spirale wurden zugleich jene Sinnstrukturen reproduziert, zu deren visuellen Ausdrucksformen außerdem die Bildelemente Doppelaxt, Textil, achtförmiger Schild sowie Stier und Stiersprung gehörten. Darüber hinaus besaß die laufende Spirale aber auch selbst eine Bedeutung bzw. ihr zuzuschreibende Wirkungen, die innerhalb des übergeordneten Sinnkonzepts, zu dessen Veranschaulichung die genannten Motive dienten, zur Geltung kamen.

Fiel die Motivwahl nun, wenn es um den Dekor architektonisch eingefasster Orte ging, auf die laufende Spirale, so wurde auch hier jene Bedeutung vergegenwärtigt, welche an anderer Stelle im Zusammenhang mit Doppelaxt-Kult und Stiersprung stand. Das gelegentliche gemeinsame Auftreten von Spiralen und Doppelaxten in Knossos und Kato Zakros bestätigt diesen sinnstrukturellen Zusammenhang. Und auch im Falle des Fassadendekors, wie er sich sowohl

1414 Doumas 1999, 177 Abb. 138. Zur Darstellung gehörten außerdem ein Rhyton sowie ein Gefäß mit Deckel, die ebenfalls mit Spiraldekor versehen waren; siehe Televantou 1994, 147–149 Kat.-Nr. M3. M5 m. Abb. 11. 13.

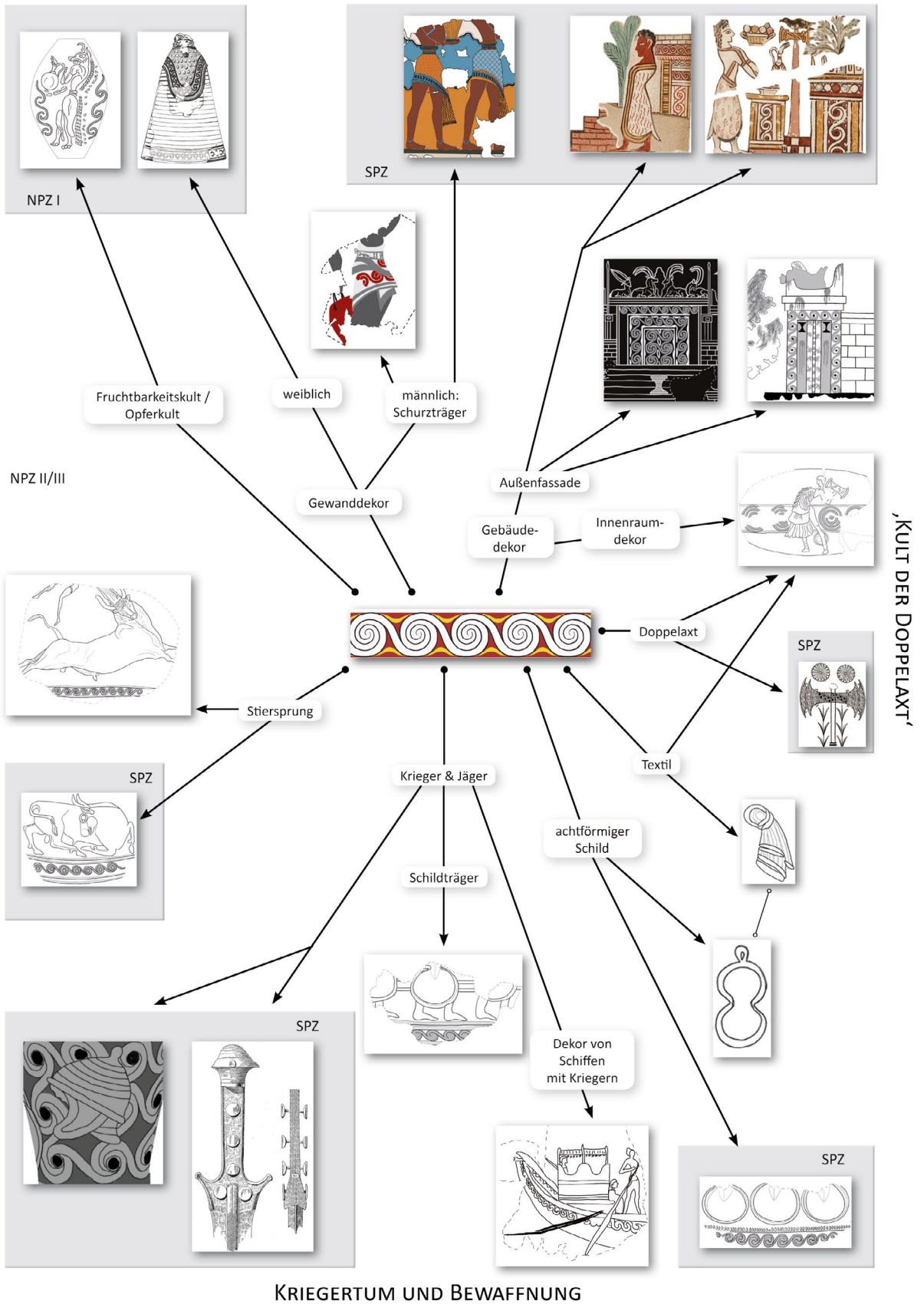


Abb. 5.19 Verzweigungsbaum zum Bildelement laufende Spirale.

anhand von Darstellungen als auch von reliefierten Steinfriesen belegen lässt, markiert die laufende Spirale das jeweilige Gebäude dahingehend, dass in ihm das von derartigen Ideen geprägte Geschehen verortet war. Aus einem anderen Blickwinkel lässt sich wiederum postulieren, dass die laufende Spirale in der NPZ sowohl im Fassaden- als auch im Innenraumdekor Orte für jenes von bestimmten Ideen geprägte Geschehen markierte und daher auch in Siegelbildern auf die Orte verwies, an denen das dargestellte Geschehen bzw. die Personen, die sich über die dargestellten Inhalte identifizierten, lokalisiert waren. In der NPZ erweist sich die laufende Spirale somit als ein wichtiges Symbol, welches sowohl an Orten als auch in Bildzusammenhängen seine Bedeutung repräsentierte. Diese Bedeutung war sinnkonzeptuell angesiedelt im Kontext des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens, der Träger von achtförmigen Schilden und Textilien sowie der Personen, die sich als Stierspringer und Vollzieher von Stieropfern auszeichneten.

5.3.3 Spätpalastzeit

In der SPZ wandelt sich die kontextuelle Evidenz für das Spiralmotiv kaum, was am ehesten auf die weitgehende Beibehaltung ihres bereits in der NPZ etablierten Bedeutungsspektrums zurückzuführen ist. So zeigt der Schildring aus Kalyvia die Darstellung dreier oberhalb eines Spiralfrieses nebeneinander angeordneter achtförmiger Schilde¹⁴¹⁵ (Abb. 5.18d). Auf dem bekannten Ritualeimer aus der Nekropole in Isopata sind ein Schild und zwei ihn flankierende Helme vor einem Spiralnetz platziert¹⁴¹⁶. Eine Palaststilamphore aus Knossos zeigt außerdem mehrere Schilde vor einem Netz aus Spiralen mit Rosetten in den Zentren¹⁴¹⁷. Wiederholt wurde diesbezüglich geäußert, dass sowohl diese Darstellungen als auch weitere Belege für das Vorkommen von Spiralen-Rosetten-Friesen in der Palaststilkemik¹⁴¹⁸ auf entsprechende Wandmalereien im Palast von Knossos rekurrten¹⁴¹⁹. Ob diese

1415 CMS II.3, 113 (Schildring aus Kalyvia).

1416 Evans 1914, 27 Abb. 37; Evans 1930, 310 Abb. 198; Hiller 2005, 262 Abb. 5; Blakolmer 2012, 85 Abb. 4a. Platon 1971, 116 beschreibt ein Gefäß mit ähnlichem Dekor aus dem Palast von Kato Zakros, weshalb der Ursprung der Motivzusammenstellung bereits in der NPZ vermutet werden darf. Ein zweiter Ritualeimer aus Isopata zeigt ebenfalls ein Spiralnetz sowie ein Motiv, dessen Erhaltungszustand es jedoch nicht mehr identifizieren lässt; siehe Evans 1914, Farbtaf. IV; Blakolmer 2012, 85 Abb. 4b.

1417 Evans 1930, 311 Abb. 199. Siehe dazu und zu ähnlichen Fragmenten auch Niemeier 1985, 123 m. Taf. 20 Nr. XVII B 5. 6. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch eine SH IIB-zeitlich datierende Kanne mit weiteren applizierten Kännchen aus Attika, die auf dem Bauch achtförmige Schilde vor einem Spiralband zeigt; siehe Koehl 2006, 214 Kat.-Nr. 1143 m. Abb. 41.

1418 Niemeier 1985, 246f. Taf. 7. 28 Nr. XIII A 1.

1419 Niemeier 1985, 199. Siehe auch Niemeier 1985, 123: „Die reichen Schilddarstellungen der Palaststilkemik [...] lassen sich nicht von den SM I B-Vorbildern herleiten, sondern sind anscheinend durch Vorbilder der großen Wandmalerei wie dem Schildfresko aus dem Treppenhaus im Ostflügel des Palastes von Knossos angeregt.“ Vgl. ferner Hiller 1995, 571: „Wichtiger aber ist, daß [die Motive der Palaststilkemik] alle aus palatialelem Kontext, primär der

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

Abhängigkeit aber tatsächlich auch inhaltlich intendiert war oder ob die Motive nicht eher in einem selbständigen Verständnis auf den verschiedenen Trägermedien zum Einsatz kamen, um die mit der laufenden Spirale assoziierten Bedeutungen zu vergegenwärtigen oder um auf bestimmte gesellschaftliche Kontexte zu verweisen, muss letztlich offenbleiben¹⁴²⁰.

Zu den prominentesten Vertretern von Gebrauchsgegenständen mit Spiraldekor aus der SPZ gehören die steinernen Alabastra aus dem *Throne Room* von Knossos sowie von weiteren Fundorten, welche größtenteils die Tradition, zusätzlich acht-förmige Schilde als Henkel anzubringen, fortführten¹⁴²¹. Auch auf Metallgefäßen, die Matthäus zufolge dem exklusiveren Lebensstil einer „Kriegeraristokratie“ zuzuordnen seien, bildete die laufende Spirale in der SPZ ein wiederholt begegnendes Dekorelement¹⁴²². Dieser Eindruck wird durch Waffen mit Spiraldekor verstärkt, die – nachdem sie in der NPZ nur in Schachtgräbern auf dem Festland nachgewiesen werden konnten – nun auch auf Kreta als Bestandteil elitärer Bestattungen bezeugt sind. Zu erwähnen sind etwa eine Reihe von Schwertern aus dem *Chieftain's Grave* in der Nekropole von Zafer Papoura¹⁴²³ sowie ein weiteres aus Schachtgrab II auf der *New Hospital Site*¹⁴²⁴, oder auch die Speerspitzen aus Agios Joannis¹⁴²⁵ und aus Phourni¹⁴²⁶. Ein Elfenbeinplättchen aus Grab III der *New Hospital Site*, welches möglicherweise eine hölzerne Schwertscheide oder einen Köcher dekorierte¹⁴²⁷, könnte auf weitere mit Spiralen dekorierte Elemente der Ausrüstung eines

monumentalen Freskenausstattung des Palastes von Knossos stammen und von dort in andere Kunstgattungen übertragen wurden.“ Auch in Bezug auf das Schildfresco gehen diese Ideen bereits auf Evans zurück; siehe Evans 1930, 308–314.

1420 Die Einbettung eines Spiralfrieses in die Nebeneinanderreihung von bikonkaven Elementen auf einer Amphore aus der Nekropole von Isopata (Evans 1935, 348 Abb. 291) erinnert gleichermaßen an den steinernen Reliefdekor der Palastfassaden; vgl. Evans 1935, 223f. Abb. 172. 173; Nelson 2007, 20f. m. Abb. 3,8; ferner Weißl 2000, doch muss auch hier offenbleiben, ob eine direkte Bezugnahme des Dekors des kleineren auf den des monumentaleren Mediums vorlag oder ob lediglich gleiche Bildformeln zur visuellen Vergegenwärtigung gleicher Ideen auf verschiedenen Trägermedien herangezogen wurden.

1421 Vgl. Warren 1969, 5f. Siehe ferner v. Arbin 1984; Magrill 1987; Hägg 1988; Waterhouse 1988; Büsing 1993. Für weitere Steingefäße mit Spiraldekor siehe Warren 1969, 61 P322 (Große Amphore oder Pithos aus dem *Lapidary's Workshop* in Knossos); 102 P 583 (Fragment einer Schale aus Knossos); 53 P 297. 298 (Lampen von verschiedenen Orten Kretas).

1422 Matthäus 1980, 145–149 Kat.-Nr. 179 Taf. 21 (Pfanne aus Zafer Papoura, Schachtgrab 46); 212. 216 Kat.-Nr. 331 Taf. 40 (Große Breitrandschale aus Theben); 232 Kat.-Nr. 350 Taf. 41 (Halbkugelige Tasse aus Mykene, Kammergrab 47); 233–235 Kat.-Nr. 351 Taf. 42 (Omphalotasse aus Pharai); 262 Kat.-Nr. 278 Taf. 44; 264 Kat.-Nr. 392 Taf. 46; 266 Kat.-Nr. 399 Taf. 47 (Lekanai aus Kammergräbern in Dendra); 288f. Kat.-Nr. 440 Taf. 51 (Schale mit Ausguss aus Dendra, Kammergrab 2). Letztere Schalen stellten einen typischen Bestandteil der SH IIIA-Geschirrsätze dar; so Matthäus 1980, 289.

1423 Evans 1935, 863–867 m. Abb. 846–852.

1424 Hood – de Jong 1952, 249. 265. 267. 273 Abb. 15a.

1425 Hood – de Jong 1952, 261f. m. Abb. 8 (AJ2).

1426 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 598f. Abb. 623. Siehe auch Hiller 2005, 263 m. Anm. 2.

1427 Hood – de Jong 1952, 250f. m. Abb. 6; 276 Abb. 17.

spätpalastzeitlichen Kriegers hindeuten. Das Verzieren von Waffen mittels laufender Spiralen scheint an die bestehende Ideentradition anzuknüpfen, die bereits in der NPZ in der Kombination von Kriegerprozessionen mit in Friesen arrangierten laufenden Spiralen oder auch im Dekor der Schiffe von Kriegern ihren Ausdruck fand. Die Eignung des Motivs als Waffendekor lag möglicherweise in der Wirkung begründet, welche es auf seinem Trägermedium entfaltete: In Analogie zu den Darstellungen von Löwen im Fliegenden Galopp oder von Kriegern beim Angriff auf Löwen, deren Vorstoßrichtung – wie bereits Robert Laffineur feststellte¹⁴²⁸ – der Richtung des Führens der Dolche entsprach, könnte auch im Falle der laufenden Spirale eine Übertragung der darstellungsimmanenten Kraft, Energie und Vorwärtsbewegung auf die Waffe bzw. auf ihren potentiellen Einsatz im Kampf suggeriert worden sein. In jedem Fall referierte auch die laufende Spirale, die auf den Waffen dargestellt war, auf die mit ihr assoziierte Bedeutung, aufgrund *derer* sie im Rahmen der martialisch geprägten Dekorkonzepte und Trägermedien zum Einsatz kam.

Darüber hinaus wurden auch in der SPZ die bereits etablierten Sinnzusammenhänge zwischen einerseits dem Stieropfer und der laufenden Spirale, andererseits der Doppelaxt und der laufenden Spirale umgesetzt. So zeigen die aus der Nekropole von Isopata stammenden Abdrücke eines Lentoids oberhalb eines Spiralfrieses einen einknickenden Stier, dessen Haltung wohl als impliziter Verweis auf die Niederlage des Stieres und möglicherweise seine bevorstehende Tötung gewertet werden kann¹⁴²⁹ (Abb. 5.18e). Mehrere Fragmente der Palaststileramik belegen daneben die Tradition der Wiedergabe von Doppeläxten mit Spiralkor¹⁴³⁰. Als Beleg dafür, dass dem Stieropfer und dem Doppelaxt-Kult bis zum Ende der SPZ ein gemeinsames übergeordnetes Sinnkonzept zugrunde lag, können einzelne Siegeldarstellungen von frontalen Stierschädeln und von gegengleich angeordneten Stieren mit frontaler Schädelwiedergabe, über denen eine Doppelaxt abgebildet ist, herangezogen werden¹⁴³¹. In einem Fall wird die Darstellung des Stierschädels mit darüber platzierter Doppelaxt zusätzlich von zwei Textilien flankiert, welche ebenfalls den Zusammenhang der Tieropferszenen mit dem von Textilien, achtförmigen Schilden und laufenden Spiralen geprägten Bildzyklus reproduzieren¹⁴³².

1428 Vgl. Laffineur 1985, 247–249. Evidenz für einen vergleichbaren Einsatz von „aggressive format and iconography of power“ bildete der Dekor der Schiffsbäuche im Miniaturfries auf der Südwand von Raum 5 im *West House*, Akrotiri; siehe Laffineur 1983b, 42f.; Laffineur 1985, 248f.; Thomas 2004, 184; Dumas 1999, 68–75 Abb. 35–37.

1429 CMS II.8, 475 (Abdruck eines Lentoids, aus Isopata). Möglicherweise gehört das siegelnde Lentoid jedoch noch in die NPZ, da Krzyszkowska 2005, 226f. Nr. 439 es als SM I- bis SM II-zeitlich datierendes ‚Erbstück‘ bezeichnet. Zum impliziten Verweis frontal wiedergegebener Tierschädel auf Tötung bzw. Opfer siehe Kapitel 5.4.3.

1430 Evans 1935, 342f. m. Abb. 286 und Taf. Siehe auch Niemeier 1985, 117f. m. Taf. 8 Nr. XVII A 1; 19 Nr. XVII B 1; 20 Nr. XVII B 2.

1431 Frontal wiedergegebener Stierschädel und Doppelaxt: CMS II.3, 11 (Kissensiegel aus Knossos); V S1A, 141 (Lentoid in Chania); XIII, 15 (talismanischer Amygdaloid in Boston). Stiere in gegengleicher Anordnung und Doppelaxt: CMS II.3, 310 (Lentoid aus Siteia); XII, 250 (Lentoid in New York).

1432 CMS XI, 259 (Lentoid aus Argos, in Berlin).

5.3 Bildanalyse I: Die laufende Spirale

Als weiterer Beleg für dieses gemeinsame Sinnkonzept lässt sich vor allem der in die ausgehende SPZ oder frühe EPZ datierende Sarkophag von Agia Triada anführen, der – wie es bereits Christos Boulotis formulierte – „als eine ‚illustrierte Zusammenfassung minoischer Kultphänomene‘“¹⁴³³ begriffen werden kann. Seite A zeigt ein Gebäude mit Spiraldekor, während die aufgestellten Doppeläxte den Ort einer kultischen Handlung, namentlich einer Libation, markieren¹⁴³⁴ (siehe oben Abb. 4.13a). Auf der gegenüberliegenden Seite B sind es im Kontext eines Stieropfers ein ‚Altar‘ sowie ein ‚Baum-Schrein‘, die Spiraldekor aufweisen, während zwischen ihnen eine weitere Doppelaxt aufgestellt ist¹⁴³⁵ (Abb. 5.17d). Die Protagonisten des Kultgeschehens waren diejenigen Personen, welche den ‚Fellrock‘ als charakteristisches Gewand trugen, während ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper, in dem möglicherweise auch der männliche Bestattete zu sehen ist, den rituellen Handlungen vorstand (siehe dazu bereits Kapitel 4.4.2). Ferner waren die vertikalen Elemente des Sarkophags von laufenden Spiralen mit Rosetten in den Zentren überzogen¹⁴³⁶. Durch ihre unterschiedliche Farbgebung betonten sie die einzelnen \mathfrak{Z} -Motive und scheinen somit zu bestätigen, dass auch in der SPZ sowie bis in die frühe EPZ hinein die laufende Spirale noch als eine Verkettung der \mathfrak{Z} -förmigen Einzelelemente begriffen wurde.

Nicht zuletzt lassen sich aus der Wandmalerei weitere – wenngleich spärliche – Zeugnisse für Darstellungen anführen, in denen das Spiralmotiv als Dekorform innerhalb konkreter performativer Kontexte begegnete. So zierten neben Rosetten und Zahnschnittornamenten auch horizontale Spiralbänder die wulstartigen „Bünde“ der Schurze, welche die männlichen Gabenträger an den Wänden des knossischen *Corridor of the Procession Fresco* trugen (Abb. 4.2)¹⁴³⁷. Erneut waren es damit männliche Mitglieder der Palastelite, die sich durch die Verwendung dieses spezifischen Bildelements auszeichneten. Als Schurzträger, Prozessionsteilnehmer und Gabenträger standen sie dabei in einer Tradition, die bereits in der NPZ entsprechende Figuren an den Wänden von Durchgangsräumen hervorgebracht hatte.

In der SPZ setzte sich somit die Verwendung des Bildelements laufende Spirale als kontextgebundenes und kontextprägendes symbolisches Element fort (siehe erneut den Verzweigungsbaum in Abb. 5.19). Neben seiner Prominenz im Dekor von Gefäßen aus palatialen und elitären Kontexten zeichnete es sich zum einen durch seine Affinität zu martialisch und maskulin geprägten Bildkompositionen

1433 Boulotis 1987, 147. Vgl. auch Militello 1998, 305–308.

1434 Militello 1998, Taf. 14A. Siehe auch Cucuzza 2001 zu Kultgeschehen und Doppelaxtständern im SM IIIA-zeitlichen Agia Triada.

1435 Militello 1998, 14B.

1436 Dieses Dekorschema findet in derselben Zeit unter anderem auf einer *larnax* aus Knossos eine Parallele; siehe Morgan 1987, 191 f. Abb. 3; Danielidou 1998, 181 f. Kat.-Nr. K45 m. Taf. 21. Zur möglichen Vorform dieses Dekorschemas auf hölzernen Sarkophagen mit Elfenbeinverkleidung aus der Nähe des spätpalastzeitlichen Knossos siehe Watrous 1991, 287 m. Anm. 10. Hierbei handelt es sich um dasselbe Elfenbeinplättchen wie hier in Anm. 1427.

1437 Evans 1928, Beil. 27. Diese Kombination von Ornamenten findet sich auch im Dekor des Sarkophags von Agia Triada, siehe Militello 1998, Taf. 14A. 14B.

aus, etwa in seiner Vergesellschaftung mit und seiner Darstellung auf Waffen¹⁴³⁸, zum anderen durch seine wiederholt begegnende Zusammenstellung mit Doppelaxten, über die es sich in die Nähe des assoziierten Ritualgeschehens rücken lässt, dessen Bestandteile unter anderem Stiersprung und Stieropfer waren.

5.3.4 Zusammenfassung

Die Analyse des Bildelements laufende Spirale konnte deutlich machen, dass sowohl ihr Einzelelement, die 2-Spirale, als auch ihre ab der NPZ einsetzende Wiedergabe in Friesform nur in einem sehr begrenzten Spektrum an Kontexten zum Einsatz kamen. Ab der beginnenden APZ entfaltete die 2-Spirale ihre Bedeutung als Schriftzeichen in der Libationsformel aus Archanes und in der Hieroglyphenschrift der Palastverwaltung. Daneben entwickelte sich ihre kultisch-magische Dimension, die sich in der Wiedergabe auf Opfergeräten, ihrer Verknüpfung mit vegetabilen Motiven sowie bisweilen in ihrer Vergesellschaftung mit dem ‚minoischen Genius‘ als Repräsentanten eines mutmaßlichen Fruchtbarkeits- und Opferkultes niederschlug.

Ab der NPZ fand das Motiv schließlich in Form der laufenden Spirale Eingang sowohl in den palatialen Gebäudedekor als auch in den Dekor von Gebrauchsgegenständen von hoher Qualität und somit eingeschränkter sozialer Streuung. In ihrer Friesform fungierte die Spirale von nun an außerdem als symbolisches Element innerhalb von Bildkompositionen. Aus den in der NPZ etablierten Kombinationsmöglichkeiten des Bildelements laufende Spirale mit anderen Bildelementen und Bildszenen ergeben sich dabei die thematischen und sinnstrukturellen Verknüpfungen, welche auch durch die SPZ hindurch Bestand haben sollten (Abb. 5.19). Diese äußerten sich in der Vergesellschaftung der laufenden Spirale mit Stiersprung, Stieropfer, Textil, achtförmigem Schild und Doppelaxt. Während Stiersprung und Stieropfer auf Rituale verwiesen, die vermutlich unmittelbar an den Palast von Knossos geknüpft waren, repräsentierten das Textil und der achtförmige Schild, wie gleich in Kapitel 5.4 näher zu erläutern sein wird, vor allem als persönliche Statusobjekte die elitären und in erster Linie maskulinen Mitglieder der Palastgesellschaft. Die Doppelaxt als symbolischer Verweis auf das mit ihr assoziierte Kultgeschehen begegnete dabei wiederholt als getragener oder aufgestellter Gegenstand an baulich definierten Orten, die von der dekorativen Präsenz der laufenden Spirale geprägt waren. Die sinnkonzeptuelle Assoziation mit der Doppelaxt auf der einen, die Verbindung zu martialisch-elitären Themen auf der anderen Seite bestätigte sich denn auch durch die Verwendung der laufenden Spirale als Dekor von Gebrauchsgegenständen, namentlich von Ritualgefäßen sowie von Waffen, Schiffen und anderen Paraphernalia einer Kriegerelite. Noch in der SPZ traten diese sinnstrukturellen Verknüpfungen sowohl innerhalb von Bilddarstellungen als auch in der Verwendung als Dekormotiv auf Gebrauchsgegenständen zutage. Dieses fortwährende Bestehen der laufenden Spirale als Bestandteil der genannten Bildkontexte und Dekorsysteme lässt somit die fundamentale Rolle des zugrunde liegenden Sinnkonzepts erahnen,

1438 Vgl. auch Hiller 2005, 261–267.

welches gleichermaßen sowohl mit der kretisch-bronzezeitlichen Religion als auch mit dem martialisch-elitären Habitus der Palastgesellschaft verwoben war. In ihrer Anbringung an Wänden und Fassaden trug die laufende Spirale dazu bei, dieses Sinnkonzept auch an gebauten Orten zu vergegenwärtigen bzw. Gebäude als Orte, an denen das assoziierte Geschehen lokalisiert war, zu markieren.

Zum Teil bereits ab der NPZ II, vor allem aber in der SPZ weist dieses Sinnkonzept eine spezifisch maskuline Prägung auf. Zahlreiche Gebrauchsobjekte mit Spiraldekor können der männlichen Domäne zugeschrieben werden: Waffen und Rüstungsteile, in den Darstellungen gezeigte Gewänder mit Spiraldekor, die ausschließlich von Männern getragen wurden, die Schiffe mit Kriegeren in einer Schiffsprozession, und auch der Sarkophag von Agia Triada gehörte einem Mann¹⁴³⁹. In Bildern ist das Vorkommen von Spiralfriesen beschränkt auf Bildszenen wie den Stiersprung, die Prozessionen von Kriegeren mit achtförmigen Schilden oder das Tragen von Doppelaxt und Textil durch eine männliche Figur. Die Vergesellschaftung von Spiralfriesen mit achtförmigen Schilden und Textilien, welche beide, wie unten noch zu zeigen sein wird, zu den Statusobjekten männlicher Mitglieder der Palastgesellschaft gehörten, trägt ebenfalls zu diesem Gesamteindruck bei. Diese Beschränkung der Spirale auf die elitär-maskuline Sphäre erfolgte überdies auch dann, wenn die laufende Spirale außerhalb Kretas zur Ausführung kam, so etwa auf den schon genannten mykenischen Grabstelen, die die Spirale gemeinsam mit Darstellungen männlicher Figuren zeigen, aber auch auf den Schurzen der männlichen Prozessionsteilnehmer in Tell el-Dab'a oder dem Schurzdekor der männlichen Figur am Königlichen Tor in Hattuša¹⁴⁴⁰.

Wie lässt sich dieses maskulin dominierte Bild der Verwendung laufender Spiralen erklären? Eine Annäherung an die Trägermedien und die damit assoziierbaren Einbettungskontexte macht deutlich, dass es verschiedene Bereiche des *Handlungsgeschehens* waren, in denen die laufende Spirale ihre Bedeutung entfaltete: So kamen etwa die Waffen und Rüstungsteile im Kampf bzw. zu Zwecken der elitär-repräsentativen Ostentation zum Einsatz; die Siegelringe mit entsprechenden Darstellungen fanden im Rahmen administrativer und repräsentativer Handlungssituationen Verwendung; die hochwertigen Gefäße wurden im neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Ritualgeschehen benutzt. Die Bilddarstellungen selbst gemahnen an den Stiersprung und das Stieropfer, die Teilnahme als Schildträger an Prozessionen, an das Führen von Waffen und an die Beteiligung am Doppelaxt-Kult. All diese Aktivitäten erhielten durch die Bedeutung der laufenden Spirale einen gemeinsamen Nenner¹⁴⁴¹. Die genannten Einbettungskontexte der laufenden Spirale fielen somit in den Aktionsbereich der *männlichen* Mitglieder

1439 Siehe Long 1974, 44–46.

1440 Aslanidou 2005, 463–469 m. Taf. CIIIa. CIIIb. Zum königlichen Tor in Hattuša siehe Hiller 2005, 265–268 mit weiteren Literaturverweisen.

1441 Nicht dazu gehörten indessen Handlungen wie etwa das „Baum-Schütteln“ oder das „An-einen-*baitylos*-Lehnen“, welche einen anderen, noch dazu zeitlich weitaus begrenzteren Bereich der neupalastzeitlichen Kulturpraxis reflektieren. Allerdings begegnete die laufende Spirale gelegentlich als Fassadendekor von 'Baum-Schreinen', so etwa in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri (siehe oben *Anm.* 236).

der Palastgesellschaft bzw. besaßen in Hinblick auf *deren* repräsentativen, kriegerischen sowie kultisch-aktiven Lebensstil Relevanz. Daraus ist schließlich zu folgern, dass die laufende Spirale selbst hier eine Bedeutung repräsentierte, die insbesondere von männlichen Mitgliedern der Palastgesellschaft in verschiedenen Handlungssituationen zu repräsentativen Zwecken eingesetzt wurde und die zugleich mit einem Ritualgeschehen verknüpft war, das unter ihrer maßgeblichen Beteiligung ausgeübt wurde und eine besondere Bewandnis für sie gehabt haben dürfte.

Darüber hinaus markierte die laufende Spirale innerhalb von Bildkontexten auch spezifische Orte, indem sie entweder als Fassadendekor einzeln stehende Gebäude charakterisierte oder in Form von auf halber Höhe verlaufenden Friesen Innenräume nach Art der Durchgangsräume andeutete. Während sich für den Fassadendekor reale Entsprechungen mit den Steinreliefs aus Knossos erhalten haben, bezeugen die Spiralfrieze an den Wänden im Inneren palatialer Gebäude, dass sich für das in den Bildern dargestellte Geschehen tatsächlich konkrete Orte innerhalb der gebauten Landschaft der kretischen Paläste und Stadthäuser finden lassen. Nicht nur in der spätpalastzeitlichen *Hall of the Double Axes* und im *Queen's Megaron* treten die Spiralfrieze dabei gemeinsam mit Steinmetzzeichen in Form von Doppeläxten sowie einem Ständer für eine Doppelaxt auf, auch im NPZ III-Palast von Kato Zakros konnte die Vergesellschaftung von Spiralfriesen und Doppelaxt-Steinmetzzeichen sowie weiteren Doppeläxten, die Bestandteil der hier verwendeten Kultausstattung waren, festgestellt werden¹⁴⁴². Im *House of the High Priest* bestätigte wiederum ein Doppelaxtständer, der gemeinsam mit einer ‚bikonkaven Basis‘ den Bezugspunkt der mit einem Spiralfries dekorierten ‚Minoischen Halle‘ bildete, die Lokalisierung des Doppelaxt-Kults an einem von laufenden Spiralen geprägten Ort.

Aus diesen Beispielen lässt sich somit folgern, dass das Bildelement laufende Spirale gemeinsam mit der Doppelaxt zu den konstitutiven Elementen von baulich gefassten Orten gehörte, welche zur Ausübung des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualhandelns geschaffen worden waren. Der Palast von Knossos, dessen Fassaden eventuell bereits in der NPZ¹⁴⁴³ mit steinernen Relieffriesen versehen waren, die Spiralen, Rosetten und dergleichen aufwiesen, trug diese Bedeutung als entsprechender Ort auch nach außen und präsentierte sich damit als ein Gebäude, in dem dieser Kult ein wesentlicher Bestandteil des Ritualgeschehens war. Entsprechend dekorierte Gebäude begegnen wiederum auch in Bilddarstellungen, wo sie als Vertreter derselben Idee verstanden werden können. Und auch für die von Spiralfriesen geprägten Hallenkomplexe der NPZ und SPZ kann angesichts dieser Evidenz die Vermutung aufgestellt werden, dass es sich hierbei um diejenigen Orte handelte, an denen der Doppelaxt-Kult bzw. einzelne der zugehörigen Handlungen durchgeführt wurden.

Die laufende Spirale entfaltete ihre Bedeutung somit auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Kontexten, denen jedoch stets ein gemeinsames Sinnkonzept zugrunde lag. Dieses ist aufgrund seiner bildlichen Ausdrucksformen

¹⁴⁴² Platon 1966, 151f. m. Taf. 149a; Platon 1967, 189 m. Taf. 233a; Platon 1971, 94–100.

¹⁴⁴³ Vgl. Macdonald 2002, 38f. 52 (MM IIIB); Driessen – Langohr 2007, 181 (SM II–IIIA1).

nicht nur im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens zu verorten. Vielmehr zeichnet es sich durch eine Inanspruchnahme vonseiten eines vorwiegend maskulinen Nutzerkreises aus, für den die laufende Spirale aufgrund der aus ihrer kultischen Verquickung entstandenen Bedeutungsqualitäten Relevanz besaß und sowohl in martialischen als auch elitär-repräsentativen Kontexten zum Einsatz kam. Auf diese ostentative Verwendung der laufenden Spirale durch die männliche Elite auf Kreta ist es wohl letzten Endes zurückzuführen, dass das Symbol bereits früh auch über die Küsten Kretas hinaus eine Bedeutung als „Symbol königlicher Souveränität und Macht“¹⁴⁴⁴ erlangte und in die gleichermaßen maskulin geprägten Herrschaftskontexte des griechischen Festlands, Ägyptens und Syriens Eingang fand.

5.4 Bildanalyse II: Der achtförmige Schild

Der achtförmige Schild ist die am häufigsten dargestellte Defensivwaffe minoischer Krieger. Er wurde nicht nur als Raumdekor, sondern auch auf Gefäßen, auf Siegelringen und Siegelsteinen sowie als Element des Reliefdekors verschiedener Gebrauchsgegenstände und als Schmuck abgebildet. Die wenigsten Beispiele zeigen dabei den Schild im Einsatz. In den meisten Fällen fungierte er stattdessen als ein symbolisches Motiv oder er wurde einem beschränkten Repertoire von Bildszenen beigelegt, die dadurch eine zusätzliche inhaltliche Konnotation erhielten, welche ich im Folgenden umreißen möchte.

Bereits Evans nahm, wie viele nach ihm, den stuckierten Pinax aus dem SH IIIB-zeitlichen *Cult Centre* in Mykene sowie den Goldring mit sitzender ‚Göttin‘ und schwebendem Schildträger aus Mykene zum Anlass, um den achtförmigen Schild primär als Kultobjekt bzw. als ein Objekt von religiöser Bedeutung zu klassifizieren¹⁴⁴⁵. In weiterer Folge unterlag der Schild einer Reihe von Interpretationen, die im Wesentlichen in zwei Richtungen gingen: der Schild als Attribut oder Emblem einer Kriegs-, Schild- oder Jagdgöttin – oder als Symbol für göttliche Besessenheit bzw. für die Verkörperung göttlicher Präsenz¹⁴⁴⁶. So kam Heide Borchhardt nach einer Analyse der bildlichen Evidenz zu dem Schluss, dass es sich bei dem achtförmigen Schild um das Attribut einer Kriegs- oder Jagdgöttin handelte, welches in MM III – SM II, als der Schild noch verwendet wurde, in einem Heiligtum in Form von geweihten Schilden, Votivschilden oder Kultgerät

¹⁴⁴⁴ Hiller 2005.

¹⁴⁴⁵ Evans 1930, 314–317 bes. 314. Zur Darstellung des stuckierten Pinax aus Mykene sowie der Deutung als ‚Epiphanie‘ siehe u. a. Nilsson 1950, 344f. m. Abb. 156. Für eine kritische Darstellung der Forschungsgeschichte zur minoischen ‚Kriegergöttin‘ siehe Rehak 1999b. Für den Goldring aus Mykene siehe CMS I, 17.

¹⁴⁴⁶ Siehe zusammenfassend Warren 2000c, bes. 457f. mit entsprechenden Literaturverweisen. Siehe ferner auch Marinatos 1986, 53f.: „some believe that the shield is divine itself and others see it only as a cult implement“.

aufbewahrt wurde¹⁴⁴⁷. Agnes Sakellariou zufolge spielte der achtförmige Schild in minoischen Darstellungen immer eine religiöse oder symbolische Rolle und nie die einer Waffe, während er in mykenischen Darstellungen vor allem als Ausrüstungsgegenstand der Krieger fungiert hätte¹⁴⁴⁸. Despoina Danielidou kam im Zuge ihrer ausführlichen Analyse des Vorkommens der achtförmigen Schilde in minoischer und mykenischer Zeit zu dem Ergebnis, dass es sich dabei um das Symbol einer Göttin des Krieges gehandelt habe, wobei die Träger von mit achtförmigen Schilden dekoriertem Schmuck, Siegelringen und dergleichen möglicherweise als Priester oder Priesterinnen im Dienste jener Göttin zu begreifen seien¹⁴⁴⁹. Auch Peter Warren vertrat die Hypothese, dass mit dem Schild eine Schildgöttin bzw. eine Große Göttin der Natur verkörpert wurde und reihte ihn unter die anderen Medien göttlicher Beseeltheit, namentlich Stein, Säule, Papyrus und Baum, ein¹⁴⁵⁰.

Nannó Marinatos hingegen identifizierte den Schild nicht als Attribut einer Jagd- oder Kriegsgöttin, sondern argumentierte für seine Funktion als Kultgerät, das im Rahmen von Festlichkeiten im Zusammenhang mit Vegetationskulten als Symbol und Beleg für die rituelle Erneuerung angefertigt wurde¹⁴⁵¹. Paul Rehak wiederum stellte in mehreren Beiträgen die Ergebnisse seiner chronologisch differenzierten Analyse vor, worin er den achtförmigen Schild in seiner Beziehung zu einer Kriegergöttin diskutierte und unter anderem anhand des minoischen Ursprungs des Schildes zugleich auch den minoischen Ursprung dieser „vielleicht mit dem Palast von Knossos verbundenen“ Göttin¹⁴⁵² betonte. Ferner untersuchte er den Schild in Zusammenhang mit Fruchtbarkeit und Kult sowie mit *gender*-spezifischen Überlegungen und postulierte eine „initial connection of the shield with females, the fertility of the natural world, bull sacrifice, and sanctuaries“¹⁴⁵³. Die traditionelle Auffassung, der zufolge der achtförmige Schild eine Defensivwaffe und Zeichen für Militarismus gewesen sei, müsse dementsprechend infrage gestellt werden¹⁴⁵⁴.

1447 Borchhardt 1977, bes. 13. 17.

1448 Sakellariou 1974, 14.

1449 Danielidou 1998, *passim* und bes. 101 (Schmuck). Siehe auch Pappás 2006. Außerdem Rutkowski 1981, 105f., der den Weg der Entwicklung vom magischen Ornament zu Kultemblem, Emblem einer Gottheit des Schildes oder Krieges bis hin zur Waffe nachzeichnet; es seien allerdings Zweifel ob der historischen Realität einer solchen Entwicklung angemeldet, da unwahrscheinlich ist, dass der Schild zum Emblem einer Gottheit wurde, *bevor* er im realen Leben seine Funktion als Defensivwaffe erlangt hatte.

1450 Warren 2000c. In ähnliche Richtung argumentierte vor ihm bereits Small 1966. Allerdings brachte Rehak den berechtigten Einwand vor, dass es sich bei den Elementen oberhalb der Schilde nicht etwa um Köpfe, sondern um das *telamon* handelt, an dem die Schilde aufgehängt sind; siehe Rehak 1992, 118; Rehak 1999b, 238. Vgl. auch Cameron 1976a, 84; Marinatos 1986, 54.

1451 Marinatos 1986, bes. 54–58. Siehe kritisch dazu Rehak 1999b, 232.

1452 Rehak 1999b, 236 (Übers. Verf.). Ferner Rehak 1984; Rehak 1992.

1453 Rehak – Younger 2009, 12.

1454 Rehak 1992; Rehak – Younger 2009, 12f.

Mit den folgenden Ausführungen, die zum Teil auf den genannten Studien aufbauen, soll nun die Rolle des achtförmigen Schildes, der in der SPZ in prominenter Position die Wege durch den Osttrakt des Palastes von Knossos säumte, erneut in den Blick genommen werden.

5.4.1 Altpalastzeit

Das Aufkommen von Darstellungen achtförmiger Schilde ist zeitlich schwer einzuordnen. Ein erster bildlicher Hinweis auf die Kenntnis von achtförmigen Schilden auf Kreta¹⁴⁵⁵ stammt möglicherweise bereits aus der ausgehenden VPZ¹⁴⁵⁶. So weist ein beinerner Siegelstein aus einem Tholosgrab in Moni Odigitria in etwa die Form eines achtförmigen Schildes auf; der Dekor der Siegelfläche mit von einem Mittelgrat aus jeweils zum Schildbauchrand strebenden Rillen könnte die Schraffur der späteren knossischen Schilde vorwegnehmen¹⁴⁵⁷. Häufiger begegnen achtförmige Motive erst in der darauffolgenden APZ: Ein Halbkonoid in Heraklion zeigt auf der Siegelfläche fünf achtförmige Motive¹⁴⁵⁸ (Abb. 5.20a); von deren Taille geht jeweils ein horizontales, spitzlängliches Element aus, das manchmal auch zweiteilig erscheint, wobei das Element auf einer Seite dann über bzw. unter jenem auf der anderen Seite ansetzt. Die Bedeutung dieses Elements entzieht sich bislang einer sinnvollen Interpretation¹⁴⁵⁹. Es könnte zwar darauf hindeuten, dass es sich bei den Motiven um ganz andere Objekte als achtförmige Schilde handelte; jedoch findet sich diese Kombination auch bei anderen zeitgenössischen sowie bei späteren, recht eindeutigen Darstellungen von achtförmigen Schilden. Somit kann vermutet werden, dass das rechtwinklig zur Taille platzierte Element eine bestimmte Bedeutung als Bestandteil des Schildes oder als ihm beigefügtes Objekt besaß, die sich jedoch nicht mehr sinnvoll erschließen lässt¹⁴⁶⁰. Ein Prisma in Oxford

1455 Zur Diskussion des kretischen Ursprungs der Schilde siehe Danielidou 1998, 48–51; Rutkowski 1981, 105f., der jedoch darauf hinweist, dass auch in Anatolien das Motiv des achtförmigen Schildes „schon früh bekannt ist, wo es in das Ende des 3. Jahrtausends gesetzt wird“.

1456 Zu der von Evans 1928, 52 Abb. 25a genannten Perle in Form eines achtförmigen Schildes aus einer Mesara-Tholos liegen nach Effinger 1996, 38 keine weiteren Angaben vor, sodass dieses Stück nicht ohne Vorbehalt als Beleg für eine frühe Kenntnis des Schildes angeführt werden soll. Zu frühen Darstellungen des achtförmigen Schildes siehe außerdem Danielidou 1998, 50f. Borchhardt 1977, 10 schließt sich jener Identifikation früher Darstellungen nicht an, sondern setzt das Aufkommen des achtförmigen Schildes erst in der APZ an.

1457 CMS V S1A, 219 (Moni Odigitria). Die Form eines Siegelsteins in Berlin erinnert ebenfalls an einen achtförmigen Schild; siehe CMS XI, 75. Der Rillendekor der Außenseite sowie der Dekor der Siegelfläche in Form pflanzlicher Motive lassen jedoch Zweifel aufkommen, ob mit der Siegelform tatsächlich auf die Defensivwaffe Bezug genommen wurde.

1458 CMS III, 54b (Halbkonoid „aus Mirabello“, in Heraklion).

1459 Danielidou 1998, 70. 88 zufolge handelt es sich dabei um eine schematische Wiedergabe der Hände einer menschlichen Gestalt, woraus zu schließen sei, dass diese Art von Schild ein äußerst schematisches und standardisiertes Palladion darstellte.

1460 Zur Identifikation als achtförmiger Schild bzw. als achtförmiger Schild mit Dorn (*figure-of-eight shield with spike*) siehe zuletzt Anastasiadou 2011, 230f. m. Taf. 56. Als mögliche

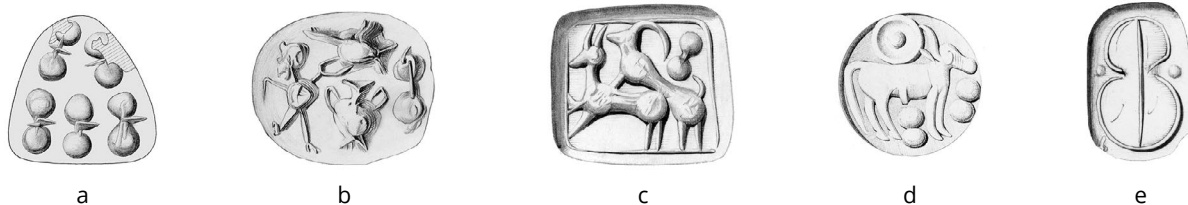


Abb. 5.20 Altpalastzeitliche Siegeldarstellungen des achtförmigen Schildes: a) in Heraklion; b) in Oxford; c) in Heraklion; d) aus Phaistos; e) aus Knossos.

zeigt auf einer Seite eine stehende Figur gemeinsam mit zwei Gefäßen sowie einem achtförmigen, durch Mittelgrat verbundenen Motiv¹⁴⁶¹ (Abb. 5.20b). Auf einem anderen Prisma in Heraklion wird der Akt der Kopulation zweier Ziegen von einem achtförmigen Schildmotiv begleitet¹⁴⁶² (Abb. 5.20c). Bemerkenswert ist in beiden Fällen die Motivzusammenstellung der dreiseitigen Prismen: Auf jeweils einer der beiden übrigen Siegelflächen ist eine menschliche Figur neben einer sogenannten Stange mit Gefäßen dargestellt, sodass hier eine inhaltliche Kohärenz zwischen den einzelnen Siegelflächen postuliert werden könnte. In einem mehrfach ausgeführten Siegelabdruck aus Phaistos schließlich befinden sich vor und unter einem Rind jeweils zwei dicke zusammenhängende Punkte, die die Form von achtförmigen Schilden evozieren¹⁴⁶³ (Abb. 5.20d). Sie können damit wohl zu den frühen Beispielen für die Assoziation von Tieren mit Schildmotiven gezählt werden; in der SPZ sollten sie erneut an Popularität gewinnen. In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist abschließend die Nebeneinanderstellung mehrerer achtförmiger Schilde vor einem horizontalen Band auf dem mittelkykladischen

Parallele für dieses Motiv zogen Percy Newberry und Arthur Evans ägyptische Embleme der Göttin Neith in Betracht, in denen die meißelförmigen Pfeile quer über die Taille eines achtförmigen Objekts gelegt waren; vgl. Newberry 1906, 72f. m. Taf. 1 Abb. 3. 6. 7; Evans 1930, 314. Siehe auch Hall 1928, 25: „The characteristic Cretan figure-of-eight shield is the same as the shield of the goddess Neith of Sais, which probably goes back to early Neolithic days“. Dies würde allerdings auch implizieren, dass das minoische Bildelement in Zusammenhang mit ägyptischen Darstellungen entstand, die lediglich bis einschließlich in der vierten Dynastie, d. h. bis in die Mitte des 3. Jtsds. v. Chr., als Emblem der Göttin verwendet wurde; vgl. Newberry 1906, 72. Ob eine solche Inspiration ein halbes Jahrhundert später zur Entstehung der kretischen Bildmotive in der APZ führte, darf wohl kritisch betrachtet werden, wenngleich damit eine Erklärung für die quer zur Schildtaille gelegten Elemente auch weiterhin geschuldet bleibt.

1461 CMS VI, 60c (dreiseitiges Prisma in Oxford). Siehe Anastasiadou 2011, 353f. Nr. 490c m. Abb. 123b, der zufolge der achtförmige Schild hier entweder als Symbol fungierte oder aber sowohl die menschliche Figur mit Gefäßen als auch der achtförmige Schild jeweils einen pikto-graphischen Wert besaßen und die Kombination somit eine Botschaft kommunizierte.

1462 CMS II.2, 306a (dreiseitiges Prisma in Heraklion); Rehak 1999b, 232 m. Taf. 47c. Vgl. Anastasiadou 2011, 341–344 Nr. 113a m. Abb. 160, der zufolge der achtförmige Schild die Szene um eine symbolische Bedeutung bereicherte.

1463 CMS II.5, 266 (Abdruck aus Phaistos).

so genannten *Hunter's asaminthos* aus *Pillar Pit 25* in Akrotiri, Thera; auf der anderen Seite des Gefäßes sind Vierbeiner im laufenden Galopp sowie mindestens eine menschliche Figur dargestellt¹⁴⁶⁴. Bereits in der APZ scheint folglich ein thematischer Zusammenhang zwischen Ziegen oder Rindern und dem achtförmigen Schild bestanden und über die Küsten Kretas hinaus Relevanz besessen zu haben. Die Zusammenstellung mit menschlichen Figuren neben ‚Stangen mit Gefäßen‘ oder neben Gefäßen selbst reflektiert möglicherweise eine bereits bestehende Verbindung zwischen bestimmten Anlässen oder der durch diese Darstellungen evozierten, evtl. gesellschaftlichen Position der Figuren und den in Form eines achtförmigen Schildes zum Ausdruck gebrachten Ideen.

Der achtförmige Schild kann somit bereits in der APZ als Bildelement nachgewiesen werden, und entsprechend ist möglicherweise auch mit der Existenz von achtförmigen Schilden als realen Verteidigungswaffen zu rechnen¹⁴⁶⁵. Ihre motivische Vergesellschaftung auf den Siegelsteinen zeigt eine Reihe von Kontexten auf, welche durch das Bildelement sinnstiftend ergänzt wurden. Die Zusammenstellung mit menschlichen, durch ihre Körperhaltung und weitere Attribute charakterisierten Figuren weist dabei in Richtung einer personen- und/oder ereignisbezogenen Relevanz des Schildes. Auch die Siegelsteine bzw. Perlen in Form von achtförmigen Schilden sprechen für den Einsatz des Motivs als individuell-ostentativer Schmuck und somit für die persönliche Inanspruchnahme von dessen Bedeutung. Darüber hinaus nimmt die Gruppierung mit Darstellungen von Tieren eine Zusammenstellung vorweg, die in der SPZ zur häufigsten Form der Darstellung von achtförmigen Schilden werden sollte.

Die einzige detaillierte, in die APZ datierte Wiedergabe eines achtförmigen Schildes mit abgesetztem Schildrand und ausgeprägtem Mittelgrat zeigt schließlich ein Siegelstein aus Knossos¹⁴⁶⁶ (Abb. 5.20e). Die dekorativen Punkte in der Bildfläche auf Höhe der Taille finden Nachfolger in späteren Darstellungen auf Siegelsteinen, in denen mehrere Schilde nebeneinander platziert sind (siehe unten Abb. 5.21l; 5.21n; 5.23a).

5.4.2 Neupalastzeit

Für die häufigste Form der als emblemhaft herausgelöst oder „hieroglyphisch“¹⁴⁶⁷ zu charakterisierenden Darstellung des achtförmigen Schildes, namentlich seine ausschließlich auf Lentoiden begegnende und in altpalastzeitlicher Tradition stehende Vergesellschaftung mit Tieren sowie mit weiteren Bildelementen wie

1464 Vlachopoulos 2015, 53. 55 Abb. 13. Außerdem Papagiannopoulou 2008, 433–436 Abb. 40.1–4; Vlachopoulos 2013, 64.

1465 Die Problematik des Fehlens von frühen Darstellungen des achtförmigen Schildes im Einsatz wurde bereits von Danielidou 1998, 50f., thematisiert.

1466 CMS II.2, 32 (Siegelstein aus Knossos); Niemeier 1985, 121; vgl. auch Zervos 1956, 53 mit Abb. 438b.

1467 Vgl. Rehak 1992, 123.

Textilien und Pflanzen, scheint es keine Beispiele zu geben, welche kontextuell oder stilistisch eindeutig in die NPZ datiert werden können¹⁴⁶⁸. Stattdessen begegnete der achtförmige Schild in der NPZ in einer Reihe von Bildkontexten und auf verschiedenen Trägermedien, die Zeugnis davon geben, wie der Schild im Rahmen der neupalastzeitlichen Bildschöpfungen in Handlungskontexte und Aktionsbilder eingebunden wurde, die Aussagen über seine Verwendung sowie seine ideelle Zugehörigkeit zu und Verknüpfung mit bestimmten Situationen und Personen erlauben. Diese gilt es im Folgenden ausführlicher zu erörtern.

Einige wenige Vorkommnisse lassen sich in die NPZ I datieren. Im Zusammenhang mit einer Kiste im *South Propylaeum* des Palastes von Knossos, die nach dem schweren Erdbeben am Ende der NPZ I verschlossen und überbaut wurde, fanden sich vier Fayenceappliken mit der Darstellung weiblicher Figuren, die jeweils um den Hals eine Perlenkette tragen¹⁴⁶⁹. In der doppelbauchigen Form der Perlen erkannte Paul Rehak achtförmige Schilde¹⁴⁷⁰, wengleich dies in Anbetracht der länglichen Form der Perlen nicht ganz unproblematisch erscheint. In jedem Fall wurde die bereits in der APZ etablierte Tradition der Verwendung von Perlen in Form achtförmiger Schilde als Körperschmuck auch in der NPZ aufrechterhalten, wie eine horizontal durchbohrte Perle in Form eines achtförmigen Schildes aus Ano Archanes, eine Perle aus Mochlos sowie weitere entsprechende Perlen von eindeutiger achtförmiger Schildform aus Kreta und in London belegen¹⁴⁷¹. Anhänger in Form achtförmiger Schilde stammen zudem unter anderem aus Poros und aus dem *School Room* im Palast von Knossos¹⁴⁷². Im Sinne von symbolischem Objektdekor können in diesem Zusammenhang auch jene Gefäße angeführt werden, welche ab der NPZ mit Reliefappliken in Form von achtförmigen Schilden versehen wurden¹⁴⁷³. Das früheste Vorkommen findet sich auf einer kleinen Fayenceschüssel aus den NPZ I-zeitlichen *Temple Repositories* im Palast von Knossos¹⁴⁷⁴. Aus demselben Kontext stammen noch fünf weitere acht(schild)förmige Objekte, bei denen es sich möglicherweise um Einlagen handelte¹⁴⁷⁵. Der achtförmige Schild als

1468 Mit Fragezeichen zu markieren sind die in „SM I–II“ datierten Lentoide CMS II.3, 337 (Lentoid in Heraklion) und CMS II.8, 421 (Lentoid aus Knossos); außerdem CMS I, 41 (Lentoid aus Mykene). 412 (Lentoid aus Syros); VI, 306 (Lentoid aus Melos).

1469 Evans 1928, 702 Abb. 440; Effinger 1996, 71; Danielidou 1998, 101 Kat.-Nr. Φ4 m. Taf. 43. Zur Datierung der Kiste siehe Macdonald 2002, 37 f.

1470 Rehak 1992, 116f. m. Anm. 15 und Abb. 4.

1471 Für die Perle aus Ano Archanes siehe Rehak 1999b, 236 Anm. 102; für jene aus Mochlos siehe Soles 2016, 251. Die anderen Perlen sind katalogisiert als CMS II.4, 189; VII, 132.

1472 Für die Anhänger aus Poros siehe Muhly 1992, 90f. Kat.-Nr. 243–245 Taf. 28; Danielidou 1998, 225f. Kat.-Nr. M31–33 m. Taf. 36; Rehak 1999b, 232. Für den Anhänger aus Knossos siehe Effinger 1996, 229 Kat.-Nr. KnP 2c; Danielidou 1998, 212 Kat.-Nr. Λ33 m. Taf. 32. Siehe allgemein Effinger 1996, 38. 42. 344 Tab. zu 2.5.2.9 („Reliefperlen in Form eines ‚achtförmigen Schildes‘“); 346 Tab. zu 2.6.1 („Anhänger in Form eines ‚achtförmigen Schildes‘“).

1473 Gesammelt bei Danielidou 1998, 178 Kat.-Nr. K37 m. Taf. 19; 180f. K44 m. Taf. 20 (Pithos); 214 M3 m. Taf. 33 (Silberrhyton mit Stadtbelagerung aus Schachtgrab IV in Mykene).

1474 Panagiotaki 1999, 93 Nr. 197 Abb. 23 Taf. 15b. 17; Rehak 1992, 116f. Abb. 3.

1475 Panagiotaki 1999, 90 Nr. 193 Taf. 11e. 14c; Rehak 1992, 116f. Abb. 2.

einzelnd stehendes Bildzeichen kam in der NPZ somit bereits in unterschiedlichen Kontexten zum Einsatz. In diesen entfaltet das Bildelement eine Bedeutung, die ihm aufgrund der Eigenschaften und pragmatischen Wirkungen seines ‚unmittelbaren Objekts‘, des achtförmigen Schildes als solchem, zugeschrieben wurde.

Beredetes Zeugnis über die kontextuelle Einbindung des achtförmigen Schildes geben in NPZ II/III denn auch die Siegelbilder, die einerseits ein Resultat der speziellen NPZ II-zeitlichen Bildschöpfungen waren, andererseits zu einer Art *Mainstream*-Produktion von bebilderten Gebrauchsgegenständen gezählt werden können. So begegnen jetzt erstmals Abbildungen des aktiven Tragens von achtförmigen Schilden, unter anderem in Form von Krieger in parataktischer Anordnung, die eine Prozession, eine Parade oder einen Aufmarsch bilden¹⁴⁷⁶: Auf dem fragmentierten Abdruck eines Schildrings aus dem Osttrakt des Palastes von Knossos schreiten zwei Schildträger, der vordere von beiden mit Helm und Lanze, nach rechts¹⁴⁷⁷ (Abb. 5.21a). Vor ihnen befindet sich ein weiterer achtförmiger Schild, von dessen Träger sich jedoch nichts erhalten hat. Hinter ihnen läuft eine männliche Figur, die nur mit einem Lendenschurz bekleidet ist. Offenkundig handelt es sich um einen Zug verschiedener Typen männlicher Personen: solche, die sich durch das Tragen des achtförmigen Schildes auszeichneten, und solche ohne Schild, wobei letzterer eine Parallele in der Figur ganz links auf dem *Silver Battle Krater* aus Mykene (Abb. 5.22a) besitzt¹⁴⁷⁸. Auf einem weiteren Schildringabdruck aus dem *Room of the Warrior Seal* schreiten drei Träger achtförmiger Schilde hintereinander oberhalb eines Frieses mit laufenden Spiralen nach rechts¹⁴⁷⁹ (Abb. 5.21b). Im Hintergrund verlaufen etwa auf Höhe der Oberschenkel zwei horizontale Streifen, die in Analogie zu anderen Darstellungen einen Wandfries in einem Durchgangsraum reflektieren könnten. Der nur sehr ausschnitthaft erhaltene Siegelabdruck eines dritten Ringschildes aus dem *Room of the Seal Impressions* zeigte ursprünglich vermutlich ebenfalls einen Zug von nach rechts schreitenden Trägern achtförmiger Schilde¹⁴⁸⁰ (Abb. 5.21c).

Olga Krzyszkowska zufolge wurden diese Ringe mit Darstellungen von Prozessionen, die Krieger mit achtförmigen Schilden zeigten, ausschließlich in SM I hergestellt, und so handelt es sich auch bei entsprechenden Ringen aus späteren Grabkontexten bzw. bei jenen, die Abdrücke aus späteren Fundkontexten gesiegelt hatten, um SM I-zeitliche ‚Erbstücke‘¹⁴⁸¹. Die parataktische Anordnung der

1476 Die Möglichkeit, dass es sich bei diesen Kompositionen nicht immer um Prozessionen, sondern um Aufmärsche von Krieger handelte, sollte angesichts einer ebensolchen Darstellung im Miniaturfresko aus Raum 5 im *West House*, Akrotiri, nicht außer Acht gelassen werden; vgl. Doumas 1999, 58 Abb. 26; 30f. Abb. 28.

1477 CMS II.8, 276 (Abdruck eines Schildrings, aus dem *Lower East-West Corridor*, Knossos). Vgl. Evans 1930, 313f. m. Abb. 205; Gill 1965, 81, Siegel R 60; Rehak 1992, 124.

1478 Für alternative Lesarten dieser Figur siehe Younger 1988, 127; Danielidou 1998, 95 m. Taf. 11 Kat.-Nr. Σ116. 117.

1479 CMS II.8, 277 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos). Der zweite Siegelabdruck ist abgebildet bei Evans 1930, 313 Abb. 204; Danielidou 1998, Taf. 11 Kat.-Nr. Σ115.

1480 CMS II.8, 278 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos).

1481 Krzyszkowska 2005, 201.

Krieger lässt vermuten, dass hier Prozessionen, Aufmärsche oder Paraden wiedergegeben wurden, deren jeweiliger Anlass sich jedoch unserem Wissen entzieht¹⁴⁸². Die Tatsache, dass die Figuren Schilde tragen, weist sie allerdings als Angehörige einer sozialen Gruppe aus, welche im Rahmen des Geschehens als Repräsentanten eben dieser Gruppe auftraten. Die Angabe eines Relieffrieses im Hintergrund der Darstellung aus dem Westtrakt von Knossos (Abb. 5.21b) könnte ferner als Hinweis darauf gewertet werden, dass sich der Zug zumindest teilweise durch ein Gebäude mit Wanddekor bewegte. Der Spiralfries am unteren Bildfeldrand verleiht der Szene einen zusätzlichen symbolischen Rahmen und vervollständigt auf diese Weise die Zusammenstellung von achtförmigem Schild und laufender Spirale, welche sowohl in der NPZ als auch in der SPZ einen signifikanten visuellen Code bildete, auf dessen Tragweite weiter unten ausführlicher einzugehen sein wird. Zunächst sei als eine Wirkung des Schildes festgehalten, dass er seine Träger als Angehörige einer bestimmten sozialen Gruppe gegenüber anderen auszeichnete, die den Schild nicht trugen. Also solcher wurde der achtförmige Schild unter anderem im Kontext von Prozessionen, Paraden oder Aufmärschen getragen, deren Sinndimension bisweilen durch die laufende Spirale präzisiert wurde.

Mehrere Darstellungen der so genannten *Cretan Popular Group* geben Schildträger in recht schematischer Form in unterschiedlichen Posen wieder. Auf einem Lentoid aus Mavro Spilaio scheinen zwei Schildträger mit Helmen, der vordere mit einem Stab oder einer Lanze, in einer Prozession oder einem Aufmarsch gezeigt zu sein¹⁴⁸³ (Abb. 5.21d). Auf einem Kissensiegel aus Agia Triada stehen zwei Schildträger mit seitlich nach oben gestreckten Armen und jeweils einer Lanze oder einem Stab in der äußeren Hand¹⁴⁸⁴ (Abb. 5.21e). Die Szenen werden unterschiedlich interpretiert: Christian Vohnhoff und John Younger deuteten die sich kreuzenden Striche nicht als Arme, sondern als Schwerter; die Szene sei, so Vohnhoff, „folglich als Duell zu interpretieren, in dessen Rahmen sich zwei unbehelmte, mit Schwert und achtförmigem Schild gewappnete Krieger messen“¹⁴⁸⁵. Diese Deutung scheint angesichts der mit derselben Armhaltung, jedoch allein wiedergegebenen Schildträger auf zwei weiteren Lentoiden aus Chania¹⁴⁸⁶ und in Philadelphia¹⁴⁸⁷ allerdings eher unwahrscheinlich. Hier könnten nach Vohnhoff die vertikalen Linien verkürzte Architekturdarstellungen oder Bildfeldbegrenzung sein¹⁴⁸⁸; Younger räumte jedoch die Möglichkeit ein, dass es sich bei den Linien um Lanzen oder Speere handelt, welche den Schildträger flankierten¹⁴⁸⁹. Danielidou indessen hielt die Schildträger mit und ohne

1482 Zu Prozessionen unter Beteiligung von Trägern achtförmiger Schilde siehe Danielidou 1998, 94–96 mit weiteren Literaturverweisen.

1483 CMS II.3, 32 (Lentoid aus Mavro Spilaio).

1484 CMS II.6, 18 (Kissensiegel aus Agia Triada).

1485 Vohnhoff 2008, 15; Younger 1988, 125.

1486 CMS V, 239 (Lentoid aus Chania).

1487 CMS XIII, 137 (Lentoid in Philadelphia).

1488 Vohnhoff 2008, 15.

1489 Younger 1988, 125.

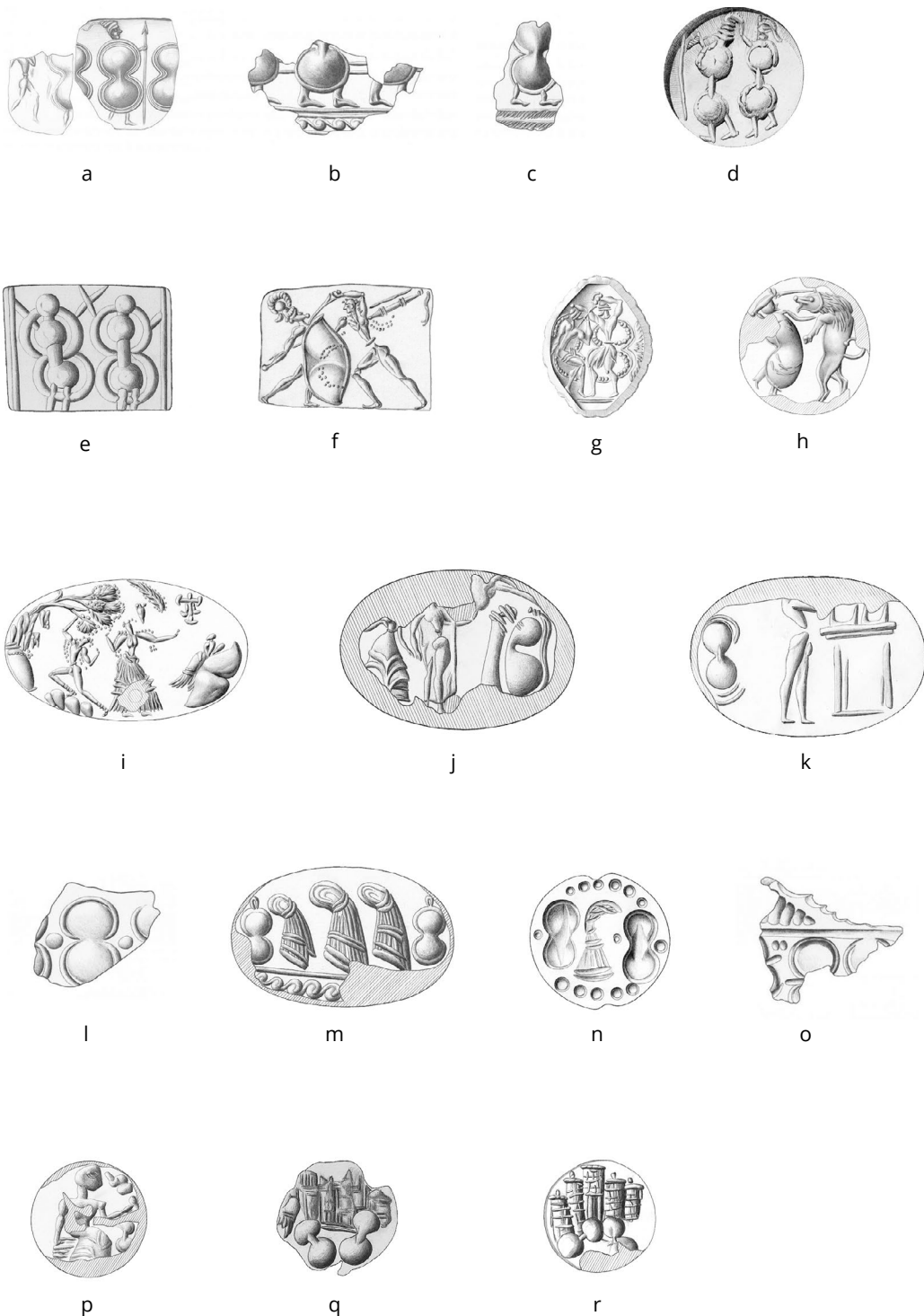


Abb. 5.21 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen des achtförmigen Schildes: a) aus dem *Lower East-West Corridor*, Knossos; b) aus dem *Room of the Warrior Seal*, Knossos; c) aus dem *Room of the Seal Impression*, Knossos; d) aus Mavro Spilaio; e) aus Agia Triada; f) aus Mykene; g) aus Mykene; h) aus Vapheio; i) aus Vapheio; j) aus Kato Zakros; k) aus Knossos; l) aus Knossos; m) aus dem *Archives Deposit*, Knossos; n) aus Maroulas; o) aus Knossos; p) aus Knossos; q) aus Kato Zakros; r) aus Kato Zakros.

Helme und Lanzen oder Speere, die ihr zufolge sowohl in der schwebenden Figur auf dem bekannten mykenischen Schildring als auch in der zentralen Figur mit achtförmigem Schild auf dem Stuckpinax aus Mykene eine Parallele besäßen, allesamt für Palladia¹⁴⁹⁰.

Zumindest die erstgenannte Prozessions- oder Marschdarstellung könnte angesichts der vorher genannten vergleichbaren Darstellungen als lediglich stilistisch verschiedene Wiedergabe derselben Thematik gewertet werden. Vergleichsbeispiele für die Schildträger mit erhobenen Armen und/oder Schwertern bzw. Lanzen sind in dieser Form jedoch nicht bekannt, weshalb die Darstellungen sich – abgesehen von einer potentiell mit der Wirkung des ‚unmittelbaren Objekts‘ an sich assoziierten apotropäischen oder auch repräsentativen Funktion – schlichtweg einem konkreteren Verständnis entziehen¹⁴⁹¹.

Die Darstellung eines Schildträgers in kämpferischer Aktion zeigt ein goldenes Kissensiegel aus einem SH I-zeitlichen Kontext in Schachtgrab III in Mykene, welches als ein im ‚offiziellen‘ Bildstil der NPZ hergestelltes und daher möglicherweise kretisches Produkt gewertet werden kann¹⁴⁹²: Der Schildträger, ausgestattet mit einem Helm mit Helmbusch und einer Lanze, ist kurz davor, von einem ungeschützten Schwertkämpfer erstochen zu werden (Abb. 5.21f). Aus dem gleichen Grab und Kontext stammt ein Amygdaloid mit einer ähnlichen, stilistisch jedoch anders ausgeführten Szene, bei der zwei Krieger mit achtförmigem Schild und Helm gegeneinander antreten und wieder derjenige mit Schwert den anderen durchbohrt¹⁴⁹³ (Abb. 5.21g). Eine inhaltlich vergleichbare Darstellung zeigt ein Lentoid in Athen mit der Darstellung eines Schildträgers, der von einem Mann mit Schwert niedergestochen wird¹⁴⁹⁴. Ein jüngst im Grab des sogenannten

1490 Danielidou 1998, 88.

1491 Als ein weiteres Bildzeugnis für die etwas enigmatische frontale Wiedergabe von Schildträgerfiguren mit Schwertern lässt sich nicht zuletzt ein Lentoid in London anfügen: Mittig platziert ist ein achtförmiger Schild mit Helm darüber, zwei Füßen darunter und zur Seite gestreckten Armen; in den Händen hält die Figur Schwerter, unter denen sich mal als runde Pilze, mal als Meerzwiebeln (*squills*) identifizierte Objekte befinden. Siehe CMS VII, 158 (Lentoid in London). Zur Identifizierung als Pilze siehe Danielidou 1998, 86; zu jener als Meerzwiebeln siehe Warren 1984b. Ein entsprechendes Objekt befindet sich auf einem SM I-zeitlich datierten Lentoid aus Knossos, wo es das Bezugsobjekt einer weiblichen Figur darstellt; siehe CMS III, 350. Allerdings bleibt auch hier bereits der unmittelbare Gehalt der Darstellung unverständlich.

1492 CMS I, 11 (Kissensiegel aus Mykene). Dieses gehörte zu zwei weiteren Kissensiegeln, die jedoch sowohl in der Größe als auch in der Ausführung verschieden sind; vgl. dazu Krzyszkowska 2005, 241. Zur Herkunft aller drei aus Kreta siehe Hood 1980, 235f.

1493 CMS I, 12 (Amygdaloid aus Mykene). Als ein Hinweis auf die Träger bzw. Trägerinnen von Darstellungen mit kämpfenden Schildträgern ist Rehak 1992, 118 Anm. 27 und Rehak 1999b, 234 (mit weiteren Literaturverweisen) zu zitieren, dem zufolge Schachtgrab III in Mykene drei Frauen und zwei Kinder enthielt.

1494 CMS V, 180 (Lentoid in Athen). Vgl. Vonhoff 2008, 21 Kat.-Nr. 23: „Eine im rechten Bildfeld sitzende bzw. in der Taille stark eingeknickte menschliche (?) Figur in Schurztracht sticht mit einem Kurzsword oder Dolch auf eine links von ihr befindliche Gestalt mit Achterschild ein“. Ein weiteres Lentoid in New York (CMS XII, D13) mit der Darstellung eines Schildträgers mit zwei Schwertern im Kampf gegen einen Unbewaffneten ist hingegen als Fälschung anzusprechen.

Griffin Warrior zutage getretenes Amygdaloid zeigt wiederum eine Zweikampf-szene sehr ähnlich jener auf dem Kissensiegel aus Mykene, ergänzt durch einen bereits gefallenen Schwertkämpfer¹⁴⁹⁵.

Kämpferische Auseinandersetzungen unter Beteiligung von Trägern achtförmiger Schilde sind dabei keinesfalls auf Siegelbilder beschränkt. Ein Produkt kretischer NPZ II-zeitlicher Produktion dürfte der *Silver Battle Krater* aus Schachtgrab IV in Mykene sein¹⁴⁹⁶ (Abb. 5.22a). Ausgeführt in Relief zeigt er zwei Gruppen gegeneinander antretender Krieger, wobei das wesentliche Unterscheidungsmerkmal beider Gruppen die achtförmigen Schilde auf der einen, die Turmschilde auf der anderen Seite bilden. Die Schildträger kämpfen mit Lanzen und werden von jeweils einem Bogenschützen unterstützt¹⁴⁹⁷. Blakolmer zufolge dürfte es sich bei der Gruppe mit Turmschildträgern um die Verlierer des Kampfes handeln¹⁴⁹⁸. In Hinblick auf die Schildformen lässt sich konstatieren, dass allein die achtförmigen Schilde über eine besondere symbolische Bedeutung verfügten, aufgrund derer sie – wie gleich noch einmal zur Sprache kommen wird – auch ohne ihre Träger in emblemhaften Kompositionen abgebildet wurden. Turmschilde wurden hingegen ausschließlich zusammen mit ihren Trägern dargestellt¹⁴⁹⁹. Deren häufige (jedoch nicht uneingeschränkte) Unterlegenheit in Kampfdarstellungen könnte ferner auf die niedrigere bzw. weniger prestigeträchtige Stellung der Turmschildträger in der kretisch-bronzezeitlichen Gesellschaft hindeuten¹⁵⁰⁰. Unterlegen waren – wie oben genannte Bildquellen belegen – Kämpfer mit achtförmigem Schild und üblicherweise¹⁵⁰¹ einer Lanze bisweilen Schwertkämpfern, deren herausragende kriegerische Fähigkeit und Tapferkeit nicht zuletzt dadurch visuell zum Ausdruck gebracht wurde, dass sie sich völlig ungeschützt auf den Kampf mit Schildträgern einließen. Studien zum Umgang mit minoischen Langschwertern lassen darauf schließen, dass Meisterschaft

1495 Stocker – Davis 2017.

1496 Blakolmer 2007a; Sakellariou 1974, 19; Davis 1977, 225–227.

1497 Zu Darstellungen von Bogenschützen und deren bereits in die APZ zurückreichende Tradition siehe Blakolmer 2007a, 220f. m. Anm. 50 und weiteren Literaturverweisen.

1498 Blakolmer 2007a, bes. 218.

1499 Zum Vorkommen von Turmschildträgern siehe CMS I, 16 (Schildring aus Mykene); VII, 129 (Lentoid in London); XII, 292 (Lentoid in New York); ein weiterer einzelner Turmschildträger mit Hund findet sich auf CMS II.8, 236 (Abdruck eines Kissensiegels, aus Knossos). Eine späte Nebeneinanderstellung zweier Krieger mit einem achtförmigen bzw. einem Turmschild stammt aus Tiryns, siehe Danielidou 1998, 176 Kat.-Nr. K31 m. Taf. 17. Turmschildträger und Bogenschützen verteidigen die Stadt auf dem sog. *Silver Siege Rhyton* aus Schachtgrab IV in Mykene; siehe Sakellariou 1975. Vgl. auch Rehak 1999b, 234f. Zu Turmschildträgern siehe allgemein Danielidou 1998, 34–38 mit weiteren Literaturverweisen.

1500 Das Vorkommen der Turmschildträger im Miniaturfries aus Raum 5 im *West House*, Akrotiri, zeigt die Turmschildträger beim Einsatz in offener Landschaft. Auch die Bogenschützen waren Blakolmer 2007a, 219 zufolge von niedrigerem Rang als die Schildträger.

1501 Bei zwei der drei Darstellungen von schwertkämpfenden Kriegern mit achtförmigen Schilden (CMS I, 12. 228) scheint es sich um festländische Produkte zu handeln, die zwar minoische Bildelemente übernahmen, diese jedoch inhaltlich nicht in erkennbar minoischer Form wiedergaben. Zu den Charakteristika festländischer Produktionen siehe Blakolmer 2008a.



a



b

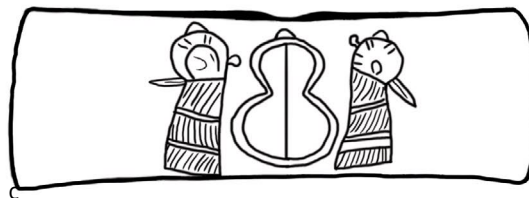


Abb. 5.22 Neupalastzeitliche Darstellungen des achtförmigen Schildes: a) *Silver Battle Krater* aus Mykene; b) Dolch aus Mykene; c) Darstellung auf Seite A der Doppelaxt aus Vorou.

mit diesen Waffen nur durch zeitaufwendiges Training zu erreichen war; Barry Molloy zufolge handelte es sich dabei um eine Fertigkeit, welche hauptsächlich von Mitgliedern einer Elite angeeignet und trainiert wurde¹⁵⁰². Es dürfte sich also sowohl bei den Trägern der symbolträchtigen achtförmigen Schilde als auch bei den Schwertkämpfern um hochrangige Mitglieder der spätbronzezeitlichen Eliten gehandelt haben, die ihren Status bildlich dadurch zum Ausdruck brachten, dass sie einerseits ihre kriegerische Fertigkeit im Kampf unter Beweis stellten, andererseits, zumindest die Schildträger, in Prozessionen, Paraden oder Aufmärschen als Repräsentanten ihrer Gruppe auftraten. Nicht zuletzt bezeugt ein unter den zahlreichen Typ A-Schwertern in Schachtgrab IV in Mykene zutage gekommenes Exemplar, das auf der Klinge eine Reihe von achtförmigen Schilden und flankierenden laufenden Spiralen zeigt¹⁵⁰³, dass auch Schwertkämpfer sich der Vergesellschaftung beider Motive bedienten, um ihre Waffen mit den damit assoziierten Bedeutungen zu versehen.

Träger achtförmiger Schilde nahmen es auch mit Löwen auf, wodurch die kämpferische Fähigkeit der Schildträger unter dem Aspekt der Jagd bzw. des mythologischen Kampfes mit einem der stärksten Tiere der minoischen Vorstellungswelt veranschaulicht wurde¹⁵⁰⁴. Eine entsprechende Jagdszene ist auf einem Lentoid aus dem SH IIA-zeitlichen Kontext im Tholosgrab von Vapheio dargestellt¹⁵⁰⁵ (Abb. 5.21h). Während unklar ist, ob es sich hierbei um eine lokale Produktion handelt oder nicht, ist zumindest das Thema der Auseinandersetzung von Schildträgern und Löwen eines, welches etwas früher auch auf einem anderen Trägermedium, namentlich dem Dolch aus Schachtgrab IV in Mykene, zur Ausführung kam¹⁵⁰⁶ (Abb. 5.22b). Hier jagen die Träger achtförmiger Schilde Seite an Seite mit Turmschildträgern und Bogenschützen. Erneut ist es ein Turmschildträger, der von dem angreifenden Löwen niedergetrampelt wird. Bezüglich des

1502 Siehe mit weiteren Literaturverweisen Molloy 2008, 131: „The skill levels required to use these weapons in the life and death context of combat could have been achieved only in a coherent martial arts framework with emphasis not only on physical fitness, but also on the development of ‘muscle memory’ through repetitive task execution in training. The evolution, longevity and specific modes of effective use of these weapons show that martial training in the later Aegean Bronze Age was no trivial matter and required the dedication of substantial training time over many years. That these were the weapons of warriors of high social status [...] has clear importance therefore for how we take into account martial aspects to the experiential production of personhood among these powerful groups in society“.

1503 Karo 1930, 99 Kat.-Nr. 404 m. Taf. LXXXV (Typ A-Schwert aus Schachtgrab IV); Rehak 1992, 118 Anm. 27; Danielidou 1998, 228 Kat.-Nr. M39 m. Taf. 37; Rehak 1999b, 234.

1504 Siehe Morgan 1998a, 30: „Developing from the natural symbolism of the lion as supreme hunter in the animal world, a parallelism of power was drawn between man the hunter/warrior and the strength of the formidable beast.“ Vgl. auch Marinatos 1990, 143–148; Morgan 1995a, 171–184.

1505 CMS I, 228. Zum Inventar der Gräber in Vapheio siehe bereits oben [Anm. 237](#).

1506 Karo 1930, 95f. Kat.-Nr. 394–396 Abb. 25–27 Taf. XCIV. Zur Diskussion dessen umstrittener Abstammung siehe zusammenfassend Papadopoulos 1998, 39 mit Literaturverweisen. Bei einer verwandten Darstellung auf einem Kissensiegel in Paris, welches einen Schildträger mit Lanze und einen Bogenschützen im Kampf gegen einen Löwen zeigt, dürfte es sich allerdings wieder um eine Fälschung handeln; siehe CMS IX, D7. Dazu auch Rehak 1992, 123 Anm. 62.

Dolches als bebildertem Gebrauchsgegenstand lässt sich außerdem eine Beobachtung anknüpfen, die auf eine weitere Funktion des achtförmigen Schildes als Bildelement hindeuten könnte: Schon oben wurde auf die Beobachtung Laffineurs hingewiesen, dass die Richtung des Angreifers oder der Angreifer im Dekor von Dolchen stets auch jener Richtung entspricht, in die der Dolch bei einem Angriff gerichtet war: Die Bildkomposition reflektierte somit die Richtung der Kraftbewegung des Dolchbenutzers – eine syntaktische Entscheidung, die möglicherweise die innerhalb des Bildes evozierte Energie oder Kraft der Vorwärtsbewegung auf den Einsatz der Waffe übertragen sollte¹⁵⁰⁷. Im Falle des Dolches aus Mykene übernahmen zum einen die auf der Flucht vor den Jägern nach vorne preschenden Löwen eine solche Rolle. Zum anderen könnte der in Richtung des Feindes gewandte Schild im übertragenen Sinne eine apotropäische Funktion besessen haben, indem er die hinter dem Schild befindliche Person, namentlich den Führer des Dolches, beschützte. Drängen die Überlegungen bei der Gesamtkonzeption der Angriffswaffe tatsächlich bis auf diese Ebene der Interaktion von Bild und Benutzer vor, so ließe sich hierin ein sinnbildliches Verbergen hinter einem Schild bzw. das Schützen mittels desselben vermuten, welches der Benutzer des Dolches aufgrund der Präsenz der Bilddarstellung für sich beanspruchte.

Der achtförmige Schild begegnet jedoch nicht nur in seiner Rolle als am Körper getragene Defensivwaffe: Darstellungen im ‚offiziellen‘ Bildstil zeigen den achtförmigen Schild außerdem im Zusammenhang mit Kulthandlungen. So ist auf einem in Vapheio gefundenen, jedoch mit Sicherheit bereits in NPZ II/III auf Kreta angefertigten Schildring eine männliche Figur beim Akt des ‚Baum-Schützens‘ gezeigt; in der Mitte befindet sich eine heftig bewegte, weibliche Figur¹⁵⁰⁸ (Abb. 5.21i). Ergänzt wird diese für NPZ II/III typische Szene durch einen auf dem Boden liegenden achtförmigen Schild, auf dem ein Textil und vermutlich ein Schwert drapiert sind¹⁵⁰⁹. Auf einem Schildringabdruck aus Kato Zakros stehen eine männliche und dahinter eine weibliche Figur vermutlich ebenfalls vor einem abgelegten oder aufgestellten achtförmigen Schild, auf dem in ähnlicher Form ein

1507 Vgl. Laffineur 1985, 247f. sowie für verwandte Literaturhinweise unten [Anm. 1877](#). Siehe außerdem Morgan 1995, 172–175 zur Parallelisierung von Stärke und Kraft von Tier und Mensch auf dem Dolch aus Schachtgrab IV.

1508 CMS I, 219 (Schildring aus Vapheio). Zur neupalastzeitlichen Datierung siehe u. a. Rehak 1999b, 233; Krzyszkowska 2005, 131 Nr. 221; 243.

1509 Zur Identifizierung dieses Ensembles als Textil und Schwert siehe Niemeier 1989, 176 m. Anm. 71 mit Verweis auf eine m. W. nie erschienene Publikation von Christos Boulotis. In der vorliegenden Arbeit wird die neutrale Bezeichnung dieses Bildelements als Textil bevorzugt, da die in der Forschungsliteratur begegnende Bezeichnung als Sakralknoten nicht uneingeschränkt für alle Darstellungen dieses Gegenstands Gültigkeit besitzt. Jedoch handelt es sich stets um ein aus Stoff hergestelltes Objekt, sei es ein Gewand, etwa ein Umhang mit Fransen, sei es eine zu einem Knoten mit Schlaufe gebundene Stoffbahn. Vgl. auch Krzyszkowska 2005, 201 Anm. 31, der zufolge es sich bei *sacral knots* häufig um Volantröcke (etwa auf CMS II.7, 22) handelte. Als alternative Möglichkeit der Identifizierung stehen wohl die Umhänge zur Verfügung, welche u. a. von Figuren auf Siegelabdrücken aus Agia Triada über dem ‚Fellrock‘ getragen werden; siehe dazu oben [Kapitel 4.4.2](#). Sehr detaillierte Wiedergaben geknoteter Textilien kamen nicht zuletzt in Schachtgrab IV in Mykene zutage, siehe Karo 1930, 114f. Kat.-Nr. 553. 554. 558–560 m. Taf. CLI. CLII. Zum Textil siehe bereits [Kapitel 4.3.4: Textil](#).

Textil und vielleicht ein Schwert platziert sind¹⁵¹⁰ (Abb. 5.21j). Hier sind es, im Paar auftretend, ein Mann und eine Frau, die mit dem achtförmigen Schild und dem Textil vergesellschaftet sind. Der von der männlichen Figur ausgeführte Gestus ist nicht vollständig erhalten. Aufgrund der motivischen Kombination mit der weiblichen Figur sowie angesichts des erhaltenen, nach hinten herabgesenkten Arms und des vorne nicht sichtbaren anderen Arms dürfte es sich jedoch um den Gestus des nach vorn ausgestreckten Arms gehandelt haben, wie er gegenüber einer schwebenden Figur sowie ferner gegenüber sitzenden weiblichen Figuren und gegenüber Volantgewandträgerinnen ausgeführt wird¹⁵¹¹. Dieses Motiv lässt sich daher in den Zyklus von Darstellungen des ‚Anlehns an einen *baitylos*‘, von thronenden weiblichen Figuren und dergleichen einreihen und ist somit sinnstrukturell verwandt mit der Darstellung auf dem Ring aus Vapheio¹⁵¹². Einen kultisch-rituellen Kontext legt außerdem ein fragmentarisch erhaltener Schildringabdruck in Heraklion nahe, der in der rechten Bildfläche eine von Doppelhörnern bekrönte architektonische Struktur, am linken Bildfeldrand einen aufrecht platzierten achtförmigen Schild zeigt, während mittig eine männliche Figur dem Bauwerk zugewandt steht und beide Hände zur Stirn führt¹⁵¹³ (Abb. 5.21k).

Die Vorkommnisse der Schilde in diesen Darstellungen wurden bereits auf ganz unterschiedliche Weise gedeutet. Danielidou zufolge kommt den Schilden in diesen Szenen die Rolle des Symbols der Kriegsgöttin oder aber eines Kultgeräts oder eines Motivobjekts zu¹⁵¹⁴. Ausgehend von der Annahme, dass die dargestellten Ritualhandlungen auf Zeremonien aus dem Bereich des Vegetationskults hinwiesen, stellte sie eine Verbindung zwischen der Kriegsgöttin und diesem Vegetationskult her¹⁵¹⁵. Marinatos hingegen betonte, dass der Schild in diesen Darstellungen nicht verehrt werde, sondern lediglich ein Hilfsmittel (*implement*) im Kult sei; das Vorkommen des Schildes in derartigen Darstellungen sei daher als Hinweis darauf zu werten, dass der Schild eine Beziehung zu einem Vegetations- oder Erneuerungskult besaß; nicht zuletzt bestünde eine rituelle Assoziation von Schild und Gewand bzw. Textil, die eine so bedeutende Rolle im Kult spielten, dass sie zu Symbolen geworden seien¹⁵¹⁶.

1510 CMS II.7, 5 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros). Siehe dazu Marinatos 1986, 55 m. Abb. 44.

1511 Gegenüber einer schwebenden Figur wird er auf einem Schildring aus Knossos (CMS VI, 280) ausgeführt, gegenüber einer sitzenden weiblichen Figur auf zwei Schildringen aus Poros (Dimopoulou – Rethemiotakis 2000, 43 Abb. 4; Rethemiotakis 2016/2017, 4 Abb. 1; hier Abb. 6.19a und 6.19b); gegenüber einer Volantrockträgerin auf einem Schildring in Berlin (CMS XI, 28; hier Abb. 4.7g).

1512 Bereits Marinatos 1986, 55 f. vermutete, dass hier zwei verschiedene Phasen ein und desselben Kultes dargestellt seien.

1513 CMS II.8, 272 (Abdruck eines Schildrings, in Heraklion).

1514 Danielidou 1998, 93.

1515 Danielidou 1998, 93 f.

1516 Marinatos 1986, 56: „Firstly, the shield *is not worshipped* but is merely an *implement* in the cult. Secondly, it has some association with a vegetation or renewal cult, as can be seen on the ring from Vapheio. Thirdly, there is some ritual association with the garment.“

Gerade diese Gruppierung des an den Bildrand gelegten oder gelehnten Schildes mit einem Textil und einem Schwert – Letzteres eine Zusammenstellung, die auch für sich auf einer NPZ II/III-Muschelkamee aus dem Füllmaterial des Lustalbeckens im *Throne Room* von Knossos belegt ist¹⁵¹⁷ – lässt meines Erachtens jedoch auch an ein anderes Verständnis des Dargestellten denken: Da sowohl der Schild als auch das Textil und das Schwert Objekte waren, welche in anderen Darstellungen getragen bzw. in Benutzung gezeigt wurden, ist es naheliegend, dass es sich hierbei zunächst um Habseligkeiten bzw. Statusobjekte einer männlichen Person handelte. Sowohl der Schild als auch das Schwert und das Textil waren unter diesem Gesichtspunkt Identifikationsmerkmale einer sozialen Gruppe und zeichneten ihren Besitzer als Vertreter jener sozialen Gruppe aus¹⁵¹⁸. Dass es sich hierbei „ohne Zweifel [um] Minoer [...] der führenden Schicht“¹⁵¹⁹ handelte, wurde bereits von zahlreichen Forschern festgestellt¹⁵²⁰. Im Falle der auf dem Boden platzierten Ensembles aus Schild, Textil und Schwert dürfte es sich ebenfalls um derartige Besitztümer handeln und zwar, wie ich bei anderer Gelegenheit ausführlicher erörtern werde, um die Besitztümer eines verstorbenen Mitglieds selbiger sozialer Gruppe¹⁵²¹.

Der achtförmige Schild war somit ein wichtiges Statussymbol der männlichen Vertreter der Elite, das sie in bestimmten Handlungssituationen wie Prozessionen/Aufmärschen/Paraden, Kampf und Jagd zu repräsentativen wie praktischen Zwecken trugen. Nicht getragen wurde der Schild indes bei der Ausübung der Kulthandlungen, welche die Aufstellung von Votivstatuetten involvierten: Zu keiner Zeit gab es Votivstatuetten in Form männlicher Verehrer, die achtförmige Schilde trugen. Über die Pragmatik des Bildzeichens achtförmiger Schild in seiner Einbettung als Gebrauchsgegenstand lässt sich somit schließen, dass es *ein Besitzgegenstand männlicher Mitglieder der Gesellschaft* war, der diese in bestimmten Kontexten des Lebens sowie über den Tod hinaus als *Angehörige einer Kriegerelite* auszeichnete. In Kontexten wie etwa jenen des Kults in Höhen- und Höhlenheiligtümern, in denen ihre Identität als Krieger offenbar weniger relevant war, wurde auf die Wiedergabe des Schildes indessen verzichtet. Diese Beobachtungen legen nahe, dass der achtförmige Schild als Gebrauchsgegenstand ebenso wie das Textil und das Schwert *eo ipso kein* Kultgerät war, sondern ein persönlicher Besitz. Für seinen bronzezeitlichen Besitzer dürfte dieser jedoch sehr wohl verschiedene Bedeutungsaspekte besessen haben, an die ich mich im Folgenden annähern möchte.

1517 Evans 1935, 931–933 m. Abb. 903. 904. Das Ensemble aus Textil und Schwert war auch unterhalb der fragmentarisch erhaltenen Stiersprungszene auf einer Elfenbeinplakette aus Mykene platziert; siehe Marinatos 1986, 67f. m. Abb. 74.

1518 Zur Bedeutung von Waffen als Symbole für die gesellschaftliche Stellung ihres Trägers siehe ausführlicher Driessen – Schoep 1999, 392–395.

1519 Borchhardt 1977, 12.

1520 Siehe unter anderem auch Verlinden 1985, 146: „Il est probable que cette coutume avait à la fois une utilité pratique de rangement des armes mais aussi une fonction symbolique de démonstration de la richesse et de la puissance militaire de leur propriétaire“. Ferner Cassola Guida 1975, bes. 106.

1521 Ein Aufsatz hierzu befindet sich in Vorbereitung durch die Verf.

Bereits Rehak wies auf einen möglichen Zusammenhang zwischen dem achtförmigen Schild und dem Stiersprung bzw. dem Stieropfer hin¹⁵²². Diese Verknüpfung wird noch evidenter, wenn man für einen Augenblick die Bildwelt verlässt und sich stattdessen die Machart der achtförmigen Schilde selbst vergegenwärtigt. Überlegungen zu Form und Beschaffenheit der realen Vorbilder, welche aufgrund ihrer Vergänglichkeit bislang nicht eindeutig in archäologischen Kontexten nachgewiesen werden konnten¹⁵²³, wurden bereits vielfach angestellt: So wird aufgrund der gefleckten Oberflächenmusterung gemalter Schilde, die sich auch in zahlreichen Stierdarstellungen findet, vermutet, dass die Schilde aus Rinderfell hergestellt wurden, auf dem die Haarschicht belassen wurde¹⁵²⁴. Die Schraffur der Felloberfläche wurde Borchhardt zufolge „von der Rückseite gleichsam aus dem Fell herausgetrieben“¹⁵²⁵. Eine Mittelrippe aus einem „von außen aufgesetzten dreikantigen Holzkeil“¹⁵²⁶ diente zur Stärkung und Fixierung des Mittelgrats der Schildwölbung¹⁵²⁷. Die dreireihigen Fadenstiche rund um den Mittelteil des Schildes dürften ebenfalls der Stärkung der Schildmitte gedient haben; möglicherweise wurden auch noch eine oder mehrere zusätzliche Fellschichten aufgenäht¹⁵²⁸. Der sich deutlich abzeichnende Schildrand ist wohl durch das Umbiegen des Fells zur Schildaußenfläche entstanden, nach Borchhardt der Grund für das konstante Fehlen des Fleckenmusters auf den Rändern gemalter Exemplare¹⁵²⁹.

Die Anfertigung eines achtförmigen Schildes bedurfte nicht nur des Wissens um die korrekte Fellbehandlung sowie die Formung und Verstärkung der verwendeten Materialien. Allein das Aufbringen des Materials war bereits notwendigerweise mit Besitz bzw. Zugangsmöglichkeiten zu Ressourcen verbunden und dürfte einen wesentlichen Hinweis auf die Träger der achtförmigen Schilde bergen. So lässt Rehak zufolge die Größe des Schildes, wie sie in diversen Darstellungen von vorne sowie im Profil greifbar wird, vermuten, dass zu seiner

1522 Rehak 1999b, 233.

1523 Myres 1939, 38, zufolge könnten jedoch in einem der Schachtgräber in Mykene metallene Rahmen eines oder mehrerer achtförmiger Schilde Bestandteil des Grabinventars gewesen sein.

1524 Rodenwaldt 1912, 38–40; Myres 1939, 37f.; Borchhardt 1977, 6. 9; Morgan 1988, 108; Rehak 1992, 123; Rehak 1999b, 232; Danielidou 1998, 52–66. Zur Bearbeitung des Rinderfells siehe Morgan 1988, 108, der zufolge das Rinderfell lediglich mit Salz oder Alaun behandelt und in der Sonne getrocknet wurde. Die Turmschilde im Miniaturfresko aus Raum 5, *West House*, Akrotiri, wurden Morgan zufolge aus unterschiedlichen Tierfellen, namentlich von Rind, Ziege und/ oder Schaf hergestellt. Eine Anleitung zum Nachbau im Kleinformat gibt Myres 1939, 38. Siehe auch Love 1939 zur mathematischen Berechnung der Form des achtförmigen Schildes.

1525 Borchhardt 1977, 9.

1526 Borchhardt 1977, 7f. mit weiterer Literatur. Vgl. auch Niemeier 1985, 123; Vonhoff 2008, 72 m. Anm. 536.

1527 Borchhardt 1977, 7f. Zur Diskussion diverser Meinungen zum Thema siehe Danielidou 1998, 62f., die allerdings eine Interpretation als zusätzliche Verstärkung aus Fell bevorzugt.

1528 Borchhardt 1977, 7f. Siehe auch Cameron 1976a, 84; Morgan 1988, 108; Niemeier 1985, 123.

1529 Borchhardt 1977, 7. Vgl. u. a. Niemeier 1985, 122, dem zufolge in entsprechenden Motiven auf Keramik die kräftige Umrisslinie einen hölzernen Rahmen wiedergeben sollte. Siehe ferner auch Myres 1939, 37f.

Herstellung ein ganzes Rind, wenn nicht sogar – im Falle mehrerer aufeinander genähter Fellschichten – mehrere Rinder benötigt wurden¹⁵³⁰. Das Herbeibringen entsprechender Felle war möglicherweise auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada dargestellt: Angeführt von einer jungen, männlichen Figur mit Schwert und Zeremonialwedel schreiten in parataktischer Anordnung drei männliche Figuren mit mutmaßlichen Fellen auf den *Chieftain* zu, der sie, den rechten Arm im sogenannten Herrschergestus nach vorne gestreckt, erwartet¹⁵³¹. Da diese Szene wohl in Zusammenhang mit *Rites de passage* zu deuten ist, die der junge Anführer des Zuges zu vollziehen hatte, könnte das Herbeibringen der Felle als eine Art Trophäe aus einer der zu bestehenden Aufgaben einen zeremoniellen Aspekt besessen haben, die Produktion der achtförmigen Schilde also mit dem Erlangen des Erwachsenenstatus einhergegangen sein¹⁵³². Bereits Rehak argumentierte in diese Richtung und vermutete, dass das Textil (*sacral robe*) und das Schwert als Insignien nach erfolgreicher Durchführung des Stiersprungs den Teilnehmern verliehen wurden, während der Schild möglicherweise aus dem Fell des Stieres hergestellt wurde¹⁵³³. Als Beleg führte er eine Elfenbeinplakette aus Gräberrund B in Mykene an, die das Ensemble aus Textil und Schwert im Kontext einer Stierfangszene wiedergibt, „making explicit the connections among the symbols of sacral robe, sword, shield, and bull“¹⁵³⁴. Das Fell sei wiederum bei dem im Anschluss an den Stiersprung durchgeführten Stieropfer gewonnen worden¹⁵³⁵. Waren Stierfang bzw. Stiersprung tatsächlich Bestandteil der *Rites de passage*, so könnten unter diesem Gesichtspunkt die achtförmigen Schilde als ein symbolischer Verweis auf den sozialen Status ihrer Träger fungiert und sie nicht nur als erwachsene Mitglieder der Gesellschaft ausgezeichnet haben, sondern darüber hinaus auch als Personen, welche die möglicherweise einer bestimmten sozialen Gruppe vorbehaltenen *Rites de passage* einschließlich der Bezwingung von Stieren erfolgreich durchlaufen hatten.

War der Stiersprung hingegen generell ein regelmäßig von einer männlichen Gruppe durchgeführtes Ritual „relating to the subjugation and containment of

1530 Rehak 1999b, 233.

1531 Zum *Chieftain Cup* aus Agia Triada siehe Kaiser 1915, 244–247 m. Abb. 1. 2; Koehl 1986b; Säflund 1987, 227–229.

1532 So bereits Koehl 1986b, 106: „Interpreted as such, the scene on the cup would represent the stage of initiation after the period of two months in the country had ended and the participants have returned to society. The ox would have been sacrificed for feasting and the hide turned into the familiar figure-8 shield, as part of the youth’s full complement of military gear“. In Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, gehörte entsprechend der Wandmalerei im Eingangsbereich u. a. das Fangen eines Stiers zu den Herausforderungen, die ein heranwachsender junger Mann zu bewältigen hatte; vgl. Vlachopoulos 2007a, 108f.; Vlachopoulos 2008, 451. 455 Abb. 41,3–5. Vgl. zu den Herausforderungen u. a. auch Koehl 1986b; Säflund 1987. Die direkte oder indirekte Darstellung des Fangens von Stieren gehörte bereits seit der VPZ zum minoischen Bildrepertoire; siehe Rehak 1999b, 233; Zeimbekis 2006; Günkel-Maschek 2012c, 125 m. Anm. 70.

1533 Rehak 1999b, 233f.: „it seems reasonable to hypothesize a connection between the bull sports and the eventual use of the hides to make the shields.“

1534 Rehak 1999b, 234 m. Taf. 48c.

1535 Marinatos 1986, 57. 67–69; Morgan 1995b, 144; Rehak 1999b, 233f.

the bull“¹⁵³⁶, so könnte der achtförmige Schild als ein Statussymbol jener Stierbezwinger auf deren Fertigkeit im Bezwingen des Tieres verwiesen haben und obendrein, wie bereits Marinatos vermutete¹⁵³⁷, als zur Schau getragener Beleg für die erfolgreich durchgeführte Ritualhandlung zu Ehren der Gottheit gedient haben. Wenngleich es in diesem Sinne einen unmittelbaren Zusammenhang gab zwischen der Entstehung des Schildes und Kulthandlungen, die dem Schild und seinem Träger vielleicht zusätzlichen Schutz und göttliche Unterstützung verleihen sollten, war der Schild dennoch kein Kultinstrument. Vielmehr deutet der martialische Aspekt dieses Produkts der Kulthandlungen ebenso wie anderer vergleichbarer Produkte¹⁵³⁸ darauf hin, dass die Verwendung von Fellen bezwungener Rinder eine wichtige Rolle bei der Selbstdarstellung derjenigen spielte, die als Besitzer dieser Gegenstände auftraten: Sie präsentierten sich als Mitglieder einer potenten Kriegerelite, die es mit Stieren aufnahm und sich durch deren anschließende Opferung die göttliche Unterstützung im Kampf und bei der Jagd sicherte¹⁵³⁹.

Neben dem Bezwingen und Opfern des Stieres könnte auch das Niederringen von Ziegenböcken in diesem Zusammenhang eine Rolle gespielt haben. So zeigt eine fragmentarische Reliefdarstellung auf einem Steatitrython aus Knossos im oberen Bereich eine männliche Figur beim Niederringen eines Ziegenbocks, im unteren Bereich eine Figur mit Helm und achtförmigem Schild¹⁵⁴⁰. Trotz seines fragmentarischen Erhaltungszustands legt ein Vergleich mit anderen figürlich gestalteten Steatitgefäßen nahe, dass auch auf diesem Gefäß ursprünglich ein Szenario veranschaulicht war, in dem sowohl das Niederringen von Ziegenböcken als auch vermutlich das Aufmarschieren mit Helm und achtförmigem Schild als Aufgaben männlicher Personen eine Rolle gespielt hatten. Das Rhyton, von dem

1536 Zeimbekis 2006, 34. Zur rituellen und gesellschaftlichen Bedeutung des Stiersprungs siehe auch Morgan 1998a, 18–25 bes. 18: „The participants of the bull-sports are always depicted as young and athletic and the social function of the sport was undoubtedly as an expression of youthful vigour and daring in acts involving physical challenge and human dominance over animal power.“ Vor allem die Darstellung auf dem *Boxer Rhyton* aus Agia Triada bezeugte Morgan 1998a, 19 zufolge „the ritual character of the sports depicted, whilst the juxtaposition of scenes clearly associate the activities of bull-leaping with combat sport.“

1537 Marinatos 1986, 57f.

1538 Namentlich die *ikria* ägäischer Schiffe und die Boxen ägäischer Streitwägen, die beide ebenfalls aus Rinderfell hergestellt wurden; vgl. Marinatos 1974, 148; Marinatos 1984b, 46; Hägg 1985, 211; Immerwahr 1990, 138–141; Danielidou 1998, 53; True 2000, 352f.; Morris 2000, 799. Unter einem vergleichbaren Gesichtspunkt könnten auch die Eberzahnhelme, die in der NPZ und in der SPZ von den Kriegern getragen wurden und wie der Schild in Bilddarstellungen bisweilen eine emblemhaft wirkende Rolle erfüllten, als „a visible manifestation of bravery“ konzipiert gewesen sein; vgl. Morgan 1995a, 172f.; ferner Shaw 1997, 501. Zur emblemhaft wirkenden Aneinanderreihung von Eberzahnhelmen in einer Wandmalerei aus Gebäude *Xesté 4*, Akrotiri, Thera, siehe Akrivaki 2003.

1539 Vgl. auch Vonhoff 2008, bes. 259, dem zufolge das „Kriegswesen in der minoischen Gesellschaft der mittleren Bronzezeit und frühen Spätbronzezeit ein zweifellos männliches Ideal verkörperte“.

1540 Evans 1930, 184f. Abb. 128; Warren 1969, 89. 177f. 181 Kat.-Nr. P 488c; Koehl 2006, 91 Kat.-Nr. 112 m. Taf. 12; Blakolmer 2007a, 220f. m. Taf. LVI, 9.

dieses Fragment stammt, reiht sich damit in eine größere Gruppe von Steatitgefäßen mit Darstellungen der kämpferischen Agone männlicher Personen ein¹⁵⁴¹. Die gemeinsame Wiedergabe der Tötung eines Ziegenbocks und der Gefangennahme eines Stieres durch männliche Personen an den Wänden des Eingangsvestibüls von Gebäude *Xesté 3* kann als ein zusätzlicher Hinweis darauf gewertet werden, dass beide Handlungen miteinander sowie darüber hinaus mit den *Rites de passage* männlicher Jugendlicher assoziiert waren¹⁵⁴². Erwähnenswert ist in dieser Hinsicht ferner die Argumentation Koehls, der zufolge solche Steatitrytha aufgrund der gewählten Darstellungen und Themen hauptsächlich von männlichen Personen bzw. im Rahmen von Handlungen mit männlichen Hauptakteuren benutzt wurden¹⁵⁴³. Das Vorkommen eines Schildträgers auf dem Fragment eines Steatitrythons deutet somit darauf hin, dass auch die Rituale des Bezwingens und Opfern von Stier und Ziegenbock zu jenen Aktivitäten gehörten, an denen Schildträger beteiligt waren, während die Trägermedien selbst auf den kultisch-rituellen Charakter der Handlungen schließen lassen, die im Rahmen dieser von männlichen Teilnehmern dominierten Aktivitäten stattfanden. In diesem Zusammenhang ist schließlich auch das Steatitrython mit Dekor in Form von achtförmigen Schilden anzuführen¹⁵⁴⁴ sowie ferner ein aus Schachtgrab IV in Mykene stammendes silbernes Rhyton in Form eines achtförmigen Schildes, das ursprünglich auf Kreta und möglicherweise für einen ähnlichen Verwendungskontext hergestellt worden war, bevor es in dem festländischen Grab endete¹⁵⁴⁵.

Die Bedeutung des achtförmigen Schildes als Statussymbol männlicher Mitglieder der Gesellschaft entwickelte sich somit wohl ebenso aus seiner Machart wie aus deren Verquickung mit Stiersprung bzw. Stierfang, Stieropfer und *Rites de passage*. Er bezeugte, dass seine Träger es mit dem mächtigen Tier aufzunehmen wussten und mit der Opferung des Stieres sowie der Herstellung ihres Schildes aus dem Fell des getöteten Tieres ihren Status als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft erlangt hatten. Wohl aufgrund des damit einhergehenden hohen Stellenwerts als Chiffre für persönlichen und gesellschaftlichen Status begegnet der achtförmige Schild auch außerhalb von szenischen Darstellungen ritueller Handlungen. SM IA- und SM IB-zeitliche Gefäße und Siegelbilder etwa belegen die auch im Schildfresko begegnende Bildkomposition mit mehreren nebeneinander angeordneten Schilden¹⁵⁴⁶ – und der Ursprung derartiger Darstellungen könnte sogar noch weiter zurückreichen, wie die Darstellung dreier vor einem Horizontalband

1541 Vgl. Säflund 1987, bes. 230–232; Koehl 1986b.

1542 Für die Darstellungen siehe Vlachopoulos 2007a, 108f.; Vlachopoulos 2008, 451. 455 Abb. 41,3–5.

1543 Koehl 1986b, 336f. Zur Rekonstruktion von Priestern als „the one specific group of males who used rhyta“ siehe Koehl 2006, 337–342. Zum maskulinen Nutzerkreis reliefierter Steingefäße siehe auch Logue 2004, bes. 167–172; Marinatos 2005.

1544 Rehak 1992, 116f. m. Abb. 1.

1545 Koehl 2006, 125 Kat.-Nr. 343 mit weiteren Literaturverweisen; 268 m. Taf. 28 Kat.-Nr. 343. Ferner Rehak 1992, 118 Anm. 27; Danielidou 1998, 78. 215f. Kat.-Nr. M4 m. Taf. 33.

1546 Rehak 1992, 118: „the vases can be taken as support for the hypothesis that the Knossos wall paintings in their latest manifestation simply renew a preexisting motif“. Zum aufgehängten

nebeneinander angeordneter Schilde auf dem mittelkykladischen sogenannten *Hunter's asamintbos* aus Akrotiri nahelegt¹⁵⁴⁷. Ein dem Schildfresko ähnliches Zeugnis der emblemhaften Verwendung des achtförmigen Schildes dürfte ein Siegelabdruck aus dem Osttrakt des Palastes von Knossos mit der Nebeneinanderstellung von achtförmigen Schilden vor einem Spiralfries geben; der Siegelabdruck wird von Evans allerdings nur erwähnt, aber an keiner Stelle abgebildet¹⁵⁴⁸. In die NPZ III datiert indes eine Amphore aus dem *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site* in Knossos mit der Darstellung von nebeneinander platzierten, jeweils an ihrem *telamon* aufgehängten Schilden und einem Punktfries darüber¹⁵⁴⁹. Ein fragmentarischer Siegelabdruck aus Knossos zeigt wiederum drei nebeneinander platzierte achtförmige Schilde, die durch Punkte voneinander getrennt sind¹⁵⁵⁰ (Abb. 5.211). Diese Komposition findet eine Parallele auf einer in der NPZ II auf Kreta angefertigten und nach Akrotiri exportierten Kanne, die in Gebäude *Xesté 3*, Raum 2, zutage kam¹⁵⁵¹ – ein Befunde, der erneut eine Verwendung derartiger Gefäße im Rahmen von *Rites de passage* nahelegt. Bereits Danielidou und Rehak betonten, dass die meisten Vorkommnisse achtförmiger Schilde auf Gefäßen mit ritueller Funktion zu finden seien oder aus rituellen Kontexten, etwa in Vergesellschaftung mit anderen Ritualgefäßen, stammten; zudem würden die oftmals ebenfalls dargestellten Pflanzen wie etwa auf einem NPZ III-Gefäß in Ontario, das nebeneinander platzierte achtförmige Schilde umgeben von Palmen und *sacred ivy* in felsigem Terrain zeigt¹⁵⁵², aber auch das schon oben erwähnte Vorkommen achtförmiger Schilde in Form von Gefäßappliken und Einlagen in den *Temple Repositories* im Palast von Knossos darauf hindeuten, dass die mit Schilden dekorierten Gefäße mit Vegetations- und Fruchtbarkeitskulten in Zusammenhang

achtförmigen Schild in NPZ II- und NPZ III-zeitlicher Gefäßbemalung siehe auch Niemeier 1985, 122 Abb. 59,2–6.

1547 Siehe oben Anm. 1464.

1548 Evans 1930, 313. Vgl. auch Rehak 1992, 124.

1549 Warren 1980/1981, 84 Abb. 35; Rehak 1992, 118f. m. Abb. 7; Warren 2000c, 468 Abb. 5. Aus dem gleichen Raum stammt außerdem ein weiteres *Cup Rhyton* mit der ungewöhnlichen, abwechselnden Anordnung von aufgehängten achtförmigen Schilden, einem Gorgoneion sowie nicht eindeutig zu identifizierenden Objekten, die Peter Warren als Meerzwiebeln bestimmt; siehe Warren 1980/1981, 83f. m. Abb. 34; Warren 1984b; Rehak 1992, 117f. m. Abb. 6. Ein Fragment einer Pyxis mit Schilddekor fand sich in *House X* in Kommos; siehe Shaw (J) 1986, 238 m. Taf. 58f.

1550 CMS II.8, 129 (Abdruck vermutlich eines Schildrings, aus Knossos).

1551 Niemeier 1985, 122 Abb. 59,1; Rehak 1992, 117f. m. Abb. 5; Papagiannopoulou 1995, 211 Abb. 2; Danielidou 1998, 165 Kat.-Nr. K7 m. Taf. 14. Vgl. auch Vonhoff 2008, 82 Kat.-Nr. 134: „Ob in dem Achterschilddekor der Kanne Kat.-Nr. 134 eine dezidierte Reminiszenz an militärische Ikonographie oder auch nur eine generelle apotropäische Symbolik zu sehen ist, muss an dieser Stelle offen bleiben; möglicherweise könnte die Achterschildsymbolik der Schnabelkanne Kat.-Nr. 134 auch auf einen rituellen Gebrauch des Gefäßes, wie z.B. zu Libationszwecken im Zuge von Opferhandlungen o. ä. hinweisen.“ Zu weiteren exportierten Gefäßen mit Schilddarstellungen aus der NPZ siehe Rehak 1992, 119f. Eine ebenfalls SM IA-zeitliche Kanne mit Dekor in Form von achtförmigen Schilden stammt außerdem aus einem Grab in Poros; siehe Rehak 1999b, 232; Warren 2000c, 469 Abb. 7.

1552 Rehak 1992, 119f. m. Abb. 12.

stünden¹⁵⁵³. Der Befund von Raum 2, an dessen Wand eine säugende Kuh in einer Felslandschaft mit Palmen und Schilfpflanzen dargestellt war¹⁵⁵⁴, könnte nun möglicherweise einen konkreteren Hinweis auf die Verwendung von mit Schilden dekorierten Gefäße im Kontext der in Gebäude *Xesté 3* verorteten *Rites de passage* geben, mit welchen unter anderem das Erreichen des Erwachsenenalters und des damit verbundenen gesellschaftlichen Status zelebriert wurde. Die Nebeneinanderstellung von Schilden auf Gefäßen und in Siegelbildern könnte somit in der Bedeutung der Schilde als Statusobjekt, aber auch in der Verwendung entsprechender Gefäße im Rahmen von Ritualen zum Erreichen dieses Status eine Erklärung finden.

Wie schon anhand der szenischen Darstellungen argumentiert, kam wohl dem Textil ab der NPZ II eine ähnliche statusidentifizierende Bedeutung wie dem Schild zu. Das Textil wurde ab der NPZ II ebenfalls in emblemhaft wirkender Nebeneinanderstellung gemeinsam mit dem Schild dargestellt. So zeigt ein Abdruck eines Schildrings aus dem *Archives Deposit* oberhalb eines Spiralfrieses die Darstellung dreier Textilien, die von aufgehängten achtförmigen Schilden flankiert werden¹⁵⁵⁵ (Abb. 5.21m). Eine ähnliche Zusammenstellung bilden die zwei achtförmigen Schilde, die auf einem stilistisch der *Cretan Popular Group* zuweisbaren Lentoid aus Maroulas bei Rethymnon ein Textil flankieren¹⁵⁵⁶ (Abb. 5.21n). Wieder bilden Punkte das trennende, Punktreihen das rahmende Element. Ob die Punkte dabei vereinfachte Zitate der häufiger begegnenden Spiralfrieze sind, muss offen bleiben¹⁵⁵⁷.

In diesem Zusammenhang ist ferner die bronzene Doppelaxt aus Vorou zu nennen, die auf der einen Seite (A) einen mittig platzierten achtförmigen Schild, flankiert von Textilien mit sie durchbohrenden Schwertern zeigt (Abb. 5.22c), auf der anderen Seite (B) hingegen ein zentral platziertes Textil mit Schwert, welches von Köchern flankiert wird¹⁵⁵⁸. Zunächst erscheint die Doppelaxt, die das Trägermedium bildet, hier fehl am Platz, doch sei an dieser Stelle an die enge sinnstrukturelle

1553 Danielidou 1998, 97–99 m. Katalog (K) und Tafeln; Rehak 1992, 116. 123. Siehe bereits oben Anm. 1474 und 1475.

1554 Vlachopoulos – Zorzos 2014, 195 Taf. 67a.

1555 CMS II.8, 127 (Abdruck eines Schildrings, *Archives Deposit*, Knossos).

1556 CMS V S3, 331 (Lentoid aus Maroulas). Das hier als Textil angesprochene Bildelement wird im *CMS* sowie u. a. auch von Vonhoff 2008, 31 als Helm identifiziert und als apotropäisch erklärt. M. E. sprechen jedoch die Details der Darstellung wie etwa die horizontalen Säume, die vertikalen Fransen sowie die oben abgerundete, gemusterte Schlaufe dafür, dass es sich auch hier um ein Textil handelt.

1557 Immerhin besitzt diese Darstellungsweise bereits eine längere Tradition, denn schon der einzelne Schild auf dem altpalastzeitlichen Siegelstein aus Knossos (CMS II.2, 32) wies jeweils rechts und links neben der Verjüngung einen Punkt auf.

1558 Verlinden 1985; Danielidou 1998, 227 f. Kat.-Nr. M38 m. Taf. 37; Rehak 1999b, 233. Ein ähnliches Exemplar mit der Darstellung eines achtförmigen Schildes allein stammt aus Vapheio; siehe Danielidou 1998, 77. 226 f. Kat.-Nr. M37 mit weiteren Literaturangaben sowie m. Taf. 36. Vgl. auch Haysom 2010, 47, der die Herkunft jedoch mit Ostkreta benennt. Eine Doppelaxt mit der Darstellung eines Eberzahnhelms aus Knossos verweist in eine ähnliche Richtung; siehe Vonhoff 2008, 314 Kat.-Nr. 236 Taf. 56; Haysom 2010, 47.

Verflechtung von Doppelaxt und laufender Spirale erinnert (Abb. 5.19). Diese Verflechtung zeichnet wohl auch im vorliegenden Kontext für die Kombination von Bildträger und bildlichem Dekor verantwortlich und lässt die bronzene Doppelaxt aus Vorou jenem Sinnkonzept zuordnen, zu dessen visueller Veranschaulichung unter anderem achtförmige Schilde, Textilien, laufende Spiralen und die Doppelaxt gehörten. Diese Kombination sollte in der SPZ auch im Osttrakt Niederschlag finden, wo die von dem Steinmetzzeichen Doppelaxt geprägte Architektur bildlichen Dekor in Form von laufenden Spiralen und achtförmigen Schilden erhielt. Für die Kombination von Textil und Schwert sowie von Köcher und Textil möchte ich daher Verlinden zustimmen, der zufolge diese Ausstattung sowohl eine praktische Funktion im Sinne einer militärischen Panhoplie als auch eine symbolische Funktion „de démonstration de la richesse et de la puissance militaire de leur propriétaire“ innegehabt haben dürfte¹⁵⁵⁹. Ferner vermutete Verlinden, dass die Doppelaxt, wie auf einem Siegelabdruck aus Kato Zakros dargestellt, im Rahmen von Zeremonien getragen wurde¹⁵⁶⁰ (Abb. 4.12a). Dem kann hinzugefügt werden, dass es sich bei den dargestellten Teilnehmern um ‚Fellrock‘-Träger handelt, welche, wie in Kapitel 4 gezeigt wurde, als Funktionsträger in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Doppelaxt-Kult im Palast von Knossos gebracht werden können. Erneut scheint sich somit der sinnstrukturelle Zusammenhang zwischen achtförmigen Schilden, Textilien und dem mit der Doppelaxt verbundenen Ritualgeschehen erschließen und unmittelbar mit jenen Räumlichkeiten mit Spiraldekor verknüpfen zu lassen, die häufig eine Verbindung zur Doppelaxt besaßen.

Sehr fragmentarisch erhalten ist indessen die in zwei Register aufgeteilte Darstellung von mindestens drei achtförmigen Schilden und Tritonschnecken auf einem Siegelabdruck aus Knossos¹⁵⁶¹ (Abb. 5.21o). Die achtförmigen Schilde weisen hier das bereits in der APZ wiedergegebene, quer über die Taille gelegte Element auf. Eine vergleichbare Vergesellschaftung einer Tritonschnecke mit einem achtförmigen Schild findet sich ferner auf einem aus dem Osttrakt stammenden Abdruck eines Lentoids, und zwar in der Bildfläche schwebend vor einer sitzenden, weiblichen Figur¹⁵⁶² (Abb. 5.21p). Leider scheint es keinerlei Anhaltspunkte für die Datierung des Lentoids zu geben. Immerhin eröffnet sich für die Zusammenstellung beider Elemente durch das bereits Ausgeführte ein größerer Sinnkontext, auf den Schilde und Tritonschnecken in ihrer emblemhaft wirkenden Wiedergabe auf den neupalastzeitlichen Siegelmedien möglicherweise verweisen

1559 Verlinden 1985, 146.

1560 Verlinden 1985, 147. Zur Siegeldarstellung siehe CMS II.7, 7 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

1561 CMS II.8, 128 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos).

1562 CMS II.8, 241 (Abdruck eines Lentoids aus dem Osttrakt des Palastes von Knossos, in Heraklion). Möglicherweise kann auch eine Siegeldarstellung aus einem SM IIIA1-Kontext in Grabgebäude 3 in Phourni, Archanes angeführt werden (Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 700 Abb. 806 [rechts]. 807): Sie zeigt ein stehendes Rind mit zurückgewandtem Kopf, darunter befindet sich eine Tritonschnecke, über dem Rücken hingegen drei Kreise, von denen zwei überlappen. Handelt es sich hierbei um eine stark schematisierte Anspielung auf einen achtförmigen Schild?

sollten. Handelt es sich bei der sitzenden weiblichen Figur um eine Person von hochrangigem bzw. göttlichem Status¹⁵⁶³, so wurde durch die Wiedergabe des achtförmigen Schildes und der Tritonschnecke vielleicht auf Ritualpraktiken zu ihren Ehren verwiesen¹⁵⁶⁴. Zu Tritonschnecken lässt sich allgemein anführen, dass sie in altpalastzeitlichen, neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Siegelbildern entweder für sich begegnen¹⁵⁶⁵ oder zusammen mit Zweigen¹⁵⁶⁶ oder in einer potentiellen Funktion als Sprachrohr, Horn oder Rhyton, welches von einer weiblichen Figur auf einem Lentoid aus der Idäischen Grotte ebenfalls vor einem Altar mit Doppelhorn und Zweigen benutzt wird¹⁵⁶⁷. Folglich lässt sich für ihre sinnkonzeptuelle Einordnung erneut vermuten, dass sie mit Ideen bezüglich Vegetation und Fruchtbarkeit zusammenhängen¹⁵⁶⁸.

Ebenso schwierig einzuordnen ist die Wiedergabe achtförmiger Schilde im Zusammenhang mit Darstellungen von Architekturfassaden, welche entweder zu einem größeren Gebäude oder zu einer Stadt gehörten, so zu sehen auf Siegelabdrücken, die in Raum VII, *House A*, in Kato Zakros gefunden wurden. Die eine Darstellung zeigt in der oberen Bildhälfte die architektonische, über einer doppelten horizontalen Grundlinie aufragende und zum Teil von Doppelhörnern bekrönte Fassade, während in der unteren Bildhälfte und etwas in die obere hineinragend zwei achtförmige Schilde platziert sind¹⁵⁶⁹ (Abb. 5.21q). Die andere Darstellung zeigt eine Front aus insgesamt fünf turmartig aufragenden Gebäudetrakten, unter denen erneut zwei achtförmige Schilde im Winkel zueinander

1563 Der Gestus des nach vorne erhobenen Armes findet sich u. a. auch bei folgenden Darstellungen sitzender weiblicher Figuren: CMS II.3, 252 (Schildring aus Mochlos); II.8, 268 (Abdruck eines Schildrings, in Heraklion); V S1B, 195 (Abguss eines Schildrings, in Athen). Zur Identifikation von sitzenden Figuren als Göttinnen siehe Niemeier 1989, bes. 173f. mit weiteren Referenzen.

1564 Genannter Gestus wird u. a. gegenüber ihr zugewandten Verehrerinnen bzw. ihr gegenüber „zutraulichen“ Tieren ausgeführt.

1565 CMS II.5, 304 (Siegelabdruck aus Phaistos); II.8, 151 (Siegelabdruck in Heraklion). Ersterer Siegelabdruck aus Phaistos datiert in die APZ, zweiterer in Heraklion in SM I.

1566 CMS II.5, 305. 306 (Siegelabdrücke aus Phaistos). Beide datieren in die APZ.

1567 CMS II.3, 7 (Lentoid aus der Idäischen Grotte). Stilistisch datiert in SM IIIA1. Zur Deutung als Rhyton sowie zu realen Rhyta in Form von Tritonschnecken siehe Wedde 2004b, 174f. m. Anm. 149; Koehl 2006, 269 sowie die Zusammenstellung in Baurain – Darcque 1983, 59–73, aus der deutlich hervorgeht, dass die Nutzung von Tritonschnecken als Rhyta mit dem Ende der NPZ aufhörte. Zur rituellen Nutzung von Tritonschnecken und deren altpalastzeitlichen und neupalastzeitlichen Fundkontexten siehe auch Evans 1935, 344f.; Nilsson 1950, 153f.

1568 Siehe dazu bereits Günkel-Maschek 2012b mit weiteren Literaturverweisen. Zur Bedeutung belaubter Pflanzen siehe auch Morgan 1995b, 145: „A leafy plant, whether a branch or a tree, has the unambiguous signification in ancient art of renewed life.“ Möglicherweise beruht auf jenem Ideenzklus auch die ungewöhnliche Bildkomposition auf dem Schildring aus Mykene (CMS I, 17), die eine schwebende Figur mit achtförmigem Schild gemeinsam mit u. a. einer unter einem Baum sitzenden weiblichen Figur oder Göttin, einem auf sie zuschreitenden Frauenzug, einer Doppelaxt und Tierschädeln wiedergibt. Zu diesem SH II-zeitlichen Ring und seiner „unminoischen“ Komposition siehe Krzyszkowska 2005, 244. 254f.; Niemeier 1990, 167f.

1569 CMS II.7, 219 (Siegelabdruck aus Kato Zakros).

angeordnet sind¹⁵⁷⁰ (Abb. 5.21r). Hogarth vermutete, dass durch die Gegenwart der Schilde der göttliche Schutz der Gebäude symbolisch dargestellt wurde¹⁵⁷¹. Der fragmentarische Erhaltungszustand erschwerte eine Deutung. Möglicherweise wurde hier jedoch grundsätzlich eine sinnstrukturelle Verknüpfung von mit Doppelhörnern bekrönten Gebäuden und Trägern achtförmiger Schilde reproduziert, welche nicht zuletzt in der artifiziellen Präsenz von achtförmigen Schilden *in* Palastgebäuden – für die NPZ ist in diesem Zusammenhang auf Knossos selbst sowie möglicherweise auf Gournia zu verweisen¹⁵⁷² – Ausdruck fand. Diese Verknüpfung bestätigt somit zumindest grundsätzlich die Verortung der achtförmigen Schilde einschließlich ihrer Träger im Kontext der von Doppelhörnern bekrönten Gebäude bzw. der Paläste – eine Verortung, die angesichts der ‚elitären‘ Qualität der Schilde jedoch keineswegs mehr zu überraschen vermag.

Zusammenfassend lässt sich die Einbettung von achtförmigen Schilden in neupalastzeitlichen Bildkompositionen auf zwei Arten feststellen (Abb. 5.24): Zum einen als Wiedergabe eines tatsächlichen Schildes, den man so darstellte, wie er aufgrund seiner funktionalen und symbolischen Aspekte verwendet wurde; zum anderen als hieroglyphisches Einzelmotiv, wozu sowohl die emblemhaft herausgelöste Darstellung in nicht-szenischen Bildkompositionen als auch seine Verwendung als Schmuck, als Reliefapplik und als Dekorelement auf Gefäßen gezählt werden können¹⁵⁷³. Letztere emblemhafte Verwendung des achtförmigen Schildes – worin dieser sich markant vom Turmschild unterscheidet – ist unmittelbar auf die für ihn spezifischen Wirkungen zurückzuführen¹⁵⁷⁴.

Dass achtförmige Schilde bei Prozessionen, Paraden oder Aufmärschen und im Kampf getragen wurden, aber auch, wie ich meine, als Hinterlassenschaften Verstorbener wiedergegeben wurden, lässt darauf schließen, dass der Schild in der NPZ abgesehen von seiner Bedeutung als Defensivwaffe zugleich ein Statusobjekt war, über das sich dessen Träger als Angehörige einer bestimmten sozialen Gruppe auszeichneten. Aus seiner praktischen Verwendung geht hervor, dass der Schild als Gebrauchsgegenstand primär innerhalb des Aktionshorizonts

1570 CMS II.7, 218 (Siegelabdruck aus Kato Zakros).

1571 Hogarth 1902, 88 m. Taf. 130. 131; Danielidou 1998, 97. 152f. Kat.-Nr. Σ111. Σ112 mit weiteren Literaturangaben. Vgl. auch Hiller 1995, 571: „Darstellung des von zwei Schilden geschützten Stadttors“.

1572 Cameron 1976a, 628 m. Anm. 41. Achtförmige Schilde in Relief sollen auch aus dem Palast von Gournia, genauer aus Magazin 2 des Palastes stammen; vgl. Boyd Hawes u. a. 1908, 35; Driessen – Macdonald 1997, 213. Kaiser 1976, 302, zufolge lassen sich die Fragmente jedoch nicht mehr identifizieren. Vgl. auch Driessen 1989/1990, 11 Anm. 50. Bereits in der NPZ I entstand im Übrigen das Fragment aus dem *House of the Ladies* in Akrotiri, dessen Darstellung sich Blakolmer 2007a, 222, zufolge zu einem achtförmigen Schild rekonstruieren lässt; vgl. dazu Doumas 1999, 187 Abb. 149; Televantou 1992, 156 Kat.-Nr. 23c.

1573 Vgl. die von Rehak 1992, 123 vorgenommene Unterscheidung der neupalastzeitlichen Darstellungsarten von achtförmigen Schilden zwischen „hieroglyphischen Schilden“, d. h. Appliken und Emblemen, und gegenständlichen (*representational*) Schilden, wenn sie zusammen mit anderen Bildelementen wie Architektur und Landschaftselementen vorkommen.

1574 Vgl. auch Marinatos 1986, 56, die diese Aufwertung des Schildes zum Symbol jedoch mit seiner Bedeutung im Kult begründete.

männlicher Personen verortet war. Sein Vorkommen verwies – wie die komplexeren szenischen Bildkompositionen der NPZ nahelegen – auf die mit ihm assoziierten Vorstellungen von gesellschaftlicher Stellung und deren Erreichen und auf die kämpferischen Fähigkeiten seiner Träger. Seine statusanzeigende Bedeutung resultierte möglicherweise daraus, dass der Schild nach erfolgreichem Absolvieren der *Rites de passage*, in deren Rahmen unter anderem das Stierfang- oder Stiersprungritual abgehalten wurde, aus den Fellen der bezwungenen und geopferten Tiere hergestellt wurde. Der Schild zeichnete seinen Besitzer somit als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft bzw. einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe aus. Das Vorkommen der laufenden Spirale im Zusammenhang mit schildtragenden Prozessionsteilnehmern etabliert ferner eine Verbindung zu den von der Spirale symbolisch verkörperten Ideen oder zu den von laufenden Spiralen im Wanddekor geprägten Orten, die – wie oben erläutert – ausschließlich in Palästen bzw. in Gebäuden im ‚palatialen Architekturstil‘ zu finden waren. Über die laufende Spirale sowie über den achtförmigen Schild fügt sich das assoziierte Geschehen schließlich auch in den von der Doppelaxt geprägten Kultkontext ein.

Dem steht die bildkontextuelle Einbettung des Bildelements achtförmiger Schild als emblemhaft herausgelöstes Bildzeichen gegenüber. Durch die Zusammenstellung des Schildes mit Textil, laufender Spirale und zum Teil auch Schwert und Doppelaxt wird auf das eben skizzierte ideelle Szenario referiert, in dem sich männliche Personen über ihre persönlichen Attribute und Statusobjekte auszeichneten und in dem auch das mit der Doppelaxt assoziierte Ritualgeschehen, an das die Bedeutung der laufenden Spirale geknüpft war, eine Rolle spielte. Darüber hinaus deutet die Vergesellschaftung von achtförmigem Schild und Tritonschnecke sowie einer mutmaßlichen Gottheit auf einen weiteren Aspekt jenes Fruchtbarkeits- oder Vegetationskults hin, der im Speziellen in der Verknüpfung von Schild, *Rites de passage* und Textil zum Ausdruck kam. In seiner Verknüpfung mit Kult und Fruchtbarkeit könnte nicht zuletzt der Grund für die Bedeutung des achtförmigen Schildes als Schmuckobjekt liegen, dessen Existenz nicht nur entsprechend geformte Perlen belegen, sondern möglicherweise auch die Frauenfiguren aus Fayence, die eine entsprechende Kette tragen¹⁵⁷⁵. Eine apotropäische Bedeutung jener Perlen oder Amulette kann darüber hinaus wohl aufgrund des Defensiv- und Schutzcharakters des ‚unmittelbaren Objekts‘ angenommen werden. Inwiefern diese Bedeutung wiederum für die Gebrauchsgegenstände gilt, namentlich die steinernen und tönernen Ritualgefäße sowie die Waffen, die mit Schildsymbolen versehen wurden, ist allerdings fraglich. Vielmehr lassen die bebilderten Gegenstände, die vielleicht bei kultischen, zeremoniellen bzw. kämpferischen Handlungen verwendet wurden, wie sie uns in szenischen Bilddarstellungen überliefert sind, das übergeordnete Sinnkonzept erahnen – wenngleich auch nicht eindeutig in seiner Kausalität benennen –, aufgrund dessen der Schild als Bildelement zum Einsatz kam: Einerseits im Zuge von Kulthandlungen, die in Zusammenhang mit der Doppelaxt standen; andererseits als Element der martialisch-repräsentativen Ausrüstung, die von den männlichen Kultteilnehmern

1575 Vgl. auch Rehak 1992, 116.

besessen und benutzt wurde¹⁵⁷⁶. Auf welcher Grundlage diese zwei – zumindest aus heutiger Sicht – recht unterschiedlichen Sinnkontexte des Schildsymbols in der NPZ basieren, muss jedoch, sofern sie nicht einen gemeinsamen Nenner in den männlichen Mitgliedern der minoischen Gesellschaft und der Akquisition und Repräsentation ihres Status als Schildträger hatte, offenbleiben. Die in den Bildvorkommnissen greifbare Sinnstruktur sollte jedoch auch in der SPZ weiter Bestand haben. In ihren bildlichen Darstellungen sind die syntaktischen Verknüpfungen ihrer prominentesten repräsentativen Elemente nämlich weiterhin zu finden.

5.4.3 Spätpalastzeit

Hinsichtlich der weiteren Verwendungsgeschichte des achtförmigen Schildes konstatierte bereits Paul Rehak: „Interestingly, the figure-eight shield continues to be represented at a time when many other iconographic topoi that had characterized Minoan society drop out“¹⁵⁷⁷. In der SPZ – der Zeit also, in der auch das Schildfresko die Ostwand der *Loggia* der *Hall of the Colonnades* im Osttrakt des Palastes von Knossos zierte – begegnete der achtförmige Schild weiterhin auf verschiedenen Bildträgern, wenngleich er jetzt allerdings nur noch als emblemhaft verwendetes Bildzeichen Bildszenen hinzugefügt, jedoch nicht mehr als aktiv benutzter Gebrauchsgegenstand abgebildet wurde¹⁵⁷⁸. Borchardt und Danielidou begründeten das Fehlen der Evidenz für die praktische Verwendung des Schildes im Kampf nach SM IB/SH IIA damit, dass derartige Schilde mit der Einführung der Bronzerüstung überflüssig geworden seien¹⁵⁷⁹.

Einige Formen der gemeinsamen Komposition von achtförmigen Schilden mit anderen Bildelementen standen weiterhin in unmittelbarer Tradition der NPZ. Der Schildring aus Kalyvia mit der Darstellung dreier durch Punkte voneinander getrennter achtförmiger Schilde über einem Spiralfries knüpfte an die Tradition der Vergesellschaftung von Schilden und laufenden Spiralen an, wobei die flankierenden Zweige den Aspekt der Vegetation und Fruchtbarkeit integrierten¹⁵⁸⁰

1576 Zur Verknüpfung der Doppelaxt mit Waffen in bildlichen wie materiellen Befunden der NPZ siehe jetzt Haysom 2010.

1577 Rehak 1999b, 235. Zur Aufgabe bestimmter ikonographischer Topoi nach den SM IB-Zerstörungen siehe auch Rehak 1997a, bes. 61 f.

1578 So bereits Danielidou 1998, 38.

1579 Borchardt 1977, 11: „Die Tatsache aber, daß für Krieger mit Leder- bzw. Metallpanzer und Beinschienen, wie sie durch die Funde von Dendra und Theben sowie die Darstellungen auf den Linear-B Täfelchen von Knossos seit SM II bzw. SH II bewiesen sind, ein so mächtiger, den ganzen Körper deckender Schild nicht notwendig und vor allem umständlicher zu handhaben war, legt es nahe, die Hauptverwendungszeit des achtförmigen Schildes im 16. und 15. Jahrhundert anzunehmen. Hinzu kommt, daß bisher auch keines der Schriftzeichen auf den vielen Waffentäfelchen mit einer doch so hervorstechenden Abwehrwaffe in Zusammenhang gebracht werden konnte.“ Siehe auch Danielidou 1998, 38 f.

1580 CMS II.3, 113 (Schildring aus Kalyvia).

(Abb. 5.23a). Die Kombination von Schild und Spirale fand außerdem im Gefäßdekor Niederschlag, so etwa auf den im *Throne Room* von Knossos gefundenen Alabastra mit Reliefspiralen auf dem Rand und mit Henkeln oder Reliefappliken in Form von achtförmigen Schilden, die aller Wahrscheinlichkeit nach in der SPZ hergestellt worden waren¹⁵⁸¹. Ebenfalls mit schildförmigen Henkeln oder Appliken versehen wurde eine spätpalastzeitlich datierte Gruppe von zylindrischen Gefäßen (*jars*) aus weißem Gipsstein, die in Grabkontexten in Katsambas und Knossos gefunden wurden¹⁵⁸².

Die Freilegung der SM IIIA1-zeitlichen Bestattung in Tholos A in Phourni, Archanes, brachte gleich mehrere Objekte mit Darstellungen von achtförmigen Schilden zutage. Zunächst vier Ringe, von denen drei achtförmige Schilde nebeneinander zeigen, ein vierter abwechselnd Schilde und Textilien in zwei Registern¹⁵⁸³ (Abb. 5.23b). Krzyszkowska und Niemeier zufolge datieren die Ringe aus Archanes wie auch der oben genannte Ring aus Kalyvia in SM II¹⁵⁸⁴. Aus demselben Grab stammt außerdem ein hölzerner Fußschemel, dessen Oberflächen einst mit elfenbeinernen Reliefappliken in Form von achtförmigen Schilden sowie Köpfen von Kriegerern mit Eberzahnhelmen dekoriert waren¹⁵⁸⁵. Derartige elfenbeinerne Dekorelemente mit achtförmigen Schilden kommen Danielidou zufolge ausschließlich in der SPZ vor¹⁵⁸⁶. Zu einem Korb oder einer hölzernen Kiste gehörte ein elfenbeinerne Deckel mit Reliefdekor in Form von achtförmigen Schilden, welcher in einem Grab in Knossos zutage gefördert wurde¹⁵⁸⁷. Im Sinne von Schmuck in Gestalt achtförmiger Schilde lässt sich in diesem Zusammenhang ferner die schildförmige Perle aus Bergkristall anführen, die als zentrales Element

1581 Warren 1969, 5f.; Danielidou 1998, 99f. Kat.-Nr. A2–A9 m. Taf. 30. Zu weiteren Literaturverweisen bzgl. der Alabastra siehe unten Kapitel 6.1.3. Rehak 1999b, 235, führte außerdem ein kleines Alabastron aus Steatit mit schildförmigen Henkeln aus Sellopoulou an, welches Verwandte von selbiger kretischer Abstammung in Mykene besitzt. Zur Frage, ob es sich um Henkel oder Reliefappliken handelte, siehe Hägg 19889, 103; Rehak 1992, 115.

1582 Warren 1969, 41 f.; Evans 1935, 1006 f. m. Abb. 953; 1009 m. Abb. 960j.

1583 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 654 m. Abb. 721; 660 f. m. Abb. 725 (Schilde und Textilien). 726–728 (zwei bzw. drei Schilde). Der Schildring mit Textilien und Schilden sowie jener mit drei Schilden fand sich Sakellarakis zufolge auf der Brust der Bestatteten, während die beiden anderen mit jeweils zwei achtförmigen Schilden aus einer hölzernen Pyxis stammen, wo sie gemeinsam mit den Perlen einer Kette aufbewahrt wurden. In derselben Bestattung einer weiblichen Person fand sich u. a. auch ein Lentoid mit der Darstellung von Ziegen und einem achtförmigen Schildsymbol; siehe Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 698 Abb. 800. 801; Younger 1988, 224.

1584 Niemeier 1990, 169; Krzyszkowska 2005, 201. Letztere datiert außerdem auch den für den Siegelabdruck CMS II.8, 127 verantwortlichen Ring in SM II, der hier entsprechend der im CMS gegebenen Datierung bereits unter den neupalastzeitlichen Darstellungen besprochen wurde.

1585 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 721–729 m. Abb. 836–842; Danielidou 1998, 100 Kat.-Nr. E1 m. Taf. 22; Rehak 1999b, 236.

1586 Danielidou 1998, 73–75 mit Katalog (Kategorie E) und Tafeln.

1587 Evans 1906, 44 f. m. Abb. 41; Hood 1978a, 127 Abb. 117. Zu Appliken in Form achtförmiger Schilde siehe generell Danielidou 1998, 73–75. 183–201 (Kategorie E) Taf. 22–29.

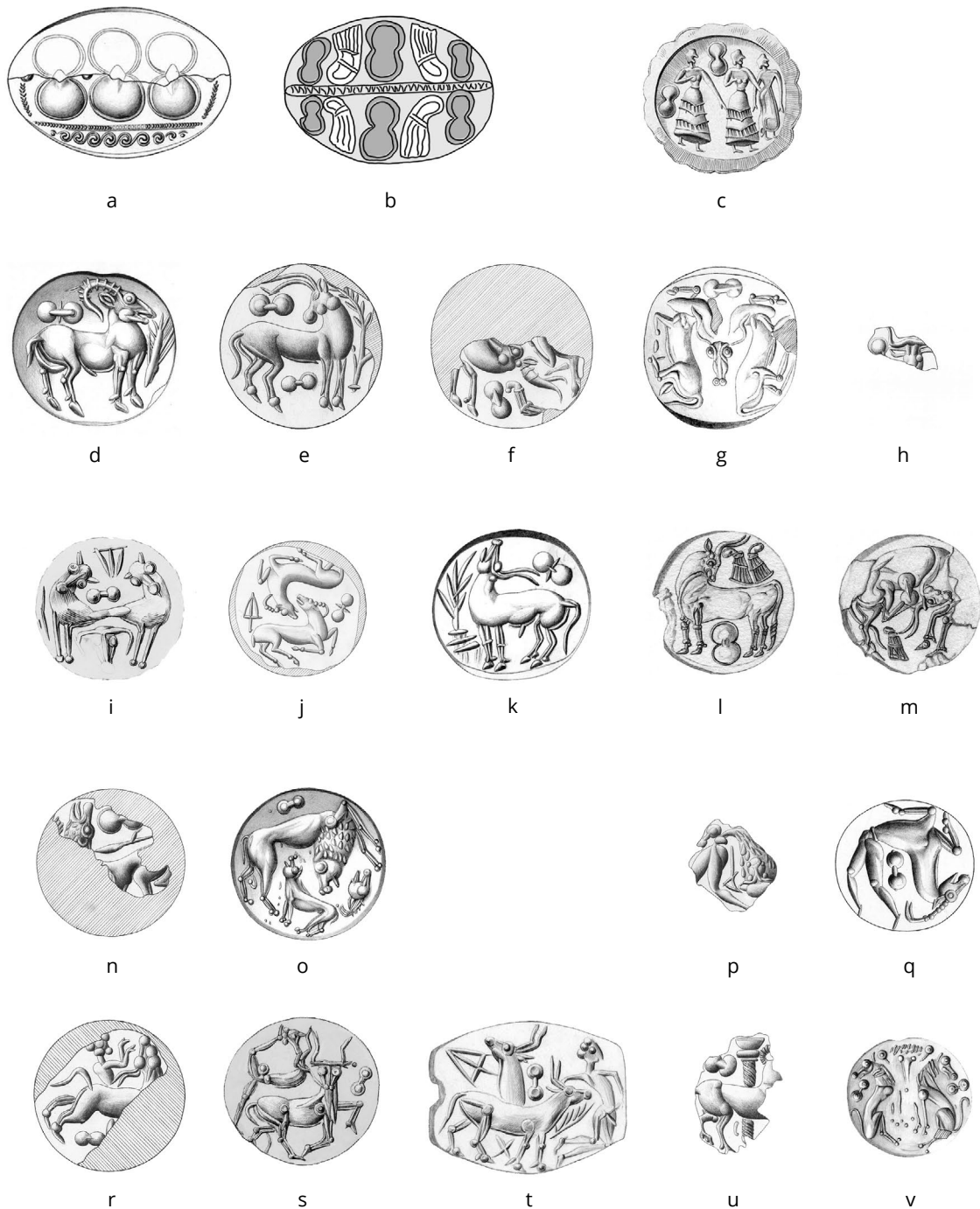


Abb. 5.23 Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen des achtförmigen Schildes: a) aus Kalyvia; b) Schildring aus Archanes; c) aus Mykene; d) aus Kalyvia; e) aus Knossos; f) aus Knossos; g) aus Gournes; h) aus Knossos; i) aus Syvritos; j) aus Knossos; k) in Paris; l) in Boston; m) in Boston; n) aus Knossos; o) in Heraklion; p) aus Knossos; q) aus Chania; r) aus Knossos; s) in Oxford; t) in London; u) aus Knossos; v) aus Chandras.

einer Kette aus Goldperlen in Tholos Δ in Phourni zutage kam¹⁵⁸⁸. Sie setzt die zu diesem Zeitpunkt bereits sehr alte Tradition der Verwendung von Perlen in Form von achtförmigen Schilden als Körperschmuck mit vermutlich apotropäischem Amulettcharakter und/oder Fruchtbarkeitsassoziationen fort¹⁵⁸⁹.

Erstmals begegnet jetzt auch in emblemhafter Nebeneinanderstellung die kombinierte Darstellung von Schild und Eberzahnhelm, das heißt zweier Defensivwaffen, deren Tragen am Körper bereits in der NPZ abgebildet worden war und die beide durch ihre Wiedergabe auf Doppeläxten in gleichen sinnkontextuellen Zusammenhängen reproduziert worden waren. In der SPZ flankierten nun auf dem polychromen Ritualeimer (*goblet*) aus Isopata zwei Helme einen achtförmigen Schild vor einem Netz aus Spiralen¹⁵⁹⁰. Schilde vor einem Netz aus Spiralen mit Rosetten in den Zentren zeigt ferner eine Palaststilamphore aus Knossos¹⁵⁹¹, während der achtförmige Schild auch generell zum Motivrepertoire der ‚Palaststilkkeramik‘ gehörte¹⁵⁹². Die Vermutung, dass die SM II-zeitliche Gefäßbemalung Anregung durch den zeitgenössischen Wanddekor im Palast von Knossos erhielt, wurde seit Evans wiederholt geäußert¹⁵⁹³. Hiller zufolge sei es „ihr palatialer Kontext, der nachdrücklich für eine spezifische inhaltliche Bedeutung dieser Motive im Rahmen herrschaftsbezogener Bildideologie spricht“ und ihnen eine bedeutende Rolle als „Informationsträger herrschaftsideologischer Inhalte“ in der Programmatik einer kultisch-religiösen Machtlegitimation zukommen ließ¹⁵⁹⁴. Unter diesem Aspekt wird auch verständlich, dass für die Wiedergabe jener monumentalen Bildformel neben den Wänden des Palastes selbst ausschließlich die von ihm produzierten Gefäße im ‚Palaststil‘ sowie materiell hochwertige Schildringe oder

1588 Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 611 Abb. 644. Für ein ähnliches, jedoch aus Obsidian gefertigtes Stück siehe Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 638f. m. Abb. 698. Als zentrales Schmuckglied einer Halskette fand sich eine schildförmige Perle auch in Grab O des Grabzyklus B von Mykene, siehe Mylonas 1973, Taf. 181.

1589 Zur Amulettfunktion der schildförmigen Perlen siehe auch Borchhardt 1977, 13; Hiller 1995, 570; Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 637–369; Danielidou 1998, 101. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Erwähnung von Angelos Papadopoulos bezüglich der achtförmigen Schilde auf Zypern: Dort fanden sie in SH II Eingang und zwar hauptsächlich in Form von Goldschmuck wie Perlen und Diademen, deren Verwendung auf eine kleine soziale Gruppe beschränkt war; siehe Papadopoulos 2010, 129–132.

1590 Evans 1914, 27 Abb. 37; Evans 1935, 309f. m. Abb. 198; Rehak 1992, 123; Hiller 1995, 570 m. Taf. 66d; Blakolmer 2012, 85 Abb. 4a.

1591 Evans 1930, 310f. m. Abb. 199.

1592 Evans 1930, 308–314; Niemeier 1985, 199. 121–124; Hiller 1995, 563. 570f.; Rehak 1992, 120–123; Danielidou 1998, 179f. Kat.-Nr. K 40. K 41. K 43 m. Taf. 19. 20.

1593 Evans 1930, 308–314; Cameron 1976a, 572; Niemeier 1985, 120. 123: „Die reichen Schild-darstellungen der Palaststilkkeramik [...] lassen sich nicht von den SM I B-Vorbildern herleiten, sondern sind anscheinend durch Vorbilder der großen Wandmalerei wie dem Schildfresko aus dem Treppenhaus im Ostflügel des Palastes von Knossos angeregt.“ Siehe auch Hiller 1995, 571: „Wichtiger aber ist, daß [die Motive der Palaststilkkeramik] alle aus palatialem Kontext, primär der monumentalen Freskenausstattung des Palastes von Knossos stammen und von dort in andere Kunstgattungen übertragen wurden.“

1594 Hiller 1995, 571f. Vgl. auch Shaw 1997, 501, zu den achtförmigen Schilden als „concentrated symbols of power when isolated from their narrative contexts“.

andere Gegenstände aus wertvollen Rohmaterialien als Trägermedien fungierten. Diese „auf suggestiv-plakative Wirkung abzielende [...] Monumentalisierung“ der Wiedergabe des achtförmigen Schildes war allerdings nur von kurzer Dauer, und bereits in SM III spielte der Schild kaum noch eine Rolle im Keramikdekor¹⁵⁹⁵.

Die bereits für die NPZ zu beobachtende sinnstrukturelle Verknüpfung des achtförmigen Schildes mit kultisch-rituellen Aspekten sowie mit Fruchtbarkeit und Vegetation, visuell veranschaulicht durch vegetabile und landschaftliche Bildelemente, fand in SM II auf mehreren Gefäßen Niederschlag: So zeigt eine Kanne aus der *Unexplored Mansion* in Knossos einen achtförmigen Schild in einer von Pflanzen geprägten Umgebung und ein Doppelhorn auf einem kleinen Altar¹⁵⁹⁶. Die zugrunde liegende Sinnstruktur lässt sich durch das bereits angesprochene Lentoid mit der Darstellung einer weiblichen Figur mit Tritonschnecke vor einem Altar mit Doppelhorn und Zweigen ergänzen. Diese Verknüpfung verweist auch die Kanne in den bereits für die NPZ konstatierten Kontext der Ritualausübung unter dem Aspekt der Vegetation und Fruchtbarkeit.

Die Wiedergabe von Aktivitäten menschlicher Figuren, denen achtförmige Schilde symbolisch beigeordnet sind, beschränkt sich in der SPZ auf eine einzige Darstellung, die noch dazu vom griechischen Festland stammt: Ein Lentoid aus einem Felskammergrab in Mykene zeigt eine Art Prozession, gebildet aus zwei weiblichen Figuren, denen ein ‚Fellrock‘-Träger voranschreitet¹⁵⁹⁷ (Abb. 5.23c). Danielidou sah hierin – wie in den Prozessionsdarstellungen der NPZ und SPZ generell – eine *pompé* am heiligen Ort und zu Ehren einer Kriegsgöttin¹⁵⁹⁸, German eine Gruppe von Tänzer(inne)n¹⁵⁹⁹. Das Vorkommen eines ‚Fellrock‘-Trägers, den ich in Kapitel 4.4 als Funktionsträger im Palast von Knossos identifiziere und der sich auf dem Festland sonst bislang nicht greifen lässt, verleitet allerdings dazu, Knossos als den ideellen Ort des hier gezeigten Geschehens zu benennen¹⁶⁰⁰. Die emblemhafte Platzierung der achtförmigen Schilde in der Bildfläche ist im Zusammenhang mit weiblichen Figuren einzigartig, könnte aber – sofern es sich nicht erneut um ein festländisches Produkt in ‚unminoischer‘ Darstellungsform handelt – eine ähnliche Bildfunktion wie die im Folgenden zu besprechenden Bildzeichen erfüllt haben.

So fand die Wiedergabe achtförmiger Schilde als beigelegte hieroglyphische oder emblemhaft herausgelöste Bildzeichen in der SPZ in zwei neuen Formen bzw. vielmehr einer neuen und einer wiederentdeckten Form von Bildkomposition

1595 Hiller 1995, 563. 571.

1596 Popham 1984, 69 m. Taf. 60a; Rehak 1992, 120f. m. Abb. 13; Rehak 1999b, 235. Für weitere Gefäße mit der gemeinsamen Darstellung von achtförmigen Schilden und floralen Motiven aus dem Areal von Knossos siehe Rehak 1992, 121–123.

1597 CMS I, 132 (Lentoid aus Mykene).

1598 Danielidou 1998, 94–96 m. Kat.-Nr. Σ 56.

1599 German 2005, 56f.

1600 In der Tat deutet der Eindruck, dass jene Figur einer ursprünglichen Darstellung zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde, auf eine Komplexität hin, der hier nicht weiter nachgegangen werden soll.

Anwendung: Zum einen in der Vergesellschaftung mit Tierdarstellungen – diese hatte bereits in der APZ existiert; zum anderen als begleitendes Bildelement bei Mischwesen. Anzumerken ist, dass der achtförmige Schild in mehreren Fällen das rechtwinklig zur Taille geführte Element zeigt, welches ebenfalls bereits in den altpalastzeitlichen Siegeldarstellungen mehrfach begegnet war¹⁶⁰¹.

Die Wiedergabe von Tierdarstellungen, denen emblemhaft verwendete achtförmige Schilde beigefügt sind, beschränkt sich auf das Lentoid als Trägermedium. Die Lentoide stammen sowohl aus Kreta als auch vom griechischen Festland und den Kykladen und legen somit nahe, dass die Bildinhalte über die Küsten Kretas hinaus als Sinnbilder grundlegender gesellschaftlicher Vorstellungen und Ideale Anklang fanden. Das am häufigsten gezeigte Tier ist das Rind, gefolgt von Ziegen, Löwen, Hirschen, Greifen und Ebern. Während einzelne Darstellungen ein oder zwei Tiere in aufrechter Pose¹⁶⁰² (Abb. 5.23d), oft mit zurückgewandtem Kopf¹⁶⁰³ (Abb. 5.23e), zeigen, begegnen insbesondere Rinder auch häufig wild bewegt oder unnatürlich verrenkt, etwa mit eingeknickten Vorderbeinen oder herabgebeugtem Kopf¹⁶⁰⁴ (Abb. 5.23f). Hierin könnte ein indirekter Verweis auf den Zusammenbruch des Tieres nach erfolgter Gewalteinwirkung gegeben sein. Dieser Eindruck verstärkt sich angesichts der Darstellungen von Rindern mit frontal wiedergegebenem Kopf¹⁶⁰⁵ (Abb. 5.23g). Wie bereits Lyvia Morgan ausführlicher argumentierte, könnte die frontale Wiedergabe von Tierschädeln als Hinweis auf den bevorstehenden Tod bzw. die Opferung des Tieres begriffen werden:

1601 CMS II.3, 111 (Lentoid aus Kalyvia); II.4, 206 (?; Lentoid aus Mochlos); V, 320 (Lentoid aus Chrisso); VI, 306 (?; Lentoid aus Chandras); IX, 124. 147. 194 (drei Lentoide in Paris).

1602 CMS II.3, 111 (Lentoid aus Kalyvia); II.4, 17 (Lentoid aus Palaikastro). 214 (Lentoid aus Palaikastro). 218 (Lentoid in Heraklion); II.6, 248 (Lentoid aus Palaikastro); II.8, 381. 420 (Abdrücke von Lentoiden, aus Knossos); V, 254 (Lentoid aus Armenoi). 751 (Lentoid aus Volos); V S1A, 81 (Lentoid aus Medeon); V S1B, 67 (Lentoid aus Dendra); V S3, 376 (Lentoid aus Theben); VI, 388. 390 (Lentoid in Oxford); VII, 172 (Lentoid in London); IX, 147 (Lentoid in Paris); X, 2 (Lentoid in Basel); XI, 243 (Lentoid in Kopenhagen).

1603 CMS I, 75 (Lentoid aus Mykene); II.3, 107 (Lentoid aus Kalyvia). 212 (Lentoid aus Gouves); II.4, 206 (Lentoid aus Mochlos); II.8, 419. 511 (Abdrücke zweier Lentoide, aus Knossos); V, 275 (Lentoid aus Armenoi); V S3, 308 (Lentoid aus Voula); VII, 113 (Lentoid aus Rhodos). 162 (Lentoid in London); XIII, 32 (Lentoid in Boston). Tiere mit sowohl nach vorne als auch nach hinten gerichtetem Kopf befinden sich auf einem Lentoid aus Archanes (Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 698 Abb. 800. 801) und auf einem Lentoid in Nafplio (CMS V S1B, 97).

1604 Rind: CMS I S, 71 (Lentoid aus Melos); II.3, 101 (Lentoid aus Kalyvia). 337 (Lentoid in Heraklion); II.4, 5 (Lentoid aus Zafer Papoura); II.8, 466 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); V, 320 (Lentoid aus Chrisso); VI, 409 (Lentoid aus Polyrrenia). 441 (Lentoid in Oxford); V S3, 217 (Lentoid in Mykene); IX, 124 (Lentoid in Paris). 160 (Lentoid aus Spata); X, 137 (Lentoid in Los Angeles). 258 (Lentoid in Genf); XI, 186 (Lentoid in München); XIII, 33 (Lentoid in Boston). Hirsch: CMS I, 41 (Lentoid aus Mykene). Löwe: CMS II.8, 307 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos). Eber: CMS V S3, 220 (Lentoid aus Mykonos). Zu den Rinderdarstellungen, mit oder ohne begleitenden achtförmigen Schild, siehe Wohlfeil 1997.

1605 CMS II.3, 101 (Lentoid aus Kalyvia); II.4, 158 (Lentoid aus Gournes); IV, 311(?; Lentoid aus Sitia).

„The use of the frontal face [...] alludes to sacrifice, a probable function of the bull-sports where the ritual killing of a bull is likely to have occurred after the show.“¹⁶⁰⁶

Bereits in neupalastzeitlichen Stiersprungdarstellungen war das Schicksal des bezwungenen Tieres auf diese Weise angekündigt worden¹⁶⁰⁷. Eine ähnliche Funktion besaßen möglicherweise die emblemhaft in der Bildfläche platzierten einzelnen Gliedmaßen unterschiedlicher Tiere, die Danielidou zufolge vermutlich aus Opferhandlungen stammten und somit auf diese verwiesen¹⁶⁰⁸. Frontal dargestellte Tierschädel selbst begegnen ebenfalls gemeinsam mit achtförmigen Schilden¹⁶⁰⁹ (Abb. 5.23h) sowie einmal auch gemeinsam mit einem ‚Doppelrind‘ und einem *impaled triangle*¹⁶¹⁰ (Abb. 5.23i). Dieses *impaled triangle*, das auch auf einem Lentoid aus Knossos gemeinsam mit dem achtförmigen Schild und zwei sich wild gebärdenden Rindern gezeigt ist¹⁶¹¹ (Abb. 5.23j), wurde von Marinatos überzeugend als ein zum Opfer gehörendes Symbol, möglicherweise als ein stilisierter Dolch, identifiziert und von ihr und anderen in Zusammenhang mit Tieropfer Ritualen gebracht¹⁶¹². Somit scheint der achtförmige Schild

1606 Morgan 1995b, 139–144 bes. 144. Ferner Wohlfeil 1997, 127.

1607 Vgl. Morgan 1995b, 143f.; Weingarten 2010, 201 m. Anm. 15.

1608 Danielidou 1998, 96f.

1609 CMS II.8, 211 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); V, 591 (Lentoid aus Nafplio).

1610 CMS VI, 430 (Lentoid aus Syvritos).

1611 CMS II.8, 529 (Lentoid aus Knossos).

1612 Marinatos 1986, 61–64. Siehe auch Sakellarakis 1970, bes. 173; Morgan 1995b, 140. Insbesondere die von einem *impaled triangle* begleitete Darstellung eines Rindes mit frontaler Wiedergabe des Kopfes auf einem Opfertisch und darunter platziertem Tierschädel vermag diese Deutung zu bestätigen; siehe CMS II.3, 338 (Lentoid in Heraklion). Der Abdruck eines Lentoids in Heraklion zeigt ebenfalls einen mittig platzierten Rinderkopf, flankiert von einem Ziegenkopf und einem weiteren Tierschädel, und darüber ein *impaled triangle*; siehe CMS II.8, 208. Das *impaled triangle* begegnet neben den im Folgenden noch anzuführenden Darstellungen auch in einer Reihe weiterer Siegelbilder, die trotz des Fehlens von achtförmigen Schilden demselben thematischen Zyklus angehören: CMS I, 106 (Lentoid aus Mykene: säugender Löwe). 137 (Amygdaloid aus Mykene: Stiersprung). 484 (Amygdaloid in Athen: wild sich bewegende Ziege); II.3, 67 (Lentoid aus Knossos: ‚Rind-Mann‘); II.4, 202 (Lentoid aus der Psychro-Höhle: Löwen überfallen Rind); II.8, 366 (Siegelabdruck in Heraklion: antithetisch arrangierte Löwen oder Hunde überfallen Ziege oder Rind). 455. 456 (Abdrücke in Heraklion: Rind). 503 (Siegelabdruck in Heraklion: säugendes Rind). 509 (Siegelabdruck in Heraklion: antithetisch angeordnete Ziegen); V S1B, 207 (Lentoid aus Armenoi: Ziege vor einer Pflanze stehend). 276b (Lentoid aus Armenoi: säugende Löwin); V S3, 19 (Lentoid aus Kritsa: Löwe überfällt Rind); VI, 401 (Lentoid in Oxford: Hunde überfallen Ziege); VII, 138 (Lentoid in London: ‚Hirsch-Mann‘). 252 (Lentoid in Manchester: wild sich bewegende Ziege). 375 (Lentoid in Oxford: Hund überfällt Ziege); VIII, 107 (Lentoid in Großbritannien: wild sich bewegendes Rind). 108 (Lentoid in Marburg: Rinder vor Pflanze); XI, 60 (Lentoid in Berlin: säugendes Rind). 84 (Amygdaloid in Bonn: Rind mit zurückgewandtem Kopf vor einer Pflanze). 184 (Lentoid in München: wild sich bewegendes Rind). 336 (Lentoid im Europäischen Kunsthandel: ‚Rind-Ziege-Mann‘); XII, 237 (Lentoid in New York: wild sich bewegendes Rind). In nicht ganz ersichtlicher Relation steht indes die Darstellung antithetischer Greifen auf einem Lentoid aus Mykene, wobei über einem

in solchen Darstellungen eine Rolle gespielt zu haben, die für die Opferung bestimmte Tiere zeigten und auch mehr oder weniger implizit auf Tieropfer verwiesen¹⁶¹³. Bereits oben war für die NPZ die sinnstrukturelle Verknüpfung unter dem Gesichtspunkt der Herstellung des Schildes sowie der damit verbundenen Stierfang- bzw. Stiersprung- und Stieropferrituale erläutert worden. In der SPZ scheint dieses Sinnkonzept weiterhin existiert und eine bildliche Ausdrucksform angenommen zu haben, wobei der achtförmige Schild kraft seiner Wirkungen auf eben jenen Kontext bzw. Anlass des Tieropfers zu verweisen vermochte. Der achtförmige Schild wurde also dann hinzugefügt, wenn das Hauptmotiv, das die Opferhandlung implizierte, explizit mit dem achtförmigen Schild und seinen Trägern in Zusammenhang gebracht werden sollte.

Eine verwandte Idee könnte nicht zuletzt der Darstellung auf einem Lentoid aus Melos zugrunde gelegen haben, die einen Löwen und einen ‚minoischen Genius‘ in Vergesellschaftung mit einem Schildsymbol zeigt¹⁶¹⁴. Wie bereits Marinatos argumentierte, gehört der ‚minoische Genius‘ zum Motivzyklus der Darstellung von Tieropfer und Fruchtbarkeitskult¹⁶¹⁵. Auch hier bringen somit der Löwe und der achtförmige Schild die sinnstrukturelle Verknüpfung maskuliner Ideen und Ideale mit Tieropfer und Fruchtbarkeitskult zum Ausdruck.

Abgesehen von dem achtförmigen Schild vervollständigt häufig eine Pflanze das Szenario. Sie ist oftmals so platziert, dass das Tier als ihr zugewandt und – im Sinne einer Leserichtung oder implizierten Interaktionsrichtung, die sich auch für menschliche Figuren vor Bezugsobjekten postulieren lässt – sozusagen als ihr gewidmet beschrieben werden kann. Diese Bestimmung lässt sich dabei nicht nur auf das Tier, sondern auch auf die für das Tier vorgesehene Ritualhandlung übertragen, auf die seine Darstellung anspielt¹⁶¹⁶ (Abb. 5.23d; 5.23e). Diese Lesart der Siegelbilder scheint ein Lentoid in Paris zu bestätigen, auf dem ein Rind mit erhobenem Kopf vor einer Pflanze steht, welche auf einer durch zwei horizontale Striche angedeuteten altarähnlichen Struktur platziert ist¹⁶¹⁷ (Abb. 5.23k).

Greif ein *impaled triangle* platziert ist; siehe CMS I, 73 (hier Abb. 6.9j) sowie hier Kapitel 6.2.1: Spätpalastzeit.

1613 Siehe auch Danielidou 1998, 96f. mit weiterer Literatur, der zufolge jenes Opfer zu Ehren der Gottheit durchgeführt wurde, deren Emblem der achtförmige Schild war.

1614 CMS VI, 306 (Lentoid aus Melos). Aufgrund des angegebenen zeitlichen Rahmens von SM I–II könnte das Lentoid auch bereits in der NPZ entstanden sein.

1615 Marinatos 1986, 45–49; Marinatos 1993, 196f.

1616 CMS I, 105 (Lentoid aus Mykene); II.3, 111 (Lentoid aus Kalyvia). 212 (Lentoid aus Gouves); II.4, 214 (Lentoid aus Palaikastro); II.6, 248 (Lentoid aus Palaikastro); II.8, 381 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos). 419 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); V, 254 (Lentoid aus Armenoi). 751 (Lentoid aus Volos); V S1A, 81 (Lentoid aus Medeon); V S1B, 97 (Lentoid in Nafplio); V S3, 376 (Lentoid aus Theben); VII, 113 (Lentoid aus Rhodos). 162 (Lentoid in London); VIII, 145 (Lentoid in Genf); X, 2 (Lentoid in Basel); XI, 54 (Lentoid in Berlin). Ein Lentoid in London (CMS VII, 172) zeigt ein antithetisch um eine Pflanze angeordnetes Arrangement; ein Lentoid in Mykene (CMS V S3, 217) eine gegenläufige Anordnung zweier Rinder vor Pflanzen.

1617 CMS IX, 147 (Lentoid in Paris).

Häufig ist es dabei nicht der achtförmige Schild allein, der die Szene begleitet. Auch das Textil wird in der Bildfläche platziert, um die Situation des Tieres gemeinsam mit dem Schild symbolisch zu ergänzen¹⁶¹⁸ (Abb. 5.23f; 5.23l; 5.23m). Wie bereits in der NPZ wird also auch in der SPZ die Zusammenstellung von achtförmigem Schild und Textil im Kontext von Tieropfer sowie Vegetations- und Fruchtbarkeitskult wiedergegeben. Damit hatte sich in der SPZ zwar die unmittelbare Bildform zur Veranschaulichung dieses Sinnkonzepts verändert, doch sind noch immer die zugrunde liegenden sinnstrukturellen Zusammenhänge zu erkennen, welche das Tieropfer mit den Statussymbolen Schild und Textil verknüpfen.

Der achtförmige Schild begegnet jedoch nicht nur in jenen Szenen, die auf Tieropfer und Fruchtbarkeitskult verweisen, sondern auch in Tierüberfallszenen, in denen Löwen bzw. Hunde sich auf Rinder, Ziegen oder Hirsche stürzen¹⁶¹⁹. Bezugnehmend auf die Untersuchungen von Morgan und Marinatos könnte hierin eine sinnbildliche Analogie zu maskuliner Energie und Tatkraft impliziert gewesen sein¹⁶²⁰. Morgan brachte diese Darstellungen überdies mit *Rites de passage* männlicher Jugendlicher in Zusammenhang und postulierte gemeinsame ideelle Ausdrucksformen der Aggressivität, Mannwerdung und des männlichen Heldemuts¹⁶²¹. Die Jagd auf Löwen, die schon in der NPZ von Trägern des achtförmigen Schildes betrieben wurde, reflektiert wiederum der aus Knossos stammende Abdruck eines Lentoids, auf dem der Löwe von einem Speer getroffen zu sein scheint; auch hier impliziert der achtförmige Schild den ideengeschichtlichen Kontext der Darstellung¹⁶²² (Abb. 5.23n). Ferner begegnet der Schild in Tierszenen, in denen säugende Tiere gezeigt sind¹⁶²³. Und selbst hier fehlt das auf Tieropfer verweisende Vokabular in Form eines neben dem gesäugten Tier platzierten Ziegenkopfes nicht, sondern bringt vielmehr ein Konzept zum Ausdruck, das an anderer Stelle durch die Vergesellschaftung säugender Rinder oder Löwen

1618 CMS II.8, 466 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); XIII, 32. 33 (zwei Lentoide in Boston). Siehe dazu auch Marinatos 1986, 64–66.

1619 CMS I, 182 (Lentoid aus Dendra: Löwe überfällt Ziege). 412 (Lentoid aus Syros: Hunde überfallen Hirsch); IX, 145 (Lentoid in Paris: Hunde überfallen Rind/Ziege?); V, 184 (Lentoid in Athen: Hund überfällt Hirsch). 649 (Lentoid aus Patsos: Hund überfällt Rind/Ziege); VI, 377 (Lentoid in Oxford: Löwe und Hund überfallen Ziege); X, 128 (Lentoid in Basel: Löwe überfällt Hirsch). 129 (Lentoid in Basel: Löwe überfällt Rind); XII, 265 (Lentoid in New York: Hund überfällt Rind). Impliziert ist der Überfall möglicherweise in der Darstellung eines stehenden Löwen, hinter dem eine Ziege aufsteigt; siehe CMS I, 115 (Lentoid aus Mykene).

1620 Zur Parallelisierung der Stärke von Mann und Löwe siehe Marinatos 1990; Morgan 1995a. In Bezug auf das Fehlen menschlicher Figuren in diesen Szenen siehe Morgan 1995a, 171, der zufolge auch in Szenen, die keinen offensichtlichen Bezug zu menschlichem Handeln aufweisen, durch die Wahl der Tiere, die an anderer Stelle in Beziehung zu menschlichen Figuren stehen, Bezug auf eben jenes Handeln genommen wird. Siehe außerdem Morgan 1998a, 29f.

1621 Morgan 1995a, bes. 184.

1622 CMS II.8, 421 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos).

1623 CMS II.3, 344 (Lentoid in Heraklion); V S1B, 95 (Lentoid aus Nafplio). Jene Zusammenstellung begegnete bereits im neupalastzeitlichen Kontext von Raum 2, Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, siehe oben Kapitel 5.4.2 mit Anm. 1551 und 1554.

mit dem *impaled triangle* veranschaulicht wurde¹⁶²⁴ (Abb. 5.23o). Der Kreis von Jagd, männlicher Aggressivität und tierweltlicher Fortpflanzung schließt sich über die von einem Schild vervollständigte Darstellung auf einem Lentoid, das heute in Paris liegt. Sie zeigt einen Löwen, der im Begriff ist, ein säugendes Rind zu überfallen¹⁶²⁵. Wie die oben genannten, implizit auf Tieropfer verweisenden Darstellungen, so wurden also auch die hier besprochenen sinnbildlichen Darstellungen von männlicher Jagdfähigkeit, Reife und Stärke durch die Wiedergabe des Schildsymbols in unmittelbarem Zusammenhang mit den männlichen Vertretern der gesellschaftlichen Gruppe der Schild-Träger gebracht. Dies kann auch für die folgende Gruppe von spätpalastzeitlichen Darstellungen postuliert werden.

Mischwesen – gebildet aus Mensch und Rind, Mann und Ziege, Mann und Löwe, Frau und Löwe – gehören zu den neuen Bildschöpfungen der SPZ und scheinen auch nur in dieser Zeit in der Glyptik produziert worden zu sein. Elf Siegelbilder, davon vier mit Fundort in Kreta, zeigen jeweils ein Mischwesen gemeinsam mit einem achtförmigen Schildsymbol¹⁶²⁶ (Abb. 5.23p; 5.23q; außerdem oben Abb. 4.10n). Zum Teil gesellen sich weitere Bildelemente wie eine Sonne¹⁶²⁷, Pflanzen¹⁶²⁸, ein Fisch oder Delphin¹⁶²⁹ sowie in drei Fällen das *impaled triangle*¹⁶³⁰ hinzu. Dieses *impaled triangle*, das hier gemeinsam mit dem achtförmigen Schild zweimal einem ‚Rind-Mann‘, einmal einem ‚Löwe-Mann‘ beigefügt ist, begegnete bereits im Zusammenhang mit zwei Rinderdarstellungen, darunter eine mit einem zusätzlichen frontalen Rinderkopf. Die Zusammenstellung von Bildelementen, welche den Mischwesen, auf deren Bedeutung hier nicht weiter eingegangen werden soll¹⁶³¹, beigeordnet waren, gleicht somit denjenigen in den eben besprochenen Tierdarstellungen. Tatsächlich scheint in beiden Darstellungsformen die untergründige Anspielung auf Opfer, aber auch ihre Zuordnung zu einem maskulin-elitären Nutzerkreis in ähnlicher Weise impliziert gewesen zu sein¹⁶³².

1624 CMS I, 106 (Lentoid aus Mykene). II.8, 503 (Siegelabdruck in Heraklion); V S1B, 276b (Lentoid aus Armenoi); XI, 60 (Lentoid in Berlin).

1625 CMS IX, 145 (Lentoid in Paris).

1626 ‚Rind-Mann‘: CMS I, 216 (Lentoid aus Prosymna); IX, 128 (Lentoid in Paris); VI, 298 (Lentoid aus der Psychro-Höhle); 301 (Lentoid aus Milatos); V S3, 223 (Kissensiegel aus Midea); XI, 251 (Lentoid in Kopenhagen); XII, 238 (Lentoid in New York). ‚Ziege-Mann‘: CMS V S3, 113 (Lentoid aus Chania). ‚Ziege-Rind-Mann‘: CMS VII, 123 (Lentoid in London). ‚Löwe-Mann‘: CMS II.8, 205 (Siegelabdruck aus Knossos). ‚Löwe-Frau‘: CMS XI, 330 (aus europäischem Kunsthandel).

1627 CMS IX, 128 (Lentoid in Paris).

1628 CMS VI, 301 (Lentoid aus Milatos).

1629 CMS V S3, 223 (Kissensiegel aus Midea).

1630 CMS II.8, 205 (Siegelabdruck aus Knossos); VI, 298 (Lentoid aus der Psychro-Höhle); XI, 251 (Lentoid in Kopenhagen).

1631 Zu Mischwesen sowie zu den verschiedenen Deutungen dieser Darstellungen siehe bereits u. a. Marinatos 1986, 69f.; Morgan 1995b, 143–145; Danielidou 1998, 97 mit weiteren Literaturverweisen; Krzyszkowska 2005, 207f.; Simandiraki-Grimshaw 2010.

1632 Vgl. Morgan 1995b, 143–145.

Dies gilt auch für die im Folgenden zu nennenden spätpalastzeitlich datierten und von einem achtförmigen Schild begleiteten drei Siegelbilder mit Stiersprungdarstellungen¹⁶³³ (Abb. 5.23r bis 5.23t). Die Vergesellschaftung des Stiersprungs mit dem achtförmigen Schild knüpft dabei wohl an die oben postulierte neupalastzeitliche oder ältere Tradition an, die den Stiersprung im Rahmen der *Rites de Passage* verortete. Die frontale Wiedergabe des Stierkopfes auf dem Lentoid in Oxford (Abb. 5.23s) geht einerseits auf eine neupalastzeitliche Tradition zurück, in der die übersprungenen Stiere mit frontalem Schädel wiedergegeben werden¹⁶³⁴, und lässt sich andererseits mit den ebenfalls von achtförmigen Schilden begleiteten Tierdarstellungen in Zusammenhang bringen, die frontale Tierschädel integrieren. Somit könnte auch hier die Tötung im Rahmen eines Tieropfers impliziert gewesen sein, welche dem bezwungenen Rind bevorstand¹⁶³⁵. Das Amygdaloid in London¹⁶³⁶ (Abb. 5.23t) zeigt indes ein ganzes Rind, vor dessen Kopf der Springer sich in einer Auf- oder Abwärtsbewegung zu befinden scheint, sowie dahinter einen Rinderkopf und -nacken, vor dem das *impaled triangle* platziert ist. Auch letzteres Bildelement verweist erneut auf das Tieropfer, dass mit dem Ritual des Stiersprungs einerseits und mit dem durch den achtförmigen Schild suggerierten Sinnzusammenhang andererseits verknüpft gewesen sein dürfte.

Insgesamt lässt sich für die genannten drei Motivgruppen festhalten, dass sie in der SPZ mit dem achtförmigen Schildsymbol, zum Teil auch mit dem Textil, versehen werden konnten und darüber hinaus oftmals Verweise auf Tieropfer in Form von Tierschädeln, frontaler Schädelwiedergabe und *impaled triangle* enthielten¹⁶³⁷. Zur Deutung des Schildes in diesen Bildkontexten äußerte sich bereits Danielidou. Dabei verwarf sie frühere Deutungen als Jagdszenen, in denen der Schild die menschliche Aktivität des Jägers verbildlicht haben soll, da in diesem Fall eine Angriffswaffe zu erwarten wäre. Sie sprach sich stattdessen zugunsten einer Deutung aus, wonach der achtförmige Schild als religiöses Symbol eine Beziehung zur Kultpraxis hergestellt habe; genauer zu dem Opfer, das zu Ehren der Gottheit durchgeführt wurde, deren Emblem der achtförmige Schild gewesen sei. Wie bereits vorher von Marinatos argumentiert, bestimmten der Schild ebenso wie das *impaled triangle* und das Textil als Determinativ das Tier als für das Opfer auserwählt¹⁶³⁸.

Diese Deutung bereitet allerdings Schwierigkeiten wenn man bedenkt, dass auch Greifen – selten, aber doch – vor Pflanzen und mit einem achtförmigen

1633 CMS II.8, 231 (Abdruck eines Lentoids, in Heraklion); VI, 337 (Lentoid in Oxford); VII, 100 (Amygdaloid in London).

1634 Vgl. Weingarten 2010, 201 m. Anm. 15.

1635 Vgl. Morgan 1995b, 144.

1636 CMS VII, 100 (Amygdaloid in London).

1637 Bereits Marinatos 1986, 64 äußerte die Beobachtung, dass die Symbole achtförmiger Schild, Textil und *impaled triangle* lediglich einem äußerst beschränkten Repertoire an Bilddarstellungen beigeordnet waren.

1638 Danielidou 1998, 96f.; Marinatos 1986, 64–72, zusammenfassend bes. 72: „the signs of the eight-shield, sacred garment and impaled triangle are determinatives designating the animals with which they appear as sacrificial victims“. Siehe ferner Evans 1935, 315.

Schild in der Bildfläche abgebildet wurden¹⁶³⁹ (Abb. 6.9a). Der Greif war mit Sicherheit *kein* Opfertier, deshalb spielte auch der achtförmige Schild in dieser Zusammenstellung wohl kaum eine designierende Funktion. Es ist daher wahrscheinlicher, dass die Präsenz des achtförmigen Schildes in seiner Funktion als Symbol einen Sinnzusammenhang evozierte, in dem die von dem Schild begleitete Darstellung verortet war. Der Schild reproduzierte folglich einen Sinnkontext, in dem das Hauptmotiv der jeweiligen Bildkomposition seine Bedeutung entfaltete, bzw. er fügte eine Konnotation hinzu, die die Bedeutung des zentralen Motivs konkretisierte oder vervollständigte. Für diese Vermutung spricht die Tatsache, dass der achtförmige Schild in allen Varianten der Darstellung von Tieren, der Interaktion mit Tieren sowie in der Wiedergabe von Mischwesen vorhanden sein *konnte*, dass all diese Szenen jedoch auch ohne ihn existierten. Die Szenen hatten also bereits *an sich* eine bestimmte Bedeutung, doch wurde diese durch die Vergegenwärtigung des achtförmigen Schildes und *dessen* Bedeutung noch expliziter veranschaulicht und konkretisiert. Bereits für den neupalastzeitlichen Schild konnte ein Verständnis als Defensivwaffe, als Statusobjekt männlicher Mitglieder der minoischen Gesellschaft, als Kennzeichen männlicher junger Erwachsener nach erfolgreichem Absolvieren der *Rites de passage* oder des Stiersprungs, sowie in übertragenem Sinne als Objekt von Bewandtnis im Rahmen von Fruchtbarkeits- und Vegetationskult und dem mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen herausgearbeitet werden. Die durch die Gegenwart des Schildes geprägten Bildkompositionen und Trägermedien wurden somit ihrerseits in einen kultisch-rituellen, maskulin-elitären sowie martialischen Kontext eingebettet. Besaß diese sinnstrukturelle Vernetzung auch in der SPZ noch Gültigkeit, so könnte der Schild auch im Rahmen der oben genannten Darstellungen entsprechend funktioniert haben. Da sowohl die Tiermotive als auch die Stiersprungdarstellungen und eventuell die Mischwesen bereits aufgrund ihrer eigenen Gestaltung und hinzugesellter Bildelemente auf die Opferung des Tieres im Rahmen von Kult-handlungen verwiesen, unterstrichen die Schildsymbole lediglich diese Bedeutung – in zahlreichen weiteren Wiedergaben derselben Motive wurde auf diesen Zusatz jedoch auch gerne verzichtet. Nichtsdestotrotz zeugt die *Tatsache*, dass die achtförmigen Schilde gemeinsam mit den Motiven dargestellt werden *konnten*, davon, dass auch die Tierdarstellungen mit Opferbezug, die Stiersprungdarstellungen sowie die Mischwesen selbst grundsätzlich innerhalb dieses, an die achtförmigen Schilde und deren Träger geknüpften, übergeordneten Sinnkonzeptes verortet waren.

Daran anschließend lässt sich zuletzt noch ein weiterer Zyklus von Bild-darstellungen anfügen, in dem Architekturglieder bzw. Motive, die Architekturglieder integrieren, mit achtförmigen Schildsymbolen vergesellschaftet waren. So zeigt ein Lentoid aus dem *Corridor of Bays* im Palast von Knossos eine Ziege vor einer Säule, wobei über der Ziege ein achtförmiger Schild platziert ist¹⁶⁴⁰ (Abb. 5.23u). Zwei Ziegen mit achtförmigen Schilden darüber sind

1639 CMS V S1B, 228 (Lentoid aus Armenoi). Zum Bildelement „Greif“ siehe Kapitel 6.2.1.

1640 CMS II.8, 387 (Lentoid in Heraklion). Evans 1930, 316f. m. Abb. 208.

auf einem Lentoid aus einem Felskammergrab in Voula, Attika, in antithetischer Anordnung zu beiden Seiten einer Säule dargestellt¹⁶⁴¹. Ein Lentoid aus Chandras, Siteia, trägt die Darstellung zweier antithetisch um eine Säule angeordneter Löwen, über denen jeweils ein achtförmiger Schild positioniert ist¹⁶⁴² (Abb. 5.23v). Lässt sich die Präsenz der Säule in diesen Bildzusammenhängen mit jener in weiteren antithetischen Arrangements vergleichen, so könnte auch in den hier besprochenen Darstellungen ein implizierter Hinweis auf den architektonisch gestalteten Ort – in dem in der Forschung wiederholt ein Palast oder Tempel vermutet wurde – zu verstehen sein, auf den die von den Tieren repräsentierte Idee bezogen wurde¹⁶⁴³. Auch hier gilt, dass die Darstellungen den achtförmigen Schild beinhalten *konnten*, dass sie jedoch auch ohne ihn auskamen. Durch die unmittelbar in Zusammenhang mit den Tieren gebrachte Säule erfährt der bisher konstatierte Sinnzusammenhang somit dahingehend eine Erweiterung, dass er in diesen Darstellungen mit einem architektonisch gestalteten Ort verknüpft wird. In Bezug auf den achtförmigen Schild lässt sich festhalten, dass der durch ihn implizierte Sinnzusammenhang somit auch dann eine Rolle spielte, wenn Tiere in ihrer Verbindung zu Gebäuden bzw. zu durch Säulenarchitektur versinnbildlichten Orten wiedergegeben wurden. Inwiefern diese Bildkompositionen in der Tradition der neupalastzeitlichen Darstellungen von Architekturfassaden stehen, die mit achtförmigen Schilden vergesellschaftet waren, muss jedoch offen bleiben.

In Hinblick auf die Wiedergabe des achtförmigen Schildes in der SPZ lässt sich somit zunächst die Beobachtung Danielidou¹⁶⁴⁴ bestätigen, dass er als ‚unmittelbares Objekt‘ nun nicht mehr in seiner praktischen Verwendung als Defensivwaffe und Statusobjekt wiedergegeben wurde, sondern dass seine Präsenz im Bild dazu diente, das Bildmotiv durch eine symbolische Komponente in einen mit dem Schild assoziierten Sinnzusammenhang zu stellen. Bei den auf diese Weise

1641 CMS V S3, 308 (Lentoid aus Voula).

1642 CMS II.3, 306 (Lentoid aus Chandras). Zwei weitere Siegelbilder gehören jedoch eher nicht zu den Darstellungen von Säulen und achtförmigen Schilden: Zum einen ein in die SPZ datierendes Lentoid in Oxford, CMS VI, 390, das einen stehenden Greif, unter ihm einen achtförmigen Schild sowie vor ihm eine mutmaßliche Säule zeigt, bei der es sich jedoch aufgrund der sonst hier platzierten Pflanze eher um eine solche gehandelt haben dürfte (vgl. oben die entsprechenden Ausführungen zu Tierdarstellungen mit Pflanzen). Zum anderen ein ebenfalls in die SPZ datiertes Lentoid in Heraklion, CMS III, 500 (zur Datierung siehe auch Danielidou 1998, 117 Kat.-Nr. Σ21: SM II–IIIA) mit der Darstellung von jeweils drei, in zwei Registern übereinander angeordneten achtförmigen Schilden. Danielidou 1998, 94, zufolge handelte es sich bei dem trennenden Element in der Mitte um eine Säule, doch dürfte hierbei eher das Zahnschnittmotiv zu erkennen sein, welches auch in anderen Darstellungen als Trennelement zweier Register fungierte. In jedem Fall kann darauf hingewiesen werden, dass auch auf diesem Lentoid die achtförmigen Schilde inklusive dem quer zur Taille gelegten Element wiedergegeben sind. Ein weiteres spätpalastzeitliches Beispiel für die ornamentale Anordnung von vier achtförmigen Schilden bildet ein Lentoid aus Armenoi; siehe CMS V S1B, 268.

1643 Zur Deutung der Säulen als verkürzte Darstellungen von Sakralbauten siehe Evans 1912, 285; Nilsson 1950, 250–261 bes. 255; Cameron 1976a, 75. Siehe auch Marinatos 1986, 61, die auf die vergleichbare Assoziation von Textilien mit Säulen bzw. Sakralbauten hinweist.

1644 Danielidou 1998, 38f.

komplettierten Darstellungen handelte es sich ausschließlich um Kompositionen, die in Zusammenhang mit Tieropfer, Stiersprung und Fruchtbarkeitskult gebracht werden konnten, wobei bisweilen auf eine architektonische Struktur Bezug genommen wurde. Auch in der SPZ wurde der achtförmige Schild folglich denjenigen Kompositionen beigelegt, die eine bereits in der NPZ und früher etablierte und mit dem achtförmigen Schild verknüpfte Ideentradition mit Bezug auf Mannwerdung und Tapferkeit, Tieropfer und Fruchtbarkeit fortsetzten. Wenngleich also der Schild auch nicht mehr im Akt seiner unmittelbaren Verwendung dargestellt wurde, so verwies er dennoch auch weiterhin indirekt auf diejenigen, die sich durch den Besitz des Schildes sowie durch die mit ihm verknüpften Ideale, Fähigkeiten und Pflichten auszeichneten.

5.4.4 Zusammenfassung

Die Bildanalyse des achtförmigen Schildes in der minoischen Palastzeit konnte mehrere bildthematische Verzweigungen aufzeigen, die auf Sinnstrukturen zurückzuführen sind, welche den achtförmigen Schild und dessen Bedeutung thematisieren (Abb. 5.24). Für die eingangs erwähnte in der Forschung dominierende Interpretation des Schildes als Symbol, Attribut oder anikonische Verkörperung einer Kriegs- oder Schildgöttin fand ich keine Bestätigung. Diese Interpretation erfolgte vor allem in einer Retrospektive ausgehend von mykenischen Darstellungen, für die es jedoch bislang keine minoischen Vorläufer gibt. Vielmehr konnte ich über die Wirkungen des achtförmigen Schildes, wie sie aus seiner Verwendung in Bildkompositionen sowie seiner Machart abzuleiten sind, eine primäre Funktion des Schildes als Defensivwaffe und zugleich Statusobjekt rekonstruieren. Als solches wurde er in Kontexten wie Prozessionen, Aufmärschen oder kämpferischen Auseinandersetzungen getragen; im Zusammenhang mit Ritualhandlungen, auf die man in der NPZ II und NPZ III durch Bildmotive wie das ‚Baum-Schütteln‘ anspielte, begegnete er indes gemeinsam mit dem Textil und dem Schwert als Hinterlassenschaften eines verstorbenen Kriegers und Mitglieds der Palastelite.

Wie sich die Rolle des Schildes als Statuskennzeichen definierte, zeigte sich bei einer näheren Betrachtung der Machart der Schilde sowie assoziierbarer Bild Darstellungen mit Bezug auf Stiersprung oder Stierfang und Stieropfer. Demnach waren es wohl die Felle der Tiere, die im Rahmen von *Rites de passage* in Stierfang- oder Stiersprungritualen bezwungen und im Anschluss daran geopfert wurden. Sie wurden zu Schilden verarbeitet, welche dem erfolgreichen Ritualteilnehmer als Zeichen seiner Fertigkeiten, seiner Zugehörigkeit zur Gruppe der jungen Erwachsenen und Stierbezwinger sowie nicht zuletzt als Bestätigung des erfolgten Opfers überreicht wurden. Der Schild erwies sich somit vor allem als Statussymbol seiner Träger, die diesen wiederum bei der Teilnahme an kultisch-rituellen Handlungen, Prozessionen oder Aufmärschen sowie kämpferischen Auseinandersetzungen präsentierten. Dass der Schild über seine primär maskuline Domäne hinaus auch als Schmuck- und Dekorelement verwendet wurde, dürfte in seinen

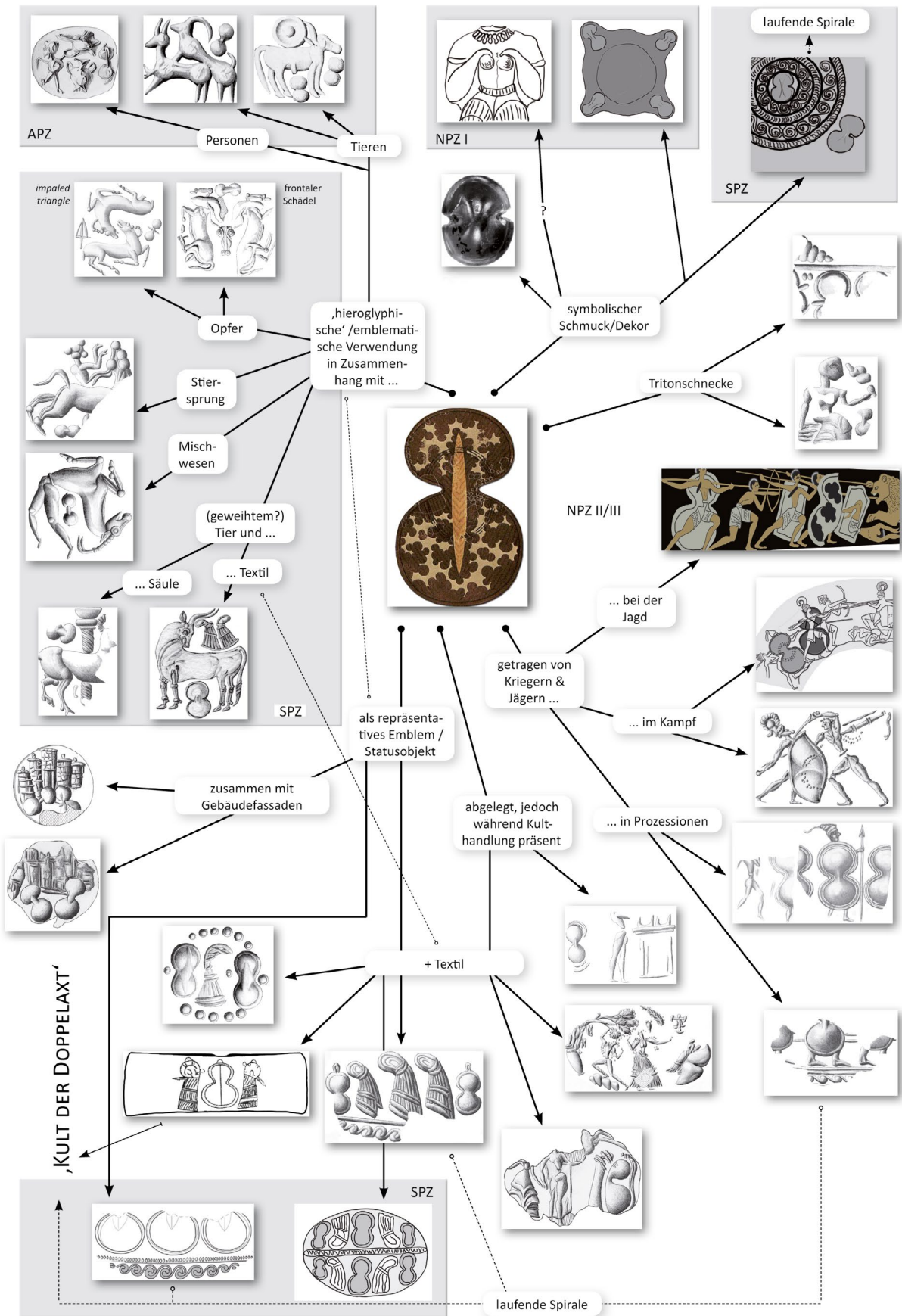


Abb. 5.24 Verzweigungsbaum zum Bildelement achtförmiger Schild.

kultisch-religiösen Aspekten begründet liegen. Da der Schild mit Opferritualen sowie dem Erreichen des Erwachsenenstatus verknüpft war, welchem zugleich wohl die mittels der Fruchtbarkeit der Natur exemplifizierten Erwartungen bezüglich der Familiengründung anhafteten, waren Schild und kultisch-religiöse Aspekte miteinander assoziiert.

Sowohl unter dem Aspekt des Statusobjekts als auch im Rahmen von Vegetations- und Fruchtbarkeitskult wurde der achtförmige Schild bereits in der NPZ als emblemhaftes Bildzeichen in nicht-szenischen Kompositionen wiedergegeben. Seine symbolische Funktion erfüllte er dabei nicht nur als Bildelement auf Gefäßen, Kultgeräten und Waffen, sondern auch in Form von Rhyta, die wohl im Zuge kultischer Handlungen Verwendung fanden. In der SPZ wurde der achtförmige Schild dann nur noch in seiner emblemhaften Form dargestellt. Dabei knüpfte man zum Teil an die neupalastzeitliche Tradition der Nebeneinanderstellung von Schild und Textil, bisweilen auch Helm, im Sinne einer Aufreihung von Statussymbolen an. Zum Teil griff man zudem die altpalastzeitliche Vergesellschaftung des Schildes mit Tierdarstellungen auf. Darüber hinaus wird aber auch erstmals eindeutig der für die NPZ nur indirekt, über die Machart der Schilde erschlossene Zusammenhang zwischen Schild und Stiersprung evident. Nicht zuletzt gesellte man den Schild den neuartigen Mischwesen bei, die in der SPZ Eingang in das Bildvokabular fanden. Das mit dem Schild assoziierte Opferwesen erhielt dabei eine stärkere Betonung als noch in der NPZ und wurde nun etwa durch die frontale Wiedergabe der Tierschädel oder durch das *impaled triangle* impliziert.

Für die soziale Gruppe, die sich als Schildträger identifizierte, kann unter Berücksichtigung von neupalastzeitlichen *und* spätpalastzeitlichen Bildquellen also festgehalten werden, dass sie 1) erfolgreich die *Rites de passage* zum Erreichen des Status eines Erwachsenen und vollwertigen Mitglieds der knossischen Gesellschaft erreicht hatten; dass sie 2) an Tieropfern beteiligt waren; und dass sie 3) in Zusammenhang mit jenem Ritualgeschehen standen, in welchem Doppeläxte und Textilien, laufende Spiralen und ‚Fellrock‘-Träger eine Rolle spielten. Dieser letzte Punkt scheint zumindest in der SPZ eine besondere Beziehung zum Palast von Knossos aufgewiesen zu haben, da hier auch weitere Gebrauchsobjekte wie etwa die ‚Palaststilkkeramik‘ oder Steingefäße entstanden und verwendet wurden, die sich motivisch auf jenen Bildzyklus bezogen.

Auch die Wiedergabe von Schilden und Textilien auf Schildringen bezeugt in der SPZ die Fortdauer der Imagebildung ihrer Träger mittels der Zurschaustellung der beiden seit der NPZ etablierten Statusobjekte. Ob der Schild – ebenso wie das Textil – auch in Realität noch zu den Statusobjekten dieser maskulinen Gesellschaftsgruppe gehörte oder ob er zu einem reinen Bildzeichen geworden war, welches im Rahmen der Bildsprache auf jene Personen und deren Funktionen und Ideale verwies, muss aufgrund mangelnder Evidenz offenbleiben.

Die Übernahme des achtförmigen Schildes im mykenischen Griechenland kann abschließend als ein Hinweis darauf gewertet werden, dass er aufgrund seiner Symbolik und habituellen Verwendung auch für die dortige Palastgesellschaft

attraktiv war¹⁶⁴⁵. Auch auf dem mykenischen Festland fungierte der achtförmige Schild als ein symbolisches Motiv, das Gebrauchsgegenständen sowie Innenräumen eine angemessene und für deren elitär-repräsentative Zwecke geeignete ideologische Konnotation verlieh. Überlegungen, inwieweit die sinnstrukturelle Einbettung des achtförmigen Schildes dort im Sinne ihrer minoischen Vorläufer erfolgte oder eigene Richtungen einschlug¹⁶⁴⁶, würden jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

5.5 Laufende Spiralen und achtförmige Schilde an den Wänden des Osttrakts des Palastes von Knossos

Achtförmige Schilde ergänzten in der SPZ das hauptsächlich von Friesen laufender Spiralen geprägte Erscheinungsbild des Osttrakts des Palastes von Knossos. Nach den Umbaumaßnahmen am Übergang von der NPZ III zur SPZ dominierte das Schildfresko an der Ostwand der *Loggia* die nun direkter gestaltete Zugangsrouten vom Zentralhof zu den Hallen im Erdgeschoss (Abb. 5.11; 5.14). Der hinter den Schilden verlaufende Spiralfries verriet die Zugehörigkeit des aus *Grand Staircase* und *Hall of the Colonnades* gebildeten Areals zu *Hall of the Double Axes* und *Queen's Megaron*, indem er deren ausschließlichen Dekor in Form von Friesen laufender Spiralen aufgriff. Entsprechend der Funktion

1645 So bereits Rehak 1999b, 235: „Mycenaean society, like Minoan, had some use for it, and the many representations of shields at Mycenae in ivory, semiprecious materials, and in painting confirm this.“ Auch in der mykenischen Glyptik fungierte der Schild als symbolisches Ornament und war Darstellungen beigelegt, die Tiere in aufrechter Pose (CMS V, 255. 683; V S1A, 77; V S1B, 11. 433; V S2, 120; V S3, 312. 432) oder in stehender Haltung mit zurückgewandtem Kopf (CMS I S, 142; II.4, 4; V, 575; VII, 190) zeigten oder aber den Schädel eines Tieres frontal wiedergaben und damit auf Tieropfer Bezug nahmen (CMS VII, 191). Vgl. auch Krzyszkowska 2005, 271–273, die dem Schild jedoch lediglich die Rolle des Füllornaments zugesteht. Ebenfalls in mykenische Zeit datiert ein Siegelabdruck in Athen mit der Darstellung dreier möglicherweise tanzender Figuren, zwischen denen achtförmige Schilde platziert sind (CMS I, 369). Danielidou 1998, 95 zufolge handelt es sich hierbei um eine Prozession, wobei die Schilde am Ort aufgestellt seien. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass auch hier der achtförmige Schild als repräsentatives Symbol sinnbildlich auf den Kontext oder Anlass der dargestellten Handlung verwies. Zu Darstellungen achtförmiger Schilde vom mykenischen Festland siehe generell Danielidou 1998.

1646 In diesem Zusammenhang sei nochmals der zu Beginn der Bildanalyse des „achtförmigen Schildes“ genannte Pinax aus Mykene erwähnt (siehe oben m. Anm. 1445). Ein weiterer bemalter Pinax mit der Darstellung eines achtförmigen Schildes in der Mitte und vermutlich einer weiblichen Figur rechts davon fand sich vor wenigen Jahren in Methana; siehe Konsolaki-Yannopoulou 2004, 72f. m. Abb. 14. Die Darstellungen besitzen bislang keine vergleichbaren Vorbilder auf Kreta, wenngleich das Bildvokabular mit ‚bikonkaver Basis‘, weiblichen Figuren im Volantrock und nicht zuletzt dem achtförmigen Schild eindeutig unter Rückgriff auf das minoische Repertoire zusammengestellt worden war.

der *Hall of the Colonnades* als Durchgangsareal war der Spiralfries an der Ostwand der *Loggia* jedoch nicht, wie in den anderen Bereichen, in der Oberzone, sondern in der Hauptzone platziert – ein Dekorschema, das auch in dem *in situ* gefundenen Spiralfries an den Wänden des *Corridor of the Painted Pithos* Umsetzung gefunden hatte, wo er Hindurchschreitende auf ihrem Weg vom *Service Quarter* in das *Queen's Megaron* oder in die umgekehrte Richtung geleitete (Abb. 5.8; 5.12b). Dass entsprechend positionierte Spiralfriese in neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen gemeinsam mit Trägern von Doppeläxten und Textilien oder mit ‚Fellrock‘-Trägern in einer als schreitend zu interpretierenden Körperhaltung wiedergegeben wurden (Abb. 5.13), bestätigt die Charakterisierung derart gestalteter Räumlichkeiten als Durchgangsräume sowie deren Darstellungsrelevanz innerhalb der neupalastzeitlichen Bildkultur. Auch der hinter den achtförmigen Schilden verlaufende Spiralfries im Schildfresco war wohl tatsächlich als *Wandfries* in einem Durchgangsraum konzipiert, dem die lebensgroßen Schilde als artifizielle Präsenzen realer Schilde vorgeblendet waren. In den als Aufenthaltsbereichen zu begreifenden Erdgeschosshallen, der *Hall of the Double Axes* und dem *Queen's Megaron*, dekorierten die Spiralfriese hingegen die Oberzonen der Wände oberhalb von deren Gipssteinverschalung bzw. oberhalb der *polythyra*. Sie bildeten damit einen optischen Gegenentwurf zu den weißen Gipssteinflächen und rechteckigen Türöffnungen, wodurch die Dynamik ihrer Wiedergabe und die Kraft ihrer symbolischen Wirkung verstärkt wurde.

Der Spiraldekor der Räumlichkeiten im Osttrakt stand in einer Tradition, die bis in die Anfänge des Neuen Palastes – und möglicherweise sogar noch weiter – zurückreichte. In der NPZ, als sowohl in den Palästen als auch in den Stadthäusern und Zentralgebäuden in Siedlungen palatale Architekturformen rituellen Charakters inselweit Einzug hielten, fanden vielerorts auch Spiralfriese Eingang in den Wanddekor. Von Spiralfriesen geprägte Räumlichkeiten waren also Bestandteil einer ganzen Reihe von neupalastzeitlichen Gebäuden und standen für die Herstellung der assoziierten Bild-Räume im Rahmen von rituellen Handlungen zur Verfügung. Wenngleich für die neupalastzeitlichen Spiralfriese eine Zuordnung zu bestimmten Räumlichkeiten selten möglich ist, so erlaubt die vorhandene Evidenz dennoch eine Annäherung an das diesem Ritualgeschehen zugrunde liegende Sinnkonzept: Der Befund im *House of the High Priest* in Knossos, im Westflügel einschließlich der *Banquet Hall* im Palast von Kato Zakros sowie zu einem gewissen Grad auch die Fragmente früherer Spiralfriese im Osttrakt des Palastes von Knossos bezeugen bereits in der NPZ die Vergesellschaftung von laufenden Spiralen und Doppeläxten zur visuellen und symbolischen Kennzeichnung vergleichsweise großräumiger Hallen. Diese Hallen – wie möglicherweise auch weitere ‚minoische‘ und *polythyron*-Hallen der NPZ – wurden als Orte für Handlungen im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens identifiziert. Dies wird durch die Siegeldarstellung einer männlichen Person bestätigt, welche Doppelaxt und Textil tragend vor einem Spiralfries erscheint, der auf halber Höhe platziert ist und somit das real existierende Dekorschema von Durchgangsräumen reflektiert (Abb. 5.13a). Nicht zuletzt gehörten sowohl im Palast von Kato Zakros

als auch im *House of the High Priest* und im Ostrakt des Palastes von Knossos Doppelaxte zum Kultinventar.

Bereits für die NPZ lässt sich folglich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den mit Spiralfriesen dekorierten Orten innerhalb architektonischer Strukturen und dem mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen rekonstruieren. Bestandteil dieses Ritualgeschehens waren, wie die Auswertung der bildkontextuellen Einbettung der laufenden Spirale deutlich macht, die Prozession, der Stiersprung sowie das Stieropfer, während die Beteiligten sich einerseits durch das Tragen achtförmiger Schilde und Textilien, andererseits durch Bekleidung mit dem ‚Fellrock‘ auszeichneten (Abb. 5.19). In gewisser Weise erfüllten die Spiralfrieze, die in den Bilddarstellungen anderen Bildzeichen beigefügt waren, dabei sinnstrukturell die gleiche Funktion wie die laufenden Spiralen an den Wänden in Bezug auf das von Menschen und Handlungen konstituierte Geschehen an gebauten Orten: Sie verliehen der Szenerie, die sie begleiteten, einen symbolischen Rahmen. Dieser Rahmen macht deutlich, dass hiermit ein und dasselbe Sinnkonzept in unterschiedlicher Weise reproduziert wurde: Einerseits in den Bilddarstellungen durch die Wiedergabe der genannten Motive, andererseits in der Durchführung der Ritualhandlungen in den gebauten und mit Spiralfriesen dekorierten Räumen. An den Wänden dieser Räume – und somit auch an den Wänden des Ostrakts – wurde die laufende Spirale also verwendet, um denjenigen Ort zu markieren, an dem ein bedeutendes Ritualgeschehen abgehalten wurde, auf das auch zahlreiche Bilddarstellungen rekurrten.

Spätestens mit dem Ende der NPZ, als alle palatialen Gebäude mit Ausnahme des Palastes von Knossos zerstört oder aufgegeben wurden, endete auch die bis dahin inselweit etablierte Ausübung des Kultes. Allein im Ostrakt des Palastes von Knossos wurden erneut laufende Spiralen in Friesform angebracht, um in der seit der ausgehenden APZ bestehenden Tradition diesen Ort für das mit der Doppelaxt assoziierte Geschehen zu erhalten. Da die laufende Spirale als Dekorelement auch in der spätpalastzeitlichen Bildkultur weiterhin ihre Beziehung einerseits zu jenem mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen, andererseits zu Gegenständen einer elitär-maskulinen Lebenswelt behielt, kann wohl davon ausgegangen werden, dass auch der Ostrakt weiterhin als Ort galt, an dem Teile jenes Ritualgeschehens zelebriert wurden. In diesem Sinne prägten die Spiralfrieze an den Wänden der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades*, der *Hall of the Double Axes*, des *Queen's Megaron* sowie des *Corridor of the Painted Pithos* das Raumgefüge in der Tradition der NPZ und verliehen sowohl den Durchgangsbereichen, die auf dem Weg zum Ort des Geschehens passiert wurden, als auch den Hallen selbst ein einheitliches wie symbolisch-signifikantes Erscheinungsbild.

Wie lässt sich nun der Wanddekor in Form von achtförmigen Schilden bewerten, welche, einem Spiralfries vorgeblendet, die Ostwand der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* im Ostrakt des Palastes von Knossos zierten? Evans schilderte seine Vorstellung der bild-räumlichen Wirkung der Schilde folgendermaßen:

„The array of painted shields, tier on tier, however suggestive of temporal might to those who passed and re-passed them on the successive flights

of the Grand Staircase, could also by implication reflect the power of the great Goddess that they symbolized, and to whom, in the Psalmist's words, 'the Shields of the Earth' belonged."¹⁶⁴⁷

Cameron brachte das Schildfresko in einen thematischen Zusammenhang mit den zeitgleichen Prozessionsfresken und nahm bezüglich der Schilde eine Rolle als symbolischer Verweis auf Prozessionen von Kriegeren an, ließ dabei jedoch die Frage nach einer apotropäischen Funktion der Schilde oder nach einer implizierten Verehrung einer mykenischen Kriegsgöttin offen¹⁶⁴⁸. Danielidou und Immerwahr sprachen den Schilden in ihrer Funktion als Symbole oder Attribute einer Kriegsgöttin grundsätzlich einen emblemhaften Charakter zu¹⁶⁴⁹, während Vonhoff rekapitulierte:

„Ob dieser Schildfries mit kultisch-ritueller oder militärischer Symbolik zu verbinden ist, kann aus dem Fundkontext [...] nicht zweifelsfrei erschlossen werden, doch könnte das Bild von an der Wand aufgehängten, nicht in Gebrauch befindlichen Schilden neben der vordergründigen apotropäischen Symbolik auch als Ausdruck für Friedenszeiten ohne kriegerische Wirren (*Pax Minoica*) interpretiert werden.“¹⁶⁵⁰

Wie stellt sich die Situation jedoch nach den hier angestellten Überlegungen zur allgemeinen Verwendung des Bildzeichens achtförmiger Schild dar (Abb. 5.24)? Zunächst gilt es noch einmal in Erinnerung zu rufen, dass das Schildfresko höchstwahrscheinlich nicht, wie in Evans' Rekonstruktion suggeriert, so an der Wand platziert gewesen war, dass der Spiralfries auf Höhe des Türsturzes verlaufen wäre, die Schilde sozusagen in einigem Abstand über dem Boden gehangen hätten. Stattdessen habe ich argumentiert, dass der Spiralfries gemäß den Konventionen des Durchgangsraumdekors auf halber Höhe der Hauptzone positioniert war und die Schilde somit ausschließlich die Wandfläche der Hauptzone einnahmen. Auf diese Weise prägten sie zumindest eine Wand der *Hall of the Colonnades*, die als Durchgangsbereich und Knotenpunkt den Zentralhof mit den auf drei Stockwerken verteilten Räumlichkeiten des Osttrakts verband. Die mutmaßliche Platzierung des Schildfreskos an der Ostwand der *Loggia* hatte zur Folge, dass es sowohl vom gegenüberliegenden Treppenhaus, das heißt von Personen, die die Treppen hinauf- oder hinabstiegen, als auch vom Ost-West-orientierten Abschnitt der rechtwinklig um den Lichthof angelegten *Loggia* der *Hall of the Colonnades* und somit von Personen, die sich auf dem Weg vom *Grand Staircase* in Richtung *Upper East-West Corridor* oder auch in Richtung *Service Quarter* befanden, zu sehen war¹⁶⁵¹ (Abb. 5.11; 5.14).

1647 Evans 1930, 317.

1648 Cameron 1976a, 141f.; 644f.

1649 Danielidou 1998, 101; Immerwahr 1990, 139f.

1650 Vonhoff 2008, 72.

1651 Vgl. auch Cameron 1976a, 142, der bereits erkannte: „That the shield frescoes were an integral part of the later processional scheme in the palace wall decoration can [...] hardly be doubted.“

5.5 Laufende Spiralen und achtförmige Schilde

Bei den Schilden handelte es sich, wie schon eingangs angemerkt, um die artifizielle Präsenz realer Schilde: In Anbetracht der Tatsache, dass der auf halber Höhe platzierte Spiralfries eine Art des *Wanddekors* von Durchgangsbereichen war, lässt sich ähnlich wie im *Corridor of the Procession Fresco*, in dem die artifiziell präsenten Prozessionsteilnehmer *vor* einer mit Wellenbanddekor versehenen Wand schritten (Kapitel 4.2.1 und Abb. 4.2; 4.16; 4.18), folgern, dass auch in der *Hall of the Colonnades* die Schilde als *vor* einer Wand mit Spiralfriesdekor platziert konzipiert waren. Dies bedeutet für die Wand selbst, dass sie eigentlich nur mit einem auf halber Höhe platzierten Spiralfries dekoriert war, was die angemessene Dekorform für die *Loggia*, die ja einen Durchgangsbereich bildete, darstellte. Für die Konzeption des Bild-Raums bedeutet es indessen, dass hier die artifizielle Präsenz echter Schilde evoziert wurde, die an einem architektonisch gestalteten und optisch wie ideell von Spiralfriesen geprägten Ort vorhanden waren. Hinzu-zufügen ist, dass die hier rekonstruierte Anbringung der Schilde, die noch dazu *nicht* explizit aufgehängt waren, die Art und Höhe ihres Getragenwerdens oder ihres Aufgestelltseins reflektierte: Dabei befand sich der obere Rand auf Augen- bzw. Stirnhöhe, was mit der rekonstruierten Platzierung der Schilde an der Wand und deren Bezug auf davor stehende Personen übereinstimmt. Die Verwendung des Bildelements achtförmiger Schild war hier also nicht wie beispielsweise in den zeitgleichen Tierdarstellungen auf Lentoiden determinativ, sondern sie evozierte in ihrer emblemhaft wirkenden Anordnung die artifizielle Präsenz der Schilde als solcher in ihrem gegenstandsspezifischen Verständnis als Statussymbole, die von den männlichen Mitgliedern der Palastgesellschaft besessen und getragen wurden.

Es scheint auch kein Zufall zu sein, dass die Bildkomposition des Schildfreskos sehr stark den Bildkompositionen auf Siegelringen ähnelte, auf denen die Schilde allein oder gemeinsam mit dem Textil als emblemhaft wirkende Statussymbole fungierten. Dies ist möglicherweise im Zusammenhang mit den Trägern der goldenen Ringe zu verstehen, die ihre genuinen Statussymbole damit auch in Form bildlicher Darstellungen am Körper trugen und verwendeten. In diesem Sinne muss denn auch keinesfalls mit einer Kopie der großformatigen Wandbilder in den kleinformatigen Siegeldarstellungen argumentiert werden: Es könnte genauso gut auf beiden Trägermedien dieselbe Bildformel verwendet worden sein, um denselben Inhalten Ausdruck zu verleihen. Selbiges gilt für die Schildringdarstellungen, in denen der achtförmige Schild mit der laufenden Spirale vergesellschaftet war und in dieser Kombination direkt das Sinnkonzept reproduzierte, welches auch der bildlichen Ausstattung des Osttrakts im Allgemeinen und der *Hall of the Colonnades* im Besonderen zugrunde lag. In beiden Fällen erfolgte eine emblemhafte Vergegenwärtigung dieses Sinnkonzepts, und es ist anzunehmen, dass es sowohl an den Wänden der *Hall of the Colonnades* als auch auf den Siegelringen und -abdrücken dieselbe repräsentative Funktion übernahm: Auf diejenige soziale Gruppe zu verweisen, die sich als Träger der achtförmigen Schilde auszeichnete und die aufgrund dieser Stellung mit dem Geschehen bzw. den Orten verknüpft waren, an welches bzw. welche die laufende Spirale geknüpft war.

Lag dieses Verständnis zugrunde, so funktionierte das Schildfresko an der Ostwand der *Loggia* möglicherweise sogar gewissermaßen in zwei Richtungen:

Zum einen waren die vor einem Spiralfries aufgereihten Schilde bereits für diejenigen, die die Treppen des *Grand Staircase* hinabstiegen und durch die *Loggia* auf die Tür zum *Upper East-West Corridor* zgingen, ein emblemhafter Verweis auf diejenigen Personen, die sich durch das Tragen der Schilde auszeichneten, sowie indirekt auch auf das Ritualgeschehen, das mit der Herstellung des Schildes assoziiert war. Zum anderen diente es möglicherweise auch als eine Art *Label* für das Geschehen und die daran beteiligten Personen, das bzw. die die Herbeikommenden *hinter* der Wand mit dem Schildfresko erwarteten, nachdem sie durch die links davon gelegene Tür in den *Upper East-West Corridor* getreten waren. Damit könnte das Schildfresko von hier aus auch die unmittelbar angrenzenden Räumlichkeiten des Osttrakts als den Aufenthalts- und Aktionsbereich derjenigen markiert haben, die sich durch das Tragen und den Besitz des Schildes auszeichneten.

Nicht zu vergessen ist dabei die Wirkung auf jene Personen, die auf dem Weg in das bzw. aus dem *Service Quarter* an den aufgereihten lebensgroßen Schilden vorbeisritten. Für sie war die Wahrnehmung der Darstellung kein *präsentatives*, sondern ein *sukzessives* Erlebnis, und es entstand wohl der Eindruck einer Art einseitigen Spaliers, das den Durchgangsbereich durch martialische und statusbezogene Konnotationen aufgewertet haben mag. Zu guter Letzt ist wohl davon auszugehen, dass den Schilden auch nach wie vor magische bzw. apotropäische Wirkungen zugeschrieben wurden, die nicht nur im Kleinformat als Schmuck von Menschen und Objekten, sondern auch im Großformat ihre Schutzfunktion erfüllten¹⁶⁵². In ihrer dauerhaften Vergegenwärtigung an der Ostwand der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades* vermochten die achtförmigen Schilde somit sowohl einen Bezug zu den hier agierenden Personen herzustellen als auch ihre apotropäische Funktion gegenüber den Mauern und Räumen des Osttrakts auszuüben.

5.6 Der Osttrakt und seine Bild-Räume

Auf der Grundlage der bisherigen Ausführungen möchte ich nun einige Aspekte der Konstitution von Bild-Räumen im Osttrakt des Palastes von Knossos ausführlicher beschreiben. Wie bereits eingangs argumentiert wurde, ist die von Evans vorgelegte Interpretation der Hallen als Aufenthalts- und Empfangsbereiche eines Königs und seiner Königin zugunsten einer unter anderem bereits von Nordfeldt, Marinatos und Pelon diskutierten Interpretation als Orte der Zeremonie und des Rituals abzuwandeln. Dieses Kultgeschehen im Osttrakt des Palastes von Knossos lässt sich anhand der architektonischen Struktur und Bauhistorie der *polythyron*-Hallen und der zu ihnen führenden Routen sowie anhand des Wanddekors in Form laufender Spiralen und achtförmiger Schilde nun konkreter

¹⁶⁵² Vgl. auch Immerwahr 1990, 136, zur emblemhaften Verwendung von Bildelementen in aufgereihter Anordnung.

erläutern. Sowohl die von der laufenden Spirale repräsentierten sinnkonzeptuellen Konnotationen als auch die artifizielle Präsenz der lebensgroßen achtförmigen Schilde waren konstitutiv für die Bild-Räume, die durch die Anwesenheit und das Handeln der hier verorteten Personen hergestellt wurden. Im Folgenden möchte ich mich diesen Bild-Räumen annähern und das Zusammenspiel von Architektur und Bilddarstellung, übergeordnetem Sinnkonzept und Handlungsgeschehen erörtern.

In der bauhistorischen Analyse wurde gezeigt, dass sich sowohl das räumliche Erscheinungsbild des Osttrakts als auch einzelne Routen und Zugangsmöglichkeiten im Laufe der NPZ und SPZ veränderten (Abb. 5.9a; 5.9b). In der NPZ war der Osttrakt als ein zusammenhängender Komplex über drei Geschosse angelegt worden. Aufgrund des Erhaltungszustands steht jedoch leider lediglich der am tiefsten gelegene Bereich für eine Besprechung zur Verfügung. Die Steinmetzzeichen in Form von Doppeläxten sowie möglicherweise die Fragmente früherer Spiralfriese, die an verschiedenen Stellen im Osttrakt zutage gefördert wurden, deuten darauf hin, dass spätestens seit der NPZ die Ausübung des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens in diesem Areal angesiedelt war. Wesentlicher Bestandteil des großzügigen Raumgefüges war das Ensemble aus *Hall of the Double Axes* und *Queen's Megaron*. Erstere besaß die Form einer in Ost-West-Richtung orientierten *polythyron*-Halle. Ihre Nutzung dürfte derjenigen anderer *polythyron*-Hallen vergleichbar gewesen sein, wie sie für die NPZ anhand unterschiedlicher Evidenz rekonstruiert werden konnte. Den zentralen Bereich bildete die *Inner Hall*. Sie wurde von Ritualteilnehmern vermutlich von Osten her durch die *Exterior Section* betreten, die in der NPZ über den *Lower East-West Corridor* zugänglich war. Für die Personen in der *Inner Hall* offenbarte sich das als Bezugspunkt inszenierte Geschehen in der westlich angrenzenden *Audience Chamber* und trat mit Öffnen der *polythyra* vor einem von Doppeläxten geprägten Hintergrund in Erscheinung. Es ist vorstellbar, dass hierfür Priester oder vergleichbare Funktionsträger verantwortlich zeichneten, die die *Audience Chamber* durch einen separaten Eingang entweder vom *Lower East-West Corridor* oder vom *Queen's Megaron* aus durch den *Dog's-Leg Corridor* betraten.

Das *Queen's Megaron* stellte in der NPZ möglicherweise die Nutzung eines Lustralbeckens bereit, das – wie im Zusammenhang mit dem *Throne Room* in Kapitel 6.1.1 ausführlicher darzustellen sein wird – vermutlich von weiblichen Personen für die Ausübung ritueller Aktivitäten in Anspruch genommen wurde. Somit fanden wohl auch dort in unmittelbarer Nähe zur *polythyron*-Halle die für die NPZ charakteristischen Rituale statt – eine architekturräumliche Situation, die sich auch in den Stadthäusern und anderen Gebäuden im ‚palatialen Architekturstil‘, etwa dem Palast von Kato Zakros, belegen lässt. Das wiederholte Vorkommen des Doppelaxtsymbols im Zusammenhang mit diesen Räumlichkeiten lässt ferner vermuten, dass die hier stattfindenden Ritualhandlungen zumindest in der NPZ II/III einen Bestandteil des in den Hallen verorteten, mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens bildeten. Angesichts der weitgehenden Aufgabe der Lustralbecken im Laufe der NPZ III sollte die an diese spezifischen Raumformen gebundene Ritualausübung in ihrer weiteren Verbreitung auf Kreta jedoch

bekanntermaßen nur von kurzer Dauer sein. Nichtsdestotrotz vermag sie als Hinweis darauf gewertet werden, dass das *Queen's Megaron* in dieser Zeit tatsächlich einen weiblichen Nutzerkreis besaß. Möglicherweise waren also diejenigen Personen, welche die *Audience Chamber*, das heißt den Bezugsort des Geschehens, in der *Hall of the Double Axes* vom *Queen's Megaron* aus betraten, Frauen, die vor Betreten der *Audience Chamber* Ritualhandlungen im Lustralbecken absolvierten¹⁶⁵³.

Nach den weitreichenden Veränderungen des neupalastzeitlichen Ritualwesens im Laufe der NPZ III erfuhr der Osttrakt einige Umbaumaßnahmen, zu denen neben gebäudetechnischen Neuerungen wie dem Kanalsystem insbesondere die Neugestaltung des Zugangswegs zur *Hall of the Double Axes*, die Aufstellung einer Säulenkonstruktion in der *Audience Chamber* sowie die Verfüllung des mutmaßlichen Lustralbeckens im *Queen's Megaron* gehörten. Wie oben ausführlicher dargelegt, führte nun der Weg zunächst wie gehabt vom Zentralhof durch das *Grand Staircase*, dann jedoch bereits auf Höhe des ersten Obergeschosses – nicht mehr im Erdgeschoss – über den *Upper East-West Corridor* und die neu eingebauten *East Stairs* direkt zum Eingang in die *Exterior Section*, von der aus die Ritualteilnehmer nach wie vor die *Inner Hall* betraten. Zur Anlage des neuen Zugangswegs gehörte die Ausführung des Schildfreskos an der Ostwand der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades*, an das sich links der Zugang zum *Upper East-West Corridor* anschloss.

Den Personen in der *Inner Hall* bot sich nun ebenfalls ein verändertes Erscheinungsbild der *Audience Chamber*, an deren Nordwand eines der Gipssteinpaneele herausgenommen worden war (Abb. 5.3), um eine Säulenkonstruktion – Evans zufolge einen Thron mit Baldachin – zu installieren. Der Aufstellungsort ist keinesfalls zufällig, zeigt er doch dasselbe räumliche Arrangement wie im *Throne Room* und zeitigt durch die Aufstellung des Thrones die gleiche Wirkung: Etwaigen im *Anteroom* wartenden Personen wie auch den Ritualteilnehmern in der *Inner Hall* bot sich beim Öffnen der *polythyra* also der Anblick eines rechts platzierten Bezugsobjekts. Angesichts der Konvention, dass gegenständliche Bezugsobjekte in der Regel in der Mittelachse platziert wurden¹⁶⁵⁴, dürfte es sich beim Bezugsobjekt in der *Audience Chamber* am ehesten ebenfalls um eine thronende *Person* gehandelt haben (Abb. 5.4). Die Tür neben der Säulenkonstruktion gewährte auch weiterhin einen separaten Zugang vom *Lower East-West Corridor* zur *Audience Chamber* und wurde möglicherweise sowohl vom Throninhaber oder der Throninhaberin als auch von weiteren, an dessen oder deren Inszenierung beteiligten Funktionsträgern benutzt.

Auf den folgenden Seiten soll in Form eines hypothetischen Szenarios experimentell geschildert werden, wie das Ritualgeschehen im Osttrakt unter Bezugnahme auf die durch den bildlichen Wanddekor evozierten sinnstrukturellen Zusammenhänge in der SPZ abgelaufen sein *könnte*. Dieses Szenario erhebt keinen Anspruch auf Historizität, sondern dient dazu, eine anschaulichere Vorstellung

1653 Vgl. für ein ähnliches Szenario Macdonald 2005, 158–162.

1654 So etwa im *House of the High Priest*, in der *Royal Villa* und im *House of the Chancel Screen* in Knossos; siehe oben Kapitel 5.1.4.

davon zu geben, welche Vorgänge und bild-räumlichen Erscheinungsformen basierend auf den baulichen und bildlichen Gegebenheiten in der SPZ vorgelegen haben könnten. Zugleich soll es verdeutlichen, welche Personen und Handlungen aufgrund der Tatsache, dass sie in den analysierten Bildquellen in Zusammenhang mit den Elementen des Wanddekors gezeigt wurden, im Osttrakt verortet gewesen sein könnten.

Zunächst einmal legt die Verkürzung und bildliche Ausgestaltung der Route zwischen Zentralhof und *Hall of the Double Axes* zu Beginn der SPZ nahe, dass hierdurch eine unmittelbarere Verbindung jener beiden Lokalitäten erreicht werden sollte, an denen zentrale Aktivitäten des minoischen Rituallebens verortet waren. Vom Zentralhof aus stieg man nun also die Stufen hinab bis zum ersten Stockwerk des *Grand Staircase*, wo man in die *Loggia* trat, in deren Verlängerung der *Upper East-West Corridor* zur *Hall of the Double Axes* führte. Bereits auf den Stufen und insbesondere nach dem Abbiegen nach rechts in den nördlichen Arm der *Loggia* waren an der Wand jenseits des Lichthofs – möglicherweise auch an weiteren Wänden¹⁶⁵⁵ – die artifiziell gegenwärtigen Schilde wahrzunehmen, die vor einem nach Art des Durchgangsraumdekors auf halber Höhe verlaufenden Spiralfries platziert waren (Abb. 5.11; 5.14). Wie in der Analyse des Vorkommens achtförmiger Schilde dargelegt, führte der achtförmige Schild in das Ideenfeld derjenigen ein, die sich durch den Besitz und das Tragen des Schildes auszeichneten. In den Darstellungen der NPZ trugen diese Personen bei der Teilnahme an Prozessionen oder Aufmärschen sowie im Kampf den Schild, der gemeinsam mit dem Textil und dem Schwert zu den persönlichen Statusobjekten männlicher Mitglieder der Palastgesellschaft gehörte. Darüber hinaus evozierte er sowohl aufgrund seiner Machart als auch aufgrund seiner in bildlichen Darstellungen reproduzierten sinnstrukturellen Verknüpfung mit Stiersprung und Stieropfer eine Selbstdarstellung seiner Träger als diejenigen, die es zum Erreichen ihres Erwachsenenstatus mit dem Stier aufnahmen, ihn opferten und sich auf diese Weise göttliche Unterstützung sicherten. Somit verwiesen die Schilde auf dem Weg zur *Hall of the Double Axes* auf diejenigen Personen, die sich durch das Tragen der Schilde auszeichneten, und rekurrten implizit auf das Ritualgeschehen, das mit der Herstellung des Schildes assoziiert war.

Die Schilde waren zudem virtuell *vor* einem an der Wand angebrachten Spiralfries platziert. Die der laufenden Spirale selbst innewohnende Bedeutung verschließt sich zwar auch weiterhin jeder Interpretation. Anhand der Untersuchung des Vorkommens der laufenden Spirale in neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Zusammenhängen wurde jedoch deutlich, dass sie auch hier den Ort der aufgestellten Schilde als Bestandteil des Raumgefüges markiert haben dürfte, welches im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens

1655 Vgl. Evans 1930, 307: „When it is borne in mind that this painted reproduction of suspended shields, as seen in this staircase ‘loggia’, was probably repeated on the back walls of two further ‘loggias’ of the kind that we must suppose to have faced the landings above, the stately effect of these rows of bucklers on those descending the stairs to the main reception hall can well be imagined.“

frequentiert wurde. Indem sie nicht in der Oberzone, sondern auf halber Höhe platziert wurde, reflektierte sie zudem den Durchgangscharakter der *Loggia* in der *Hall of the Colonnades*, die gemeinsam mit dem *Grand Staircase* und dem *Upper East-West Corridor* die Verbindung zwischen dem Zentralhof und den Räumlichkeiten des Osttrakts bildete. Durch das Zusammenspiel von laufenden Spiralen und Schilden markierte das Schildfresko prospektiv auch die unmittelbar angrenzenden und nur mit laufenden Spiralen dekorierten Räumlichkeiten des Osttrakts als Aufenthalts- und Aktionsbereich derjenigen, die sich durch das Tragen und den Besitz des Schildes auszeichneten. Da die Schilde selbst aufgrund ihrer Machart auf Stierfang, Stieropfer und assoziierte *Rites de passage* verwiesen, ist es möglich, dass jene Personen, die als Schildträger unterwegs zur *Hall of the Double Axes* waren, auch diejenigen waren, die maßgeblich an der Durchführung derartiger Ritualhandlungen beteiligt waren. Die Schilde fügten sich somit auch unter diesem Gesichtspunkt in die sinnlich aufgeladene Atmosphäre des Osttrakts ein.

Der Zug ging weiter durch den *Upper East-West Corridor*, an dessen Ende die *East Stairs* direkt zu der zur Rechten gelegenen Tür hinabführten, die Zugang zu der an der Ostterrasse gelegenen, östlichen *Exterior Section* der *Hall of the Double Axes* bot. Waren die Türen des *polythyron* geöffnet, so wurde nun vielleicht die *Inner Hall* betreten, deren Erscheinungsbild ein oberhalb der Türen ringsum laufender Spiralfries dominierte (Abb. 5.2 bis 5.7; 5.25). Möglicherweise war der Zugang zur *Inner Hall* aber auch nur einem Teil der Ritualteilnehmer vorbehalten, während die übrigen sich auf der Ost- und Südostterrasse und in der angrenzenden *Exterior Section* verteilten. Mit dem Öffnen der Türen des inneren *polythyron* bot sich den Ritualteilnehmern in der von Spiralen gerahmten *Inner Hall* der Anblick der *Audience Chamber*: Das rückwärtig zu einem etwas helleren Lichthof mit der von Doppelaxtzeichen geprägten Fassade geöffnete Areal wurde von einer doppelten Säulenstellung dominiert; eine Säulenkonstruktion zur Rechten, möglicherweise ein Thron mit Baldachin, bildete entweder selbst den Bezugspunkt oder aber den Sitz einer Person, welche dem zentralen Geschehen in der *Audience Chamber*, das vielleicht um ein axial aufgestelltes Bezugsobjekt arrangiert war, vorsah. Von der *Inner Hall* aus verfolgten die Ritualteilnehmer die hier inszenierte Durchführung der mit der Doppelaxt assoziierten Ritualhandlungen. Sie selbst befanden sich dabei in der von Spiralen eingefassten Halle, die den Ort der *Ritualerfahrung* bildete. Auch für etwaige in der *Exterior Section* und auf der Terrasse stehende Personen war die von Spiralen eingefasste Halle der Ort, an dem man dem Kultgeschehen nahekam.

Der in der *Inner Hall* gebildete Bild-Raum lässt sich somit charakterisieren als ein räumliches Zusammenspiel von zur *Audience Chamber* hin orientierten Ritualteilnehmern, welche die dort stattfindenden Kulthandlungen verfolgten bzw. als Kultgemeinschaft in diese involviert waren; dieser Handlungsraum wurde vervollständigt durch die ihn umringende visuelle und dynamische Präsenz der laufenden Spiralen sowie deren symbolische Bedeutung. Diese kann einerseits als komplementär zu dem Geschehen vor Ort bezeichnet werden; andererseits wurde sie durch die Verschmelzung mit der räumlichen Erfahrung



Abb. 5.25 Blick von der *Exterior Section* in die *Inner Hall* der *Hall of the Double Axes*.

des Geschehens vor Ort auch zu einem essentiellen Bestandteil dieses Geschehens. Aus dieser Verknüpfung mit dem Kultgeschehen im Osttrakt nährte sich nicht zuletzt ihre Rolle als Bildzeichen, das auf eben dieses Geschehen bzw. das ihm zugrunde liegende Sinnkonzept verwies. Auf diesen Effekt des Bildelements laufende Spirale für bebilderte Gebrauchsgegenstände wird gleich noch einmal zurückzukommen sein.

Die *Hall of the Double Axes* lässt sich auf diese oder ähnliche Weise als Ort begreifen, an dem ab der ausgehenden NPZ III bzw. in der SPZ Handlungen im Rahmen des Doppelaxt-Kults so vollzogen wurden, wie sie aufgrund ähnlicher räumlicher Arrangements wohl bereits für die frühere NPZ postuliert werden können. Nicht zuletzt aufgrund der langwährenden Prominenz der Doppelaxt als Kultsymbol¹⁶⁵⁶ darf davon ausgegangen werden, dass jenes Kultgeschehen in der minoischen Palastkultur tief verwurzelt war, worauf sich nicht zuletzt auch seine Fortführung in der SPZ gründet. In der NPZ spielten dabei wohl auch jene Handlungen eine Rolle, für deren Vollzug das Lustralbecken als idiosynkratische Raumform eingeführt und verbreitet worden war. Somit ist davon auszugehen, dass das ursprünglich gemeinsam mit der *Hall of the Double Axes* angelegte, ebenfalls von Doppelaxt-Steinmetzzeichen geprägte *Queen's Megaron* einschließlich des mutmaßlichen Lustralbeckens als weiterer Ort des Doppelaxt-Kultes fungiert hatte. Für die SPZ, als das Lustralbecken bereits verfüllt und überpflastert worden war, machen die Spiralfriese wahrscheinlich, dass auch weiterhin ein Teil der Kult-handlungen im *Queen's Megaron* durchgeführt wurde. Der Fund eines Doppelaxtständers in diesem Bereich vermag eine Zuordnung der hier verorteten Aktivitäten zu jenem Kultgeschehen zu bestätigen.

¹⁶⁵⁶ Siehe dazu zuletzt zusammenfassend Haysom 2010 mit weiteren Literaturverweisen. Zur Verknüpfung von Doppelaxt und Tieropfer siehe außerdem Nilsson 1950, 194–235 sowie bereits oben Kapitel 5.3.2: Die Verwendung der Laufenden Spirale ab der NPZ II.

Für die Einbindung der hier stattfindenden Handlungen lassen sich grundsätzlich mehrere Möglichkeiten vorstellen¹⁶⁵⁷. Bezug nehmend auf das von Palyvou geschilderte Zirkulationsmuster möchte ich hier jedoch jene Variante präferieren, der zufolge man wie schon in der NPZ das *Queen's Megaron* zur Vorbereitung genutzt hatte, bevor man die *Audience Chamber* der *Hall of the Double Axes* durch den *Dog's-Leg Corridor* betrat¹⁶⁵⁸ (Abb. 5.9: grün). Durch das *Service Quarter* konnte man abseits der *Grand Staircase*, durch welches die übrigen Ritualteilnehmer kamen, in das *Queen's Megaron* gelangen. Vielleicht gehörte auch bereits der Weg durch das *Service Quarter*, das Installationen zur rituellen Reinigung bereitstellte, zur vorbereitenden Phase. Das *Queen's Megaron* könnte in diesem Fall in einem schon fortgeschrittenen Abschnitt des Ritualgeschehens genutzt worden sein, der in einer von laufenden Spiralen und Doppeläxten geprägten Atmosphäre stattfand, jedoch noch immer den Blicken der Kultgemeinschaft entzogen war. Inwiefern in den Ritualteilnehmern an die Tradition der NPZ anknüpfend auch weiterhin weibliche Personen, etwa Priesterinnen oder Würdenträgerinnen, zu vermuten sind, oder ob das Verfüllen und Überpflastern des Lustralbeckens mit dem Wegfall der entsprechenden Rituale auf eine Veränderung im Nutzerkreis hindeutet, muss offenbleiben. In jedem Fall wurden, nachdem die Räume des *Service Quarter* durchquert worden waren, im *Queen's Megaron* nun letzte erforderliche Handlungen durchgeführt, bevor man in der *Audience Chamber* vor der in der *Inner Hall* wartenden Kultgemeinschaft in Erscheinung trat. Wenngleich dieses Szenario letztlich rein hypothetisch bleiben muss, so lässt sich für den Bild-Raum im *Queen's Megaron* jedenfalls festhalten, dass auch dieser von rituellen Handlungen im Rahmen des Doppelaxt-Kults geprägt war, wobei der Spiralfries den Bild-Raum visuell-symbolisch dominierte und inhaltlich, eventuell gemeinsam mit der aufgestellten Doppelaxt, komplettierte.

Ein weiterer, in ähnlicher Weise konnotierter Bild-Raum lässt sich schließlich mit dem *Corridor of the Painted Pithos* fassen. Hier begleiteten die etwa auf Hüfthöhe angebrachten laufenden Spiralen unmittelbar die Hindurchschreitenden. Der Korridor bildete somit einen Abschnitt des Weges, welcher die Räumlichkeiten des *Service Quarter* mit dem *Queen's Megaron* verband. Mit seinem Spiraldekor führte er auf visuell-symbolische Weise bereits in die Atmosphäre

1657 So könnten Ritualteilnehmer von der *Inner Hall* aus in die *Audience Chamber* getreten sein, um dort im Angesicht der thronenden Person oder vor einem hypothetischen, mittig platzierten Bezugsobjekt zu agieren, bevor sie von dort durch den *Dog's-Leg Corridor* in das *Queen's Megaron* gelangten. Alternativ könnten sie das *Queen's Megaron* jedoch auch von der Südseite aus erreicht haben, wo sie von der Terrasse aus durch einen schmalen Korridor zunächst die östliche Portikus des *Queen's Megaron* betraten, bevor sie in den zentralen Bereich einschließlich des *Queen's Bathroom* gelangten. Diese zweite Alternative würde von der zu durchschreitenden Raumabfolge her jener der *Hall of the Double Axes* ähneln. Möglicherweise ging man erst nach Vollzug der Kulthandlung im *Queen's Megaron* durch den *Dog's-Leg Corridor* und trat anschließend in die *Audience Chamber*. Als eine dritte Möglichkeit lässt sich vorstellen, dass die Nutzung des *Queen's Megaron* den Priesterinnen, Priestern und der mutmaßlichen thronenden Person vorbehalten war, die anschließend zur Abhaltung des Kultgeschehens vor den in der *Inner Hall* wartenden Ritualteilnehmern in die *Audience Chamber* traten.

1658 Siehe Palyvou 1987, 197 m. Abb. 2. Vgl. auch Macdonald 2005, 158–162.

derjenigen Räumlichkeiten ein, welche die von der *Service Section* kommenden Personen im Begriff waren zu betreten. Darstellungen in Siegelbildern zeigen, dass diese Form des Wanddekors neupalastzeitliche Vorgänger besaß¹⁶⁵⁹. Und sie belegen außerdem, dass der auf halber Höhe platzierte Spiralfries als ortsdeterminierendes Bildelement in Zusammenhang mit Trägern von Doppelaxt und Textil reproduziert wurde (Abb. 5.13a). Hierin ist folglich eine zugrunde liegende Sinnstruktur zu fassen, welche die Doppelaxt und die mit ihr verbundenen Handlungen mit der laufenden Spirale als visuellem Bestandteil des Ortes verknüpft, *an dem* jener Doppelaxt-Kult ideell lokalisiert war. Diese Sinnstruktur erhält ihre materielle Ausdrucksform also einerseits in den Darstellungen der erwähnten Siegelbilder, andererseits in der konkreten Gestaltung von Durchgangsbereichen, die zu den Räumlichkeiten führten, an denen das mit der Doppelaxt assoziierte Ritualgeschehen stattfand. In diesen Darstellungen lässt sich denn auch ein erster Hinweis auf die Personentypen finden, die mit dem Ritualgeschehen an von laufenden Spiralen geprägten Orten verknüpft waren: Es handelt sich um ausschließlich männliche Personen, die dadurch charakterisiert waren, dass sie eine Doppelaxt und ein Textil durch einen mit Spiralen dekorierten Durchgangsbereich trugen. In Bezug auf den *Corridor of the Painted Pithos* könnte man dabei an Personen denken, zu deren Aufgaben das Herbeibringen der Gegenstände, die vielleicht im *Service Quarter* aufbewahrt wurden, gehörte. Auch wäre denkbar, dass Ritualteilnehmer im Zusammenhang mit dem Kultgeschehen jene Objekte erhielten und sie durch entsprechend gestaltete Durchgangsbereiche feierlich davontrugen. Die Möglichkeiten der gegenseitigen Bezugnahme sind vielfältig und lassen keine eindeutige Rekonstruktion zu. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass jene Darstellungen ganz offensichtlich Bezug auf reale, in eben der gezeigten Form gestaltete Bereiche in palatialen Gebäuden nahmen und dass sie dabei ein Kultgeschehen reflektierten, welches sich aufgrund verschiedener Befunde mit eben den in dieser Form gestalteten Bereichen verknüpfen lässt. Den auf halber Höhe angebrachten Spiralfriesen kam somit über die Mauern der Kultgebäude hinaus eine wichtige, ortsdeterminierende Rolle innerhalb des minoischen Bildsystems zu; die laufende Spirale selbst hingegen erfüllte eine wesentliche Rolle als markanter symbolischer Verweis auf das vor Ort stattfindende Kultgeschehen und nicht zuletzt auf den Kult selbst als übergeordnetes Sinnkonzept.

Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich weitere Bildquellen heranziehen, die die laufende Spirale gemeinsam mit Kulthandlungen und deren Akteuren wiedergeben. So ist der in der fortgeschrittenen SPZ entstandene Sarkophag von Agia Triada nicht nur aufgrund des Dekors seiner Stützelemente mit laufenden Spiralen unmittelbar in die Sphäre des Doppelaxt-Kults gerückt; auch die dargestellten Ritualhandlungen werden an Orten durchgeführt, die einerseits durch aufgestellte Doppeläxte, andererseits durch gebaute Strukturen mit Spiraldekor

1659 Möglicherweise war auch der hier besprochene Fries selbst bereits in der NPZ angebracht worden; siehe bereits oben Kapitel 5.2.4.

markiert sind¹⁶⁶⁰. Sowohl der Kultvorsteher bzw. Verstorbene als auch die unmittelbar an der Durchführung von Weihung am Altar, Libation, Opfer und Prozession beteiligten Personen sind durch den ‚Fellrock‘ gekennzeichnet und gehören, wie ich in Kapitel 4.4 ausführlicher dargelegt habe, zum Apparat der Funktionsträger des minoischen Palast- und Kultgeschehens. Die Verknüpfung von ‚Fellrock‘-Trägern mit dem Doppelaxt-Kult fand auch in einer Reihe von neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen Niederschlag (Abb. 4.14) und kann somit ebenfalls als eine traditionelle sinnstrukturelle Verknüpfung innerhalb des Gesamtkonzepts der minoischen Kultpraxis identifiziert werden. Da ‚Fellrock‘-Träger ferner einerseits beim Tragen oder Herbeibringen von Doppeläxten und Textilien, andererseits vor einem auf halber Höhe platzierten Spiralfries gezeigt wurden, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit konstatieren, dass sie zu denjenigen Funktionsträgern gehörten, denen neben anderen Pflichten die Organisation des Kultgeschehens im Osttrakt des Palastes von Knossos oblag. Diese traten jedoch nicht allein auf, sondern wurden in mehreren Darstellungen mit einer weiblichen Figur vergesellschaftet, die einen Rock mit horizontalem Streifendekor trägt¹⁶⁶¹ (Abb. 4.12b; 4.12c). Anders als etwa die Volantgewandträgerin, die in Kapitel 4.3.2 bereits nähere Betrachtung erfuhr, wurde diese Figur nie gemeinsam mit der thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status oder bei der Durchführung der in der NPZ II und NPZ III so prominenten Rituale dargestellt; stattdessen sieht man sie beim Tragen von Doppeläxten sowie bei einer Art Prozession oder kultisch-rituellem Gebaren, bei der sie von ‚Fellrock‘-Trägern mit erhobenen Doppeläxten umringt wurde. Die weiblichen Figuren im Rock mit horizontalem Streifendekor können somit ebenfalls mit dem Geschehen in den Räumlichkeiten

1660 Vgl. auch Schiering 1960, 34, dem zufolge „das wiedergegebene Geschehen [...] durch Altar, Doppeläxte etc. [lokalisiert]“ wurde.

1661 CMS II.6, 9. 10 (Abdrücke von Schildrängen, aus Agia Triada). Das Gewand tragen außerdem eine der vier weiblichen Figuren auf dem Schildring aus Isopata (CMS II.3, 51), weibliche Figuren im *Grand Stand Fresco* aus Knossos (siehe Blakolmer 2018b, 38–41 m. Abb. 17), eine der weiblichen Figuren auf dem Schildring aus Kalapodi (CMS V S3, 68), die drei weiblichen Figuren beim Tanz (?) oder bei der Adoration (?) auf dem aus Malia stammenden Abdruck eines Schildrings (CMS V S1A, 58), die weiblichen Figuren, die auf dem aus Chania stammenden Abdruck eines Schildrings eine mittig platzierte weibliche Figur flankieren (CMS V S1A, 179), ferner die gemeinsam mit einer männlichen Figur vor Säulenarchitektur stehende weibliche Figur auf einem Goldring aus Zominthos (Sapouna-Sakellaraki 2016, 399 Abb. 28) und die weibliche Figur, die auf dem Lentoid aus der Idäischen Grotte mit einem Rhyton in Form einer Tritonschnecke vor einem Altar mit Doppelhorn und Zweigen agiert (CMS II.3, 7). Dieses Gewand unterscheidet sich wiederum von den horizontal untergliederten Röcken ohne Vertikalstreifen der weiblichen Figuren mit in die Hüften gestemmten Händen auf CMS II.3, 218 (Lentoid aus Mochos); II.6, 1 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). Letzteres Gewand tragen u. a. auch die weibliche Figur auf einem Lentoid aus Knossos im ‚Adorationsgestus‘ vor einer Palme und einem Altar mit Doppelhorn (CMS V S1A, 75), die weibliche Figur mit erhobenen Armen auf CMS XIII, 39 (Lentoid in Cambridge) sowie kleinformatige schwebende weibliche Figuren. Unklar bleibt, ob es sich bei dem Rock mit horizontalem Streifendekor um jenen handelt, der in anderen Darstellungen unter der Volantschürze getragen wird – eine Idee, die insbesondere durch die Gewanddarstellungen der *Ladies* im *House of the Ladies* genährt wird. Siehe hierzu auch bereits oben Anm. 800. Zu den Darstellungen aus Akrotiri siehe Doumas 1999, 38 Abb. 6. 7; 42f. Abb. 11. 12.

des Osttrakts verknüpft werden und erfüllten wohl als Priesterinnen oder Würdenträgerinnen im Kontext des mit der Doppelaxt assoziierten Kultwesens ihre Pflichten.

Hieran lässt sich eine weitere Vermutung knüpfen. Wie ich in der Bildanalyse der ‚Fellrock‘-Träger in Kapitel 4.4 detaillierter erläutert habe, kann *innerhalb* der Gruppe der ‚Fellrock‘-Träger eine Differenzierung im Status beobachtet werden, welche in der NPZ unter anderem durch verschiedene Formen der Verhüllung des Oberkörpers bildhaft Ausdruck fand. Und es war wohl ebenfalls ein solcher ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper, welcher in der SPZ die Rolle des – vielleicht verstorbenen – Kultvorstehers in der Darstellung des Sarkophags von Agia Triada innehatte. Diese Figur kann somit als diejenige Person identifiziert werden, die bei der Durchführung des Doppelaxt-Kults als ranghöchster Würdenträger den Vorsitz hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich dieser Würdenträger oder diese Gruppe von Würdenträgern zumindest zu bestimmten Anlässen auch unter den am Kultgeschehen im Osttrakt beteiligten Personen befand und dort eine hochrangige Position innehatte. Möchte man gemeinsam mit Evans und nach ihm auch Pelon an die Existenz eines Thrones mit Baldachin in der spätpalastzeitlichen *Audience Chamber* glauben, so wäre dieser hochrangige Würdenträger in seiner Funktion als Kultvorsteher wohl ein geeigneter Kandidat für die Rolle des Throninhabers. Hier könnte er den Vorsitz bei der Durchführung der Ritualhandlungen ausgeübt haben, die, verfolgt von einer Kultgemeinschaft in der *Inner Hall*, im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultes abgehalten wurden.

Natürlich ist und bleibt dieses Szenario vollkommen hypothetisch. Nichtsdestotrotz beruht es auf sinnstrukturellen Verknüpfungen, die sich anhand der verschiedenen Bildquellen nachvollziehen lassen und bei denen es sich somit nicht um von außen auferlegte Erwartungen handelt, sondern um Relationen, die in ihrer Komplexität in der kulturellen Vorstellung verwurzelt waren und unter anderem mit der Anfertigung der Bilddarstellungen in eine materielle, anschauliche Form gebracht wurden. Es handelt sich um die Elemente und Strukturen des Sinnkonzepts, welches der visuellen Gestaltung des Osttrakts sowie der Komposition einzelner Bilddarstellungen zugrunde lag; diese wiederum können aufgrund ihrer Überschneidungen als Ausdrucksformen ein und desselben ideellen Konzepts verstanden werden. Aufgrund der wiederholten Zusammenstellung des Bildelements laufende Spirale mit dem Bildelement Doppelaxt in einem begrenzten Spektrum an Kompositionsformen und Situationen kann die Verortung der laufenden Spirale innerhalb des von der Doppelaxt als Kultsymbol geprägten Sinnkonzepts als gesichert gelten. In dieser Zusammenstellung hatte die laufende Spirale bereits in der NPZ im Innenraumdekor dazu gedient, Orte für die Durchführung des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens visuell-sinnstiftend zu vervollständigen und somit eine Tradition etabliert, die in der SPZ im Osttrakt des Palastes von Knossos, und nur dort, fortgeführt werden sollte.

Die achtförmigen Schilde, die auf dem Weg in die Hallen artifiziell vor der Wand der *Loggia* im ersten Stock der *Hall of the Colonnades* aufgestellt waren, referierten in diesem Zusammenhang unter verschiedenen Aspekten sowohl auf die Ritualteilnehmer als auch auf Bestandteile der Kultpraxis selbst. Aufgrund

der sinnkonzeptuellen Einbettung der achtförmigen Schilde in primär maskuline Lebens- und Handlungskontexte verliehen die Schilde dem Bild-Raum in der *Hall of the Colonnades* und somit dem Kultgeschehen im Osttrakt generell eine von maskulinen Ideen geprägte Atmosphäre – ein Eindruck, der bereits Evans zur Rekonstruktion realer Schilde in der *Hall of the Double Axes* bewegt hatte¹⁶⁶².

In dieselbe Richtung weist die Beobachtung, dass die laufende Spirale, abgesehen von ihrer Prominenz an Orten und auf Gebrauchsgegenständen, die im Rahmen des Doppelaxt-Kults genutzt wurden, hauptsächlich in Bildkompositionen und auf Gebrauchsgegenständen vorkam, die Szenen mit männlichen Akteuren zeigen bzw. die von einer Elite benutzt wurden, deren männliche Mitglieder sich selbst als Krieger und Stierbezwinger idealisierten und darstellten¹⁶⁶³. Es entsteht somit der Eindruck, dass der im Osttrakt verortete Kult zu einem wesentlichen Teil von der Beteiligung der männlichen Mitglieder der Palastgesellschaft lebte. Jene Personen selbst wiederum stellten sich unter Bezugnahme auf die primären Elemente der zugehörigen Bildsprache als Mitglieder der Palastgesellschaft dar und definierten sich über das zentrale Kultgeschehen und ihre Beteiligung daran. Das Fangen, Bezwingen und Opfern von Stieren im Rahmen von *Rites de passage*, die Herstellung der achtförmigen Schilde aus dem Fell der geopferten Stiere, das Tragen dieser achtförmigen Schilde in Prozessionen, Paraden oder Aufmärschen, ihr Einsatz als (unter göttlichem Schutz stehende) Defensivwaffe im Kampf – all dies steckte in der NPZ die bildlich und durch seine Machart dokumentierte Dimension der Verwendung und Bedeutung des achtförmigen Schildes als Statusobjekt ab. In der SPZ waren es vor allem die Bereiche Tieropfer und Stiersprung, die mit dem achtförmigen Schild – und somit symbolisch mit der Gruppe seiner Träger und Besitzer, ganz gleich ob diese tatsächlich noch derartige Schilde besaßen oder nicht – assoziiert waren. Der Schild fungierte also weiterhin als zeichenhafter Verweis auf diejenigen, die sich durch seinen Erwerb und Besitz auszeichneten. Er war damit jedoch nur indirekt selbst ein Zeichen für den Doppelaxt-Kult und die zugehörigen Aktivitäten; stattdessen repräsentierte er diejenigen, die maßgeblich an der Durchführung jenes Kultes sowie an Stiersprung/Stierfang und Stieropfer beteiligt waren.

In diesem Sinne begegnete der achtförmige Schild auch in der SPZ als repräsentatives Symbol derjenigen, die das zentrale Kultgeschehen im Osttrakt des Palastes von Knossos maßgeblich prägten. Dies waren in erster Linie die männlichen Mitglieder der Palastgesellschaft. Das soll nicht bedeuten, dass ausschließlich männliche Personen am Ritualgeschehen im Osttrakt beteiligt waren. Vielmehr war

1662 Evans 1930, 296. 343–348 m. Abb. 228 und Farbt. 24. Zur maskulinen Prägung des Osttrakts siehe auch Marinatos 1996, 154, die hier „a larger concentration of what I would call *male* oriented iconography“ feststellte.

1663 Es sei an dieser Stelle auf die Fragmente von Stierdarstellungen hingewiesen, die im Areal des Osttrakts im *Service Staircase* sowie im *Treasury/Ivory Deposit* zutage kamen; siehe Hood 2000b, 201 Kat.-Nr. 16; 205 Kat.-Nr. 29; Hood 2005, 75 Kat.-Nr. 27. Hinzuzuzählen sind auch die nur etwas weiter nördlich geborgenen Fragmente von Stierreliefs und Spiralkompositionen aus dem *Loomweight Basement* und dem *Magazine of the Medaillon Pitboi*; siehe Hood 2000a, 24; Hood 2000b, 191. 198 Kat.-Nr. 3. 4; Hood 2005, 49. 76–78 Kat.-Nr. 30. 31 Abb. 2, 28 Taf. 27, 3.

wohl die Durchführung des Ritualgeschehens im Osttrakt primär für die männlichen Mitglieder der Palastgesellschaft von derart religiöser und gesellschaftlicher Bedeutung, dass sie die visuelle Sprache ihrer Selbstdarstellung unter Bezugnahme darauf gestalteten.

Vor diesem Hintergrund wird die maskuline Atmosphäre der Räumlichkeiten im Osttrakt, die sich bereits in der *Hall of the Colonnades* mit den vor einem Spiralfries aufgestellten Schilden ankündigte, besser begreifbar. Dies deutet meines Erachtens, ebenso wie die Bezugnahme auf selbige Sinnzusammenhänge im Fassadendekor des Palastes, darauf hin, dass ab der ausgehenden NPZ III bzw. in der SPZ dem männlichen Teil der Palastgesellschaft im Kultgeschehen eine weitaus bedeutendere Rolle zukam als dies bislang wahrgenommen wurde. Das im Osttrakt lokalisierte Geschehen bildete räumlich ein Gegengewicht zum *Throne Room* im Westtrakt des Palastes, wo – wie ich in [Kapitel 6](#) deutlicher herausarbeiten werde – das Ritualgeschehen auch in der SPZ von weiblichen Protagonisten geprägt war.

Dabei ist anzunehmen, dass das Geschehen im Osttrakt nicht allein auf das Erdgeschoss beschränkt war, sondern dass auch die darüber liegenden, zumindest der architektonischen Gliederung nach ähnlichen Räumlichkeiten in diesem Zusammenhang eine Rolle spielten; auch die Existenz weiterer vergleichbarer Orte innerhalb des Palastareals kann nicht ausgeschlossen werden. Ebenso wenig soll durch die Lokalisierung des Ritualgeschehens im Osttrakt die Bedeutung von Zentral- und Westhof oder die Beteiligung weiblicher Personen, die in den Bildquellen weitaus häufiger bei der Ausübung ritueller Handlungen gezeigt sind, in irgendeiner Form geschmälert werden. Vielmehr geht mit der Charakterisierung des Osttrakts als maskulin geprägtem Ort des Ritualgeschehens die Beobachtung einer mehr oder weniger strikten geschlechtsspezifischen räumlichen Trennung der Kultgemeinschaft einher. Eine solche Trennung wurde nicht nur im Palast von Knossos, sondern auch in anderen neupalastzeitlichen Gebäuden mit Kultbezug, etwa Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri auf Thera, festgestellt, und sie schlug sich nicht zuletzt in der bildlichen Wiedergabe ritueller Handlungen nieder¹⁶⁶⁴.

Die Analyse der Bild-Räume des Osttrakts unter Berücksichtigung der sinnstrukturellen Verknüpfung der hier zum Einsatz gebrachten Bildelemente und deren Platzierung führt somit zu dem Ergebnis, dass hier ein Ort geschaffen wurde, an dem in der SPZ die Träger achtförmiger Schilde als Kultgemeinschaft in der *Inner Hall* einem Kultgeschehen beiwohnten, welches in der *Audience Chamber* von den ‚Fellrock‘-Trägern einschließlich ihres ranghöchsten Würdenträgers und von den weiblichen Figuren im Rock mit horizontalem Streifendekor – oder deren spätpalastzeitlichen Nachfolgerinnen – durchgeführt wurde. Während in letzteren, zumindest in der NPZ, möglicherweise die Nutzerinnen der *Service Section* und des *Queen's Megaron* zu erkennen sind, waren die ‚Fellrock‘-Träger vielleicht diejenigen, welche den neben dem mutmaßlichen Thron an der Nordwand gelegenen Eingang in die *Audience Chamber* nutzten, um anschließend gemeinsam mit den weiblichen Priesterinnen oder Würdenträgerinnen die Handlungen

1664 Siehe dazu bereits Marinatos 1987d; Marinatos 1989b; Vlachopoulos 2008, 452; Driessen 2012 mit weiteren Literaturverweisen.

im Rahmen des Doppelaxt-Kultes vor der entsprechend gekennzeichneten Fassade durchzuführen. Die Kultgemeinschaft verfolgte dieses Geschehen von der *Inner Hall* aus durch die *polythyra*, wobei die laufende Spirale das Erscheinungsbild der für dieses Kultgeschehen vorgesehenen Räumlichkeiten prägte. Die achtförmigen Schilde hingegen verwiesen in ihrer artifiziellen Präsenz einerseits auf die Mitglieder der Kultgemeinschaft und markierten andererseits den Weg zur *Inner Hall*, von der aus sie dem für sie bedeutenden Kultgeschehen beiwohnen würden.

Vor diesem Hintergrund sind abschließend einige wenige Worte zur EPZ anzufügen: Infolge der SM IIIA2_{früh}-zeitlichen Zerstörung des Palastes von Knossos fand auch die bisherige Form der Ausübung des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens im Osttrakt ein Ende. Die Räumlichkeiten im Erdgeschoss dienten von nun an der Gewinnung und Lagerung von Kalkputz, und man hatte begonnen, die Spiralfriese von den Wänden zu entfernen. Dieser Akt deutet, wie bereits Cameron im Zusammenhang mit anderen, spätpalastzeitlich datierten Fragmenten aus dem Osttrakt vermutete, darauf hin, dass „those who took the frescoes down were not the same people as those who ordered them to go up“¹⁶⁶⁵. Das Entfernen der Spiralfriese im Erdgeschoss des Osttrakts – ebenso wie das Entfernen und Deponieren des Schildfreskos aus dem Geschoss darüber – kann daher als ein weiteres Indiz für die einschneidenden Veränderungen und den fundamentalen Gesinnungswandel in der jahrhundertealten minoischen Kulturpraxis gewertet werden, von denen der Palast in der EPZ betroffen war.

Stattdessen wurde die laufende Spirale sowie die Kombination von Spirale und achtförmigen Schilden nun auf dem mykenischen Festland in zentralen Bereichen der Paläste dekorativ verwendet, um den Herrschaftsansprüchen nicht nur unter königlich-elitären, sondern auch kultisch-religiösen Aspekten visuell Ausdruck zu verleihen¹⁶⁶⁶. Nicht zuletzt könnte das Verständnis der Bedeutung des minoischen achtförmigen Schildes als mit göttlichem Wohlwollen aufgeladenes, repräsentatives Symbol einer kultausübenden Kriegerelite zur Herausbildung einer ‚Schild-Göttin bzw. zur Verbildlichung einer bereits existierenden Kriegsgöttin geführt haben, deren Verehrung die bemalten Stucktäfelchen aus Mykene und Methana dokumentieren¹⁶⁶⁷. Auf Kreta selbst hingegen gibt es meines Erachtens keine Bildzeugnisse für die kultische Verehrung des achtförmigen Schildes. Mit dem Ende des traditionellen, ‚minoischen‘ Ritualwesens in Knossos endete stattdessen auch die bildliche Repräsentation jener Sinnkonzepte, die der achtförmige Schild in seiner Vergesellschaftung mit der laufenden Spirale, dem Textil und anderen Objekten der minoischen Bilder- und Vorstellungswelt unter Bezugnahme auf das mit der Doppelaxt assoziierte Kultwesen visuell zum Ausdruck gebracht hatte¹⁶⁶⁸.

1665 Cameron 1976a, 453.

1666 Siehe dazu bereits Hiller 2005, bes. 263–265 mit weiteren Beispielen. Ferner Immerwahr 1990, 99. 138–140.

1667 Siehe oben [Anm. 1445](#) (Mykene) und [1646](#) (Methana).

1668 Ein spätes Zeugnis der Verwendung der laufenden Spirale stellt der sog. Fensterrahmen dar, der eine der Wände des größten Gebäudes der SM IIIC-zeitlichen Siedlung von Vronda dekorierte; siehe Day 1999; Hiller 2005, 261.

6

Bild-Räume im Areal des *Throne Room*

Der *Throne Room* im Westtrakt gehört zu den meistdiskutierten Räumlichkeiten des Palastes von Knossos. Seit seiner Ausgrabung im Jahr 1900 und seiner anschließenden ‚Wiederherstellung‘ (*reconstitution*) stellt er den Höhepunkt der Besichtigung des Palastes dar. Der Zutritt für kulturbegiertere Touristen erfolgt heutzutage in einem langsam durch den Vorraum geschleusten „Prozessionszug“, der nur einen kurzen Blick auf den berühmten Thron jenseits einer gläsernen Trennwand zwischen *Anteroom* und *Throne Room* erlaubt. Das Erscheinungsbild des Throns weicht dabei im Wesentlichen gar nicht so sehr von demjenigen ab, welches der bronzezeitliche Betrachter von einem Standpunkt im vorgelagerten *Anteroom* hatte. Die architekturnräumliche Struktur, das steinerne Mobiliar sowie das Bildprogramm dienten einst der Inszenierung einer bedeutenden Persönlichkeit, die im *Throne Room* von Knossos ihren Sitz hatte.

Im vorliegenden Kapitel möchte ich die Bedeutung des *Throne Room* als jahrhundertalter Ort des Palastgeschehens ergründen. Dazu werde ich die konstitutiven Elemente des Bild-Raums – die architekturnräumlichen Gegebenheiten, die durch die Wandbilder erzeugte Umgebung einschließlich der artifiziellen Präsenz von Lebewesen und Objekten sowie deren Relation zu menschlichen Personen und Aktionsbereichen vor Ort – besprechen. Ziel ist es, jene Sinnstrukturen aufzuzeigen, die durch das bild-räumliche Arrangement, insbesondere durch die gezielte Platzierung von Bildelementen, reproduziert wurden und die im Rahmen der zeitgenössischen Bildkultur konzeptuelle Aspekte vergegenwärtigen, die in der SPZ mit dem Geschehen und den Personen im *Throne Room* verknüpft waren. Zu Beginn soll zunächst ein Überblick über die komplizierte bauhistorische Entwicklung dieses Areals gegeben werden. Mit diesem Überblick möchte ich Überlegungen zu den möglichen vorausgehenden Zustands- und Nutzungsformen der räumlichen Gegebenheiten anstellen, in deren Folge das Verständnis des Geschehens in der fortgeschrittenen Phase des *Throne Room* zu begreifen ist.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

Über mehrere Jahrhunderte hinweg bildete das unmittelbar an den Zentralhof angrenzende Areal aus *Inner Sanctuary*, *Throne Room* und *Anteroom* einen bedeutenden Ort des Palastgeschehens in Knossos (Abb. 0.1; 6.1). Im Laufe der Zeit brachten Erdbeben, Brandzerstörungen, aber auch Veränderungen in der palatialen Kult- und Zeremonialpraxis bauliche Modifikationen mit sich, die sich anhand einzelner Spuren in Architektur, Stratigraphie und Bildzeugnissen erschließen lassen. Der letztendlich von Evans ‚wiederhergestellte‘ Eindruck des letzten bronzezeitlichen Benutzungszustands resultierte im Wesentlichen aus dem Befund an Architektur, Wandmalerei und Gebrauchsobjekten, der bei der Ausgrabung am Anfang des 20. Jhs. ans Licht gebracht wurde. Dass hierbei nicht wenig der Phantasie Evans‘ und seiner Mitarbeiter geschuldet ist, muss hier nicht *in extenso* ausgebreitet werden¹⁶⁶⁹. Evans zufolge stellte die Raumgruppe einschließlich des *Throne Room* einen vollkommen neuen Einbau in die bestehenden Strukturen des Westflügels dar. Er datierte diesen Vorgang an den Beginn der ihm zufolge mit der letzten Nutzungsphase des Palastes einhergehenden SM II-Keramik¹⁶⁷⁰. Von diesem Zeitpunkt an bis zum Ende des Palastes hätte der *Throne Room* weitgehend unverändert den Sitz eines Priesterkönigs gebildet¹⁶⁷¹.

Eine differenziertere Darstellung der baugeschichtlichen Entwicklung des Areals wurde Ende der 1970er-Jahre von Siglinde Mirié vorgelegt¹⁶⁷². Mirié argumentierte, dass der *Throne Room* bereits in MM II angelegt worden sei und seither in Form von wenigstens vier raumstrukturell voneinander abweichenden Phasen weiter bestanden hätte, bevor er in seinem letztgültigen Zustand zurückgelassen worden sei. In den 1980er-Jahren verfasste Wolf-Dietrich Niemeier darauf und auf den Überlegungen Helga Reuschs zum bildlichen Wanddekor¹⁶⁷³ aufbauend eine Darstellung des Ritualgeschehens im *Throne Room* und in den angrenzenden Räumlichkeiten, wobei er sowohl die baulichen Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte wie auch den Wanddekor der letzten Ausstattungsphase berücksichtigte¹⁶⁷⁴. 1987 schließlich führten Vasso Fotou und Don Evely unter der Leitung von Sinclair Hood archäologische Untersuchungen in den nördlich und westlich an den *Throne Room* angrenzenden Räumlichkeiten durch. Ersten diesbezüglich veröffentlichten Notizen zufolge wurden die Nord- und Westwand des *Throne Room* zu Beginn von SM II errichtet¹⁶⁷⁵. Auf Grundlage dieser bisherigen

1669 Siehe hierzu nun ausführlich Galanakis u. a. 2017.

1670 Evans 1935, 901 f.

1671 Evans 1935, 915. Als nachträgliche bauliche Veränderung erwähnt er lediglich die Verbreiterung der Tür zwischen *Anteroom* und *Throne Room*; siehe Evans 1935, 905.

1672 Mirié 1979.

1673 Reusch 1958.

1674 Niemeier 1986; Niemeier 1987a.

1675 Catling 1987 / 1988, 68; Panagiotaki 1999, 239; Galanakis u. a. 2017. Zum Plan siehe Manteli – Evely 1995, 2 Abb. 1; Carter 2004, 274 Abb. 22,1.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

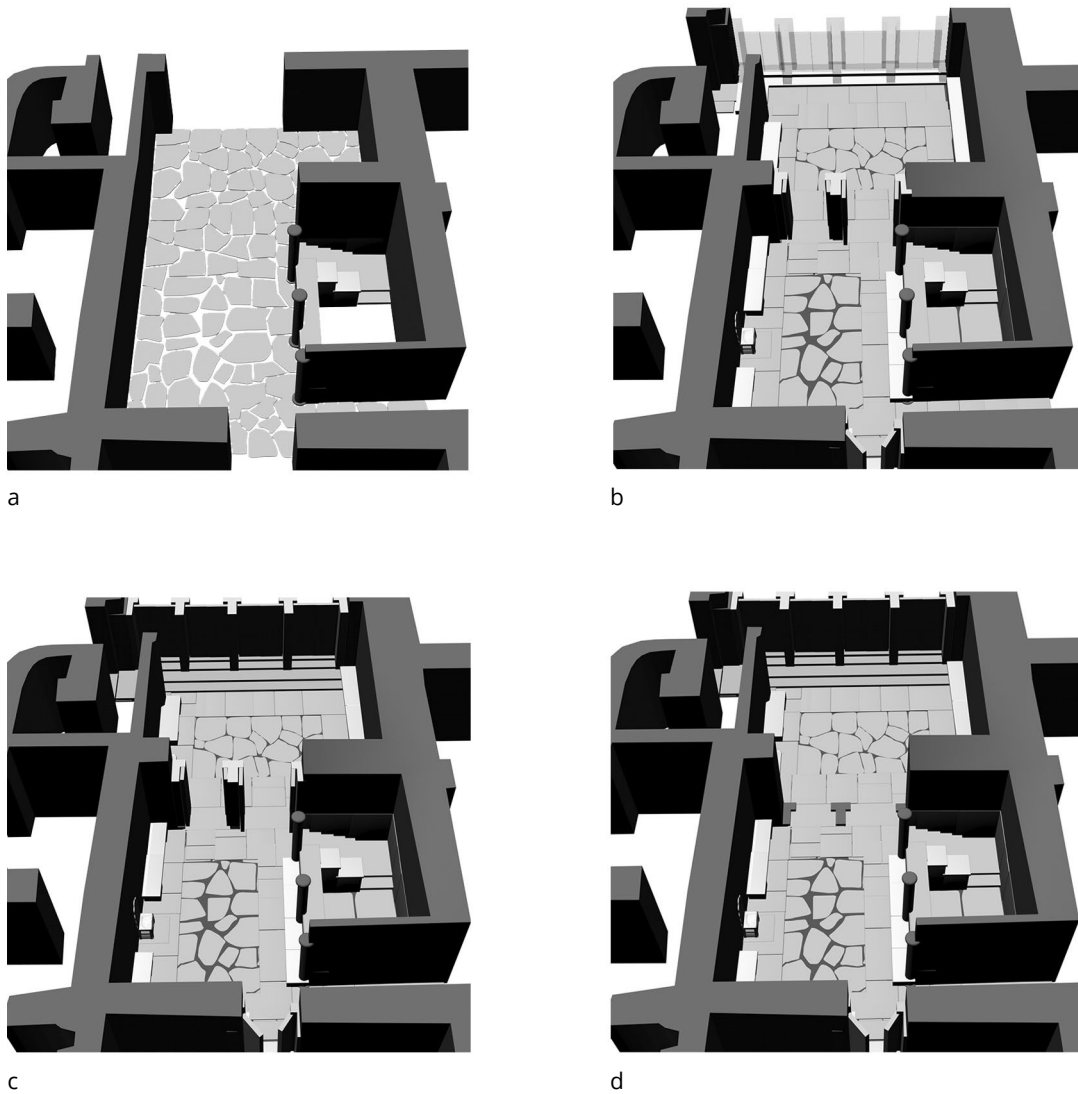


Abb. 6.1 Rekonstruktionen des Areals des *Throne Room* in a) der NPZ I; b) der NPZ II/III; c) der SPZ; d) der EPZ.

Forschungen möchte ich im Folgenden eine Skizze der bauhistorischen Entwicklung des *Throne Room* versuchen und Aspekte des hier im Laufe der Zeit verorteten Handlungsgeschehens erörtern.

6.1.1 Neupalastzeit

Von der Frühzeit des Areals ist vergleichsweise wenig bekannt¹⁶⁷⁶. Die früheste Fassade, zu der die abgerundete Nordostecke gehört, kann mit einiger Wahrscheinlichkeit der Errichtung des Gebäudetrakts als Teil des Alten Palastes zugewiesen werden¹⁶⁷⁷. Hinweise auf eine innere, architekturräumliche Unterteilung fehlen aus dieser Zeit. Die erste, relativchronologisch näher einzugrenzende Nutzungsphase lässt sich ab dem ausgehenden MM IIB bzw. frühen MM IIIA fassen (Abb. 6.1a). Dieser frühen Phase gehörte aller Wahrscheinlichkeit nach der *mosaiko*-Boden an, der den frühesten nachweisbaren Boden im Bereich des späteren *Anteroom* und *Throne Room* bildete; er ist typisch für jene Zeit in Knossos und steht in Zusammenhang mit der Verwendung von Kamares-Keramik¹⁶⁷⁸. Auch die orangeroten Gipsestrichböden im nördlich und westlich angrenzenden Bereich der späteren ‚*Service*‘ *Section* wurden von Fotou und Evely grob einer MM II/III-zeitlichen Nutzung zugeschrieben¹⁶⁷⁹. Mit diesen Böden ausgestattet, wurde das hiesige Areal als Element des endenden Alten und / oder frühen Neuen Palastes genutzt. Die durch das aufgehende Mauerwerk gebildete Gliederung der Räumlichkeiten lässt sich derzeit nicht mit Sicherheit rekonstruieren, doch dürfte das Raumensemble in dieser Zeit allgemein nur bis zur östlichen Fassade des altpalastzeitlichen Palastes gereicht haben¹⁶⁸⁰. Auch legt die unterschiedliche Bodengestaltung nahe, dass das Areal von *Anteroom* und *Throne Room* bereits in dieser frühen Phase räumlich getrennt war von den NPZ I-Vorgängern im Bereich des *Inner Sanctuary* sowie der ‚*Service*‘ *Section*, welche später die Raumgruppe aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* im Norden und Westen säumten¹⁶⁸¹. Insgesamt lassen die durch ihre rote Farbe ins Auge fallenden Böden vermuten, dass das an den Zentralhof angrenzende Areal bereits zu dieser Zeit

1676 Zu neolithischen Resten, die den Einebnungsprozessen im Bereich der ‚*Service*‘ *Section* nicht zum Opfer gefallen waren, siehe Manteli – Evely 1995.

1677 Mirié 1979, 56. Vgl. auch Evans 1928, 798; Evans 1935, 903f. Anm. 1; Abb. 877 (zw. S. 902 u. 903); Niemeier 1986, 67; Panagiotaki 1999, 246 m. Anm. 312; Macdonald 2002, 39. 42 m. Taf. 3; Macdonald 2005, 49f. 115.

1678 Evans 1921, 211; Hutchinson 1962, 165. 292; Mirié 1979, 42f. 54. 59f.; Hägg 1982, 78f.; Niemeier 1982, 236. 255; Niemeier 1986, 67 Anm. 21; Macdonald 2005, 98. 103. Ein *mosaiko*-Boden bildete im Ostrakt den Boden vor der Einrichtung der Pfeilerstylobaten und des mutmaßlichen Lustralbeckens, darunter befand sich MM IIB-Material; siehe Kapitel 5.1.3: *Unterschiedliche Bodenniveaus*. Außerhalb des Palastes von Knossos wurden *mosaiko*-Böden auch noch später verlegt; siehe Panagiotaki 1999, 198; Shaw 2009, 20.

1679 Catling 1987/1988, 68. Siehe auch Macdonald 2005, 115.

1680 Mirié 1979, 76 m. Taf. 35,1.

1681 Mirié 1979, 51f. 60 Taf. 35,1; Niemeier 1986, 67. 69f.

ein markantes Erscheinungsbild besaß und für kultisch-rituelle Zwecke genutzt wurde¹⁶⁸². Der Zugang in diesen Gebäudetrakt erfolgte wohl durch eine unmittelbar an den Zentralhof grenzende Eingangssituation¹⁶⁸³, wobei weitere Zugangsmöglichkeiten vom Inneren des Westtrakts aus nicht auszuschließen sind. Da der Gebäudetrakt noch niveaugleich mit dem frühesten Belag des Zentralhofs war, wurde er von jenem aus ebenerdig und nicht wie später über Stufen betreten. Wie der Eingang an sich gestaltet war, ist jedoch unbekannt.

Nicht mit Sicherheit bestimmen lässt sich außerdem, ob das Lustralbecken existierte, in dessen 6,3 m² messendes ‚Becken‘¹⁶⁸⁴ sechs Stufen rechtwinklig hinabführten. Zumindest das von Mirié angeführte Argument, dass die oberste Stufe der Treppe in das Lustralbecken hinab in etwa niveaugleich mit dem *mosaiko*-Boden sei, könnte auf die Gleichzeitigkeit von Boden und Becken und damit auf eine MM IIB/IIIA-zeitliche Bautätigkeit hindeuten¹⁶⁸⁵. Auch existierte in der NPZ I bereits ein mit Gipssteinplatten gestaltetes Lustralbecken im Palast von Knossos, das *North-West Lustral Basin*¹⁶⁸⁶. Niemeier wies zudem auf die Ähnlichkeiten des Ensembles aus *Throne Room* und *Anteroom* zum MM II-zeitlichen Raum I.3 in *Quartier Mu* in Malia hin¹⁶⁸⁷. Gemeinsam mit der Neudatierung von Lustralbecken und *polythyron* im nördlichen Trakt des Palastes von Phaistos in MM IIIA¹⁶⁸⁸ könnte die Evidenz aus den drei großen Palästen jedenfalls darauf hindeuten, dass die rituellen Praktiken, zu denen das Hinabsteigen in einen bzw. das Agieren in einem tiefer gelegenen Bereich gehörten, im Laufe von MM II und MM IIIA als Bestandteil des palatialen Ritualwesens institutionalisiert wurden¹⁶⁸⁹. Auch das Lustralbecken im späteren *Throne Room* könnte somit bereits in der NPZ I Bestandteil des Ritualgeschehens in unmittelbarer Nähe zum Zentralhof gewesen sein.

Zur Nutzung von Lustralbecken in der minoischen Kultur

Nach der anfänglichen Nutzung einzelner Exemplare in der ausgehenden APZ und in der NPZ I erfuhr die Verwendung von Lustralbecken in der NPZ II ihren Höhepunkt. In der im ‚palatialen Stil‘ gestalteten Architektur dieser Zeit fand die spezifische Raumform weite Verbreitung. In der NPZ III konzentrierte sie sich

1682 Zur Verwendung und Bedeutung der Farbe Rot in der minoischen Architektur siehe Blakolmer 2013; Blakolmer 2015, 21f. 25.

1683 Vgl. Mirié 1979, Taf. 35.

1684 Die Gesamtlänge in Ostwestrichtung beträgt ca. 4,5 m, der Grundriss der tiefer gelegenen Kammer selbst etwa 2,1 m x 3,0 m (Ost-West), gemessen am Plan in Hood – Taylor 1981.

1685 Mirié 1979, 54.

1686 Evans 1921, 405–422; Shaw 2015, 157.

1687 Niemeier 1986, 68–70. 64 Abb. 1. 2; Gesell 1985, 10. 112 Kat.-Nr. 86. Vgl. auch Nordfeldt 1987, 193 m. Anm. 60, der zufolge hier bereits alle Elemente eines Zeremonialbereichs vorhanden sind. Ferner Marinatos 1993, 106–110.

1688 La Rosa 2002, 74. 77f.; Shaw 2010, 309; Shaw 2015, 121.

1689 Zur Institutionalisierung von Kulturen siehe auch Driessen 2004, 77.

indes vor allem in den neu- bzw. wiedererrichteten Palästen, während das Verfüllen von Lustralbecken andernorts für eine weitgehende Aufgabe der assoziierten Praktiken außerhalb der Paläste spricht.

Die Nutzung von Lustralbecken wird nach wie vor diskutiert. Mit einiger Sicherheit lässt sich nach heutigem Forschungsstand eine Verwendung als profanes Bad ausschließen¹⁶⁹⁰. Insbesondere mit den Arbeiten von AnnCharlotte Nordfeldt, Robin Hägg und Nannò Marinatos konnte überzeugend eine kultisch-rituelle Verwendung wahrscheinlich gemacht werden, die häufig innerhalb von großräumigeren, von *polythyron*-Hallen geprägten Anlagen erfolgte¹⁶⁹¹. Für das Lustralbecken im späteren *Throne Room* wurden bezüglich der hier verorteten Handlungen bereits verschiedene Vorschläge gemacht: So sah etwa Evans darin eine Räumlichkeit für die zeremonielle Salbung von Kulteilnehmern¹⁶⁹². Nach Marinatos führte das königliche Paar in dieser ‚Kapelle‘ (*chapel*) des ‚Hauptheiligtums‘ des Palastes Opfer für die Palastgottheit durch¹⁶⁹³. Niemeier zufolge wurden im Lustralbecken „Opferhandlungen durchgeführt, um die Erscheinung der Göttin hervorzurufen“¹⁶⁹⁴, die er ab der NPZ in der Tür zum *Inner Sanctuary* vermutete.

All diese Rekonstruktionen der Nutzung des Lustralbeckens sind jedoch meines Erachtens zu stark an das im *Throne Room* vermutete Geschehen selbst gebunden. Zu berücksichtigen ist, dass sich der *Throne Room* als solcher wohl erst später und um das bereits existierende Lustralbecken herum entwickelte. Es muss daher die im Lustralbecken verortete rituelle Praxis *selbst* für die ursprüngliche Funktion des am Zentralhof gelegenen Raums bestimmend gewesen sein. In dieser Form stand das Lustralbecken ebenso für die Durchführung der assoziierten Praktiken zur Verfügung wie jenes in *Quartier Mu* in Malia, jenes in Phaistos oder auch das *North-West Lustral Basin* von Knossos, dessen Lage – zumindest während der NPZ I¹⁶⁹⁵ – zeitgleich die Nutzung eines Lustralbeckens abseits des späteren *Throne Room* im selben Palast belegt. In der NPZ II fand die Raumform Lustralbecken dann weite Verbreitung als Bestandteil der im ‚palatialen Architekturstil‘ gestalteten Ritualbereiche, in denen die nun auf Kreta und auch auf Thera etablierten Ritualpraktiken ausgeübt wurden. Aus diesem Grund muss meines Erachtens vermehrt an eine Nutzung gedacht werden, die nicht ausschließlich an das Geschehen und die Personen im *Throne Room* gebunden war, wenngleich die Ausübung der Rituale vor Ort durchaus auf eben jene Personen beschränkt gewesen sein kann.

1690 Siehe zu dieser Deutung zusammenfassend Graham 1987, 99–108; Graham 1977b mit weiteren Literaturverweisen. Zur Gegenargumentation siehe bereits Nilsson 1950, 92–94; Marinatos 1993, 77–79.

1691 Nordfeldt 1987; Marinatos – Hägg 1986; Marinatos 1993, 81–87. Ferner Niemeier 1986, 69.

1692 Evans 1935, 908. 937f. Vgl. auch Gesell 1985, 2 und *passim*.

1693 Marinatos 2010, 57. Vgl. hingegen Marinatos 1993, 77–87 bes. 87, wo sie sich noch für eine Deutung als Ort für Initiationsriten ausspricht.

1694 Niemeier 1986, 83.

1695 Shaw 2015, 157: Das *North-West Lustral Basin* wurde bereits gegen Ende von MM IIIB nicht mehr verwendet.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

Die architektonische Form selbst wurde von Spyridon Marinatos als bauliche Imitation von Kulthöhlen interpretiert¹⁶⁹⁶. Eine solche Interpretation könnte in der Wandmalerei an der Nordwand des Lustralbeckens Unterstützung finden, das in Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri auf Thera zum Ritualbereich im Erdgeschoss gehörte: Von oben herabhängende Felsformationen suggerierten hier zusätzlich zum felsigen Untergrund ein ‚Felsendach‘ und somit eine Höhle als Umgebung der sitzenden, am Fuß blutenden Frauenfigur¹⁶⁹⁷ (siehe oben [Abb. 4.8](#)). Ein chthonischer Aspekt wurde den Ritualhandlungen in Lustralbecken außerdem aufgrund des tiefergelegenen Bodenniveaus zugesprochen, welches ein Herabsteigen über die zumeist im rechten Winkel angelegten Stufen erforderte¹⁶⁹⁸. Die räumliche Verteilung der Wandmalerei im Lustralbecken sowie in den angrenzenden Räumlichkeiten in Gebäude *Xesté 3* impliziert zudem eine strikte Geschlechtertrennung und deutet darauf hin, dass das Lustralbecken von weiblichen Personen genutzt wurde. Männliche Ritualpartner hielten sich in dem benachbarten, sich zum Lustralbecken hin öffnenden Raum auf, von wo aus sie ihrerseits rituelle Handlungen mit Bezug auf einen ‚Baum-Schrein‘ durchführen konnten, der auf der Ostwand des Lustralbeckens dargestellt war¹⁶⁹⁹. Die Nutzung des Lustralbeckens selbst scheint indes weiblichen Personen vorbehalten gewesen zu sein, wie sowohl die beiden Figuren an der Nordwand des Lustralbeckens selbst suggerieren als auch die dritte weibliche Figur im Bereich der Treppe, die dabei ist, das Lustralbecken zu betreten¹⁷⁰⁰. Die blutende Verletzung der sitzenden, weiblichen Figur und das Opferblut, welches von der Doppelhorn-Bekrönung des ‚Baum-Schreins‘ fließt¹⁷⁰¹, stellen eine visuelle wie inhaltliche Verbindung zwischen der Frau und dem ‚Baum-Schrein‘ her und deuten darauf hin, dass die hier verorteten

1696 Marinatos 1941, 130; Nilsson 1950, 94; Niemeier 1986, 69.

1697 Kopaka 2009b, 188–192. Eine inhaltlich verwandte Darstellung einer weiblichen Figur im *heanos* mit derselben Frisur und demselben Gestus, die sich in einer als Höhle zu identifizierenden, felsigen Umgebung befindet, zeigt ein Lentoid aus der *Stratigraphical Museum Site* in Knossos; siehe Warren 1988, 17 Abb. 9. Eine Deutung als Höhle erscheint auch unter dem Gesichtspunkt interessant, dass der Beobachtung von Goodison 2004, 342–346, zufolge vom Lustralbecken aus durch die Türöffnungen die zur Sommersonnenwende über dem Ailias-Hügel aufgehende Sonne zu sehen war. Dieses Spiel mit dem Licht wurde ferner von Loeta Tyree für die Kulthöhlen in Betracht gezogen, wo ihr zufolge in der NPZ durch aufgestellte Bronzestatuetten und deren Gestik verstetigte ‚ekstatische‘ Rituale stattfanden; siehe Tyree 2000.

1698 Evans 1928, 12; Hägg 1982, 78; Vgl. auch Driessen – Macdonald 1997, 42. 59–61; Macdonald 2005, 115; Hitchcock 2007, 94; Shaw 2011a, 144–148 bes. 148.

1699 Siehe Günkel-Maschek 2010, 16; Günkel-Maschek 2011, 127–131; Günkel-Maschek 2012b; Günkel-Maschek 2014. Zur Darstellung des ‚Baum-Schreins‘: Vlachopoulos 2008, 456 Abb. 41, 10 sowie hier [Abb. 4.8](#); [5.17b](#).

1700 Günkel-Maschek 2011, 129; Günkel-Maschek 2014, 125f.

1701 Dieses könnte möglicherweise aus der Tötung von Stier und Ziege vonseiten männlicher Ritualteilnehmer stammen, die an den Wänden des Eingangsbereichs desselben Gebäudes dargestellt war; siehe Vlachopoulos 2007a, 108f.; Vlachopoulos 2008, 451. 455 Abb. 41,3–6. Zur Identifizierung als Blut aus einem Tieropfer siehe auch Marinatos 1984b, 74; Kopaka 2009b, 189.

und allesamt auf den ‚Baum-Schrein‘ ausgerichteten Handlungen ein ritualisiertes Vergießen von Blut beinhalteten¹⁷⁰².

Diese Verknüpfung von Lustralbecken, Blut und Doppelhorn begegnet nicht nur in Akrotiri, sondern auch auf Kreta selbst: Im Lustralbecken (Raum 58) des in der NPZ III gebauten Palastes von Kato Zakros bildeten gemalte Doppelhörner wohl als verkürzte Wiedergabe der bildlich bzw. symbolisch auf ähnliche Weise vergegenwärtigten Idee eines ‚Schreins‘ den Bezugspunkt der Handlungen¹⁷⁰³. Die dominante Farbe des Raumes ist Rot und könnte ebenfalls auf eine Verknüpfung mit Blut bzw. Opferblut hindeuten¹⁷⁰⁴. Rote Wände säumten auch die Route zu den Lustralbecken im Westtrakt des Palastes von Phaistos¹⁷⁰⁵, während die Nutzung kleinformatiger, rot bemalter Doppelhörner im Lustralbecken 63d im Nordtrakt desselben Palastes erneut die sinnkonzeptuelle Verknüpfung von Kultraum und Kultsymbol reproduzierte¹⁷⁰⁶. Nicht zuletzt wurde das Lustralbecken im *Throne Room* von Knossos spätestens ab der SPZ ebenfalls von der Wandfarbe Rot dominiert. Vor diesem Hintergrund erscheint auch hier eine Verbindung zu Blut/Opferblut und weiblichen Personen als Hauptnutzerinnen des Lustralbeckens denkbar.

Im Lustralbecken von Gebäude *Xesté 3* liefert nicht zuletzt die Ausrichtung auf den auf der Ostwand abgebildeten ‚Baum-Schrein‘ einen wichtigen Hinweis für das Verständnis der Ritualhandlungen in der NPZ II/III (Abb. 4.8; 5.17b). Aus dieser Konstellation geht hervor, dass Lustralbecken (unter anderem) im Rahmen von Ritualhandlungen genutzt wurden, die sinnkonzeptuell an die vom Bildelement ‚Baum-Schrein‘ repräsentierte Sache adressiert waren. Das Bildelement ‚Baum-Schrein‘ wiederum begegnet regelmäßig a) als direktes Bezugsobjekt von den als ‚Baum-Schütteln‘ bekannten Ritualhandlungen, die von männlichen wie weiblichen Figuren – letztere nur im *beanos*, nicht im Volantgewand – ausgeführt werden¹⁷⁰⁷ (Abb. 4.7b), b) als Bezugsobjekt weiblicher Figuren im Volantgewand, die dem ‚Baum-Schrein‘ und/oder daraus herauskommenden männlichen Figuren gegenüber den Gestus der zur Stirn erhobenen Hände vollführen¹⁷⁰⁸ (Abb. 4.7f), c) flankiert von Palmen als Bestandteil des Ortes bzw. rituellem Bezugspunkt von unterschiedlich gekleideten weiblichen Figurengruppen

1702 Kopaka 2009b, 188–191 bes. 191, nahm diesen Aspekt zum Anlass, um Lustralbecken mit Menstruation und Geburt in Zusammenhang zu bringen. Ähnlich vermutete Cameron 1987, 325, die Geburt eines göttlichen Kindes im *Throne Room* von Knossos. Zur Verortung derartiger Rituale in Lustralbecken siehe nun auch Driessen 2012, 152f. Zur Thematik siehe ferner Marinatos 1984b, 80f.; Davis 1986; Günkel-Maschek 2014, 126f.

1703 Platonos 1990, Taf. 27B.

1704 Zatti 2009, 29f. Ferner Platon 1971, 183; Platon 1974, 170.

1705 Hitchcock 2007, 94.

1706 Gesell 2000, 955; Driessen 2012, 152.

1707 CMS II.3, 114 (Schildring aus Kalyvia); V S1B, 194 (Schildring in Athen); XII, 264 (Lentoid in New York); Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes); Dimopoulou – Rethemiotakis 2004, 17 Abb. 10 (*Ring of Minos*, Schildring aus Knossos); ferner CMS I, 126 (Schildring aus Mykene); evtl. CMS II.3, 15 (Schildring aus Knossos).

1708 CMS VI, 281 (Schildring aus Knossos); XI, 28 (Schildring in Berlin).

verschiedener Altersstufen bei der Ausübung spezifischer Ritualhandlungen¹⁷⁰⁹ (Abb. 6.16h), sowie d) als Bestandteil des Ortes, an dem thronende weibliche Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status in Erscheinung treten und von Repräsentanten der Elite adressiert werden¹⁷¹⁰ (Abb. 6.11b). Die überwiegend auf Schildringen und Gegenständen aus Elfenbein zu findenden Darstellungen aus der NPZ II und NPZ III belegen somit, von welcher Art die Ritualhandlungen waren, in denen der ‚Baum-Schrein‘ das Bezugsobjekt bildete. Für das Lustralbecken von Gebäude *Xesté 3* lässt sich daraus folgern, dass auch die hier verorteten und auf den ‚Baum-Schrein‘ auf der Ostwand ausgerichteten Ritualhandlungen in irgendeiner Form mit den kleinformatigen Darstellungen verwandt waren. Wurden Lustralbecken allgemein zu denselben Zwecken benutzt, so lässt sich weiter folgern, dass auch auf Kreta ein Zusammenhang besteht zwischen den Bildszenen, in denen der ‚Baum-Schrein‘ den rituellen Bezugspunkt bildet, und den Ritualhandlungen, die in Lustralbecken stattfanden, einschließlich des Lustralbeckens im *Throne Room* von Knossos. Wenngleich die Natur jener Ritualhandlungen auch weiterhin unverständlich bleibt, so zeugen die sprunghafte Verbreitung von Lustralbecken in der NPZ II und die zeitgleich damit einhergehende Entwicklung und Verbreitung des Bildmotivs nichtsdestoweniger von deren Wichtigkeit für das Ritualwesen in dieser Zeit. In Knossos selbst spricht wiederum die Lage des Ritualbereichs für die Bedeutung, welche die Durchführung der Praktiken im Lustralbecken im Zusammenhang mit den Vorgängen auf dem Zentralhof des Neuen Palastes besessen haben dürfte.

Jan Driessen zufolge dienten die um den Zentralhof angeordneten Bereiche, zumindest bis ans Ende der NPZ, allgemein als Nebenräume und stellten für das Geschehen auf dem Zentralhof die notwendigen Einrichtungen für Verwaltung, Magazinierung, Produktion, Wohnen und Kult bereit¹⁷¹¹. In dieser Hinsicht spielte nicht nur das möglicherweise bereits mit einem Lustralbecken ausgestattete Areal des späteren *Anteroom* und *Throne Room*, sondern auch der benachbarte Bereich im Westtrakt eine Rolle: Etwa zeitgleich mit ersterem Areal wurde weiter südlich und ebenfalls an den Zentralhof angrenzend das von Marina Panagiotaki in einer ausführlichen Publikation besprochene *Central Palace Sanctuary* als Halle mit angrenzenden Aufbewahrungs- und Werkbereichen eingerichtet (Abb. 0.1). Während der MM III-zeitlichen Nutzung besaß es eine Art *verandah*, welche wie der

1709 Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10 (Schildring aus Pylos); CMS II.6, 1 (Schildring aus Agia Triada). Ersterem verwandt außerdem CMS V S1B, 114 (Schildring aus Aidonia). Ritualhandlungen vor ‚Baum-Schreinen‘ zeigen außerdem CMS V, S1A, 176 (Abdruck eines Schildrings aus Chania); VI, 279 (Schildring aus Mykene); IX, 163 (Lentoid aus Ligortynos) sowie CMS I, 119 (Schildring aus Mykene). In deren Bildtradition steht wohl schließlich die Darstellung von Ritualhandlungen vor einem ‚Baum-Schrein‘ auf dem späteren Sarkophag aus Agia Triada.

1710 Zur Elfenbeinpyxis aus Mochlos siehe Soles – Davaras 2010, 1f. m. Abb. 1; Soles 2016, 249–251 Taf. 81. 82. Eine Sitzende nebst ihrem ‚Baum-Schrein‘ wird außerdem auf CMS II.3, 252 (Schildring aus Mochlos) transportiert.

1711 Driessen 2004, bes. 77. Vgl. auch Palyvou 2004, 215f.

frühe *Anteroom* mit *mosaiko*-Boden ausgelegt war¹⁷¹². Die Westfassade des Zentralhofs des jungen Neuen Palastes öffnete sich folglich ebenerdig zu mindestens zwei mit *mosaiko*-Böden ausgestatteten Bereichen, welche beide Zugang zu angrenzenden Räumlichkeiten besaßen. Den Raum dazwischen füllte zu dieser Zeit die nicht mehr genau zu lokalisierende Ostfassade des *Magazine with Cists*, welches heute von der *Stepped Porch* überbaut ist¹⁷¹³. Macdonald zufolge ermöglichten es die Kapazitäten des MM III-zeitlichen *Central Palace Sanctuary*, Getränke und andere flüssige Substanzen (*liquids*) für große Menschenmengen bereitzustellen, weshalb es eine Funktion dieses Bereichs gewesen sei, größere Versammlungen, Zeremonien oder Feierlichkeiten auf dem Zentralhof zu versorgen¹⁷¹⁴. Im Zusammenhang mit derartigen Versammlungen auf dem Zentralhof des Neuen Palastes bildete der NPZ I-Vorgänger von *Anteroom* und *Throne Room* als abgeschirmter Ritualbereich dann wohl bereits einen Bestandteil der rituellen Landschaft¹⁷¹⁵, welcher möglicherweise für die Ausübung isolierter und intimer Praktiken abseits der Menschenmengen vorgesehen war.

Umbauarbeiten im Areal des *Throne Room*

Zu einem gewissen Zeitpunkt muss die Verlegung der Ostfassade des *Anteroom* nach Osten erfolgt sein. Erst danach wurde die Bank entlang der Südwand des nun etwa 33 m² großen *Anteroom*¹⁷¹⁶ aufgestellt. Mit ihrem östlichen Ende dürfte diese Bank an eine frühere Eingangssituation angestoßen sein (Abb. 6.1b). Dieser Vorgang fand während der Nutzungsphase statt, die dem Einbau des *polythyron*, der Stufen, auf denen es platziert war, sowie der Erhöhung des Zentralhofniveaus, dessentwegen der Bau von Stufen nötig geworden war, vorausging; andernfalls hätte man, wie schon Mirié zurecht mutmaßte, wohl die Länge der Bank an die Lage der Stufen und nicht die Pfeilerbasen und Stufen an die Position der Bank angepasst¹⁷¹⁷. Die verschiedenen Baumaßnahmen, die letztendlich zum heute erhaltenen Zustand des Raumensembles aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* führten, lassen sich aktuell nur anhand vorhandener Publikationen rekonstruieren – und die Publikation der im Jahr 1987 unter der Leitung von Sinclair Hood durchgeführten Grabung von Vasso Fotou und Doniert Evelyn wird in vielen Punkten mehr Klarheit schaffen. Im Folgenden möchte ich dennoch versuchen, eine grobe relativchronologische Abfolge der baulichen Neuerungen während der NPZ und bis in die EPZ hinein zu skizzieren.

Zu den baulichen Vorgängen, die noch immer nicht im Detail geklärt wurden, für das Verständnis des Letztzustands des Areals jedoch essentiell sind, gehört

1712 Vgl. Panagiotaki 1999, 247. 254. 272.

1713 Siehe Mirié 1979, 33–38. Vgl. auch Hood – Taylor 1981, Plan (Raum-Nr. 38).

1714 Macdonald 2002, 41 mit weiteren Literaturverweisen. Vgl. auch Macdonald 2010, 537.

1715 Vgl. Panagiotopoulos 2006a, 33–35; ferner Driessen 2004, 77. 80.

1716 Die Maße betragen ca. 6,10 m x 5,45 m (Ost-West), gemessen am Plan in Hood – Taylor 1981.

Der *Throne Room* (ohne Lustralbecken) maß indessen etwa 24 m²: 3,95 m x 6,10 m (Ost-West).

1717 Mirié 1979, 56f.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

die Erhöhung des Bodenniveaus vor dem *Anteroom*, welche die Anlage von Stufen erforderlich machte. Der im Norden der Raumgruppe verlaufende Ost-West-Korridor (*Corridor of the Stone Basin*) liegt knapp 20 cm oberhalb des Bodenniveaus des *Anteroom*¹⁷¹⁸. Er befindet sich auf einem Niveau mit Bodenplatten, die Mirié zufolge aus der Innenwand der Zisterne ragen, welche östlich vor der gerundeten Nordostecke des Areals liegt¹⁷¹⁹. Der höher gelegene Boden muss sich somit um die runde Ecke herum und bis zur nordöstlichen Eingangssituation fortgesetzt haben. Ebenfalls ca. 20 cm beträgt der Niveauunterschied zwischen dem untersten und dem mittleren Pflasterboden, den Evans in einem Testschnitt im Bereich vor dem *Anteroom* dokumentierte¹⁷²⁰. Unter dem untersten Pflaster konnte er stellenweise Kamares-Keramik sowie eine ägyptische Statuette bergen, weshalb das Pflaster vermutlich zeitgleich mit der Anlage von *Anteroom* und dem Vorgänger des *Throne Room* mit *mosaiko*-Boden entstanden ist und folglich in die ausgehende APZ oder in die frühe NPZ I datiert. Das mittlere Pflaster datierte Evans hingegen aus nicht weiter nachvollziehbaren Gründen MM III-zeitlich¹⁷²¹. Dass sich die Bodenplatten direkt außerhalb des *Anteroom* auf einem erhöhten Niveau befanden, lässt also grundsätzlich auf eine entsprechende Erhöhung und Pflasterung des Bodens schließen, die nicht nur den Zentralhof vor dem *Anteroom*, sondern auch Bereiche im Inneren des Palastes bzw. zwischen einzelnen Gebäudetrakten betraf. Der *Anteroom* sowie der Vorgänger des *Throne Room* selbst blieben hiervon indes unberührt.

Aufgrund der von Mirié angenommenen zweimaligen Erhöhung des Hofpflasterniveaus um zunächst knapp 20 cm und dann um weitere etwa 20 cm argumentierten sie und ihr folgend Niemeier für eine erste Anlage von zwei Stufen, der später die beiden übrigen folgten¹⁷²². Meines Erachtens gibt es jedoch mehrere Gründe für eine gemeinsame Anlage zumindest der unteren drei Stufen einschließlich des *polythyron*. Die Situation in der Nordostecke zeigt, dass die dritte Stufe von unten aus zwei hintereinanderliegenden Platten bestand, deren hintere zudem in einer Flucht mit dem nördlichen Türpfeiler des Zugangs zur Wendeltreppe sowie auf der anderen Seite mit dem ursprünglich ebenfalls dieser Linie entsprechenden nördlichsten Pfeiler des *polythyron* lag¹⁷²³. Da die Basen der Türpfosten von *polythyra* in der Regel zu einem Teil in den Boden eingelassen wurden, wäre die von Mirié angenommene Platzierung der Basen auf der zweiten Stufe ohne dazwischenliegende Schwellen ungewöhnlich¹⁷²⁴. Es ist daher grundsätzlich davon auszugehen, dass zumindest die dritte ‚Stufe‘ den Schwellen innerhalb der Türöffnungen des *polythyron* entspricht und gemeinsam mit diesen und den

1718 Plan in Mirié 1979, Taf. 36; Hood – Taylor 1981, vgl. Raum-Nr. 41 und 49.

1719 Mirié 1979, 59.

1720 Mirié 1979, 37 und Taf. 5.

1721 Evans 1899/1900, 27f.; Evans 1930, 5. Siehe Mirié 1979, 38f., zur Fraglichkeit der MM III-Datierung.

1722 Mirié 1979, 38–43. 57. 59; Niemeier 1986, 67f.; *contra* Panagiotaki 1999, 254.

1723 Siehe dazu sowie zur Mehrphasigkeit dieses Pfeilers Mirié 1979, 58 mit Taf. 11,2.

1724 Vgl. etwa Palyvou 2005b, 140f., der zufolge die Basen zu etwa 10 cm sichtbar waren, während der untere Teil im Boden versenkt war.

beiden unteren Stufen angelegt worden war. Da die dritte Stufe – wie auf Grabungsfotos zu sehen¹⁷²⁵ – weniger tief war als das *polythyron* und somit nicht allein als Schwelle gedient haben kann, ist es außerdem naheliegend, dass auch die vierte Stufe gleichzeitig mit den unteren dreien angelegt wurde. Es ist also wahrscheinlicher, dass das *polythyron* in seiner bis heute erhaltenen Form in einem angelegt wurde – gemeinsam mit der Nordwestecke des *Anteroom*, den obersten Platten der Zisterne und, vor allem, dem obersten Niveau des Zentralhofpflasters. Nichts spricht jedoch gegen eine frühere Eingangssituation mit zwei Stufen zum Niveausgleich mit dem mittleren Pflaster. Diese Eingangssituation hätte sich dann aber vermutlich eher in der Flucht der verlegten Ostfassade befunden, jenseits des östlichen Endes der Bank, die zu dieser Nutzungsphase des *Anteroom* gehörte, und wäre heute nicht mehr sichtbar.

Mit der Erweiterung der Fassade des *Anteroom* nach Osten wurde auch der Wasserzufluss aus südwestlicher Richtung in den mit der Zisterne verbundenen Kanal unterbunden¹⁷²⁶. Macdonald zufolge wurden die Zisterne und der von ihr nach Nordosten wegführende Kanal während der *Great Destruction* blockiert; die in ihrer Verfüllung gefundenen MM IIIB-Gefäße seien identisch mit jenen aus den *Temple Repositories*¹⁷²⁷. Dieser Vorgang könnte somit zeitlich einhergegangen sein mit der Erweiterung der *Lobby of the Stone Seat* und der Anlage der ‚Stylobat-Fassade‘ vor dem *Central Palace Sanctuary*, die gemäß Panagiotaki im Rahmen des *Great Rebuilding*, das heißt zu Beginn der NPZ II, stattfand¹⁷²⁸. Mirié’s Dokumentation zufolge ließ sich das mittlere Pflasterniveau nur im Bereich vor und nordöstlich des *Anteroom* finden, nicht jedoch im Bereich weiter östlich, vor der nördlichen Fassade des Zentralhofs, wo allein die Erhöhung um ca. 40 cm festgestellt werden konnte¹⁷²⁹. Meines Erachtens wirft dies die Frage auf, ob die so genannte erste Erhöhung tatsächlich eine Erhöhung des gesamten Zentralhofniveaus war oder nicht möglicherweise eher eine Konstruktion, welche allein die Westfassade des Zentralhofs, so auch das *Central Palace Sanctuary*, betraf. Jegliche weitere Spekulation diesbezüglich würde an dieser Stelle aber zu weit führen¹⁷³⁰.

Entgegen der Annahme einer vollständigen Blockierung des Kanals deutet das Nach-innen-Ragen der Bodenplatten aus der Zisternenwand allerdings auf eine weitere, nachträgliche Erhöhung der Zisternenwände und eine Weiternutzung der Zisterne selbst hin, wobei sie dann mit Platten abgedeckt war, die bei der

1725 Evans 1899/1900, 35 Abb. 7; Evans 1935, 903 Abb. 878.

1726 Evans 1930, 5. 19 Abb. 9; Mirié 1979, 58; Macdonald 2002, 42.

1727 Macdonald 2002, 42; Mirié 1979, 58. Vgl. auch Evans 1930, 5. 19 Abb. 9.

1728 Panagiotaki 1999, 246–248. 254f. 272. Hierbei wurde Macdonald zufolge die Anlage der drei Stufen aus Gipsstein notwendig, welche den Unterschied zwischen dem gleichbleibenden Bodenniveau der *Lobby of the Stone Seat* und dem erhöhten Niveau des Zentralhofs ausglich; siehe Macdonald 2005, 178–179, der diesen Vorgang allerdings erst in SM IB datiert. Vgl. dazu allerdings auch Panagiotaki 1999, 254, der zufolge die Stufen bereits früher existierten.

1729 Mirié 1979, Taf. 5 (Schnitte K und L). 38.

1730 Hierin könnte die gebaute Realität der im *Grand Stand Fresco* aus Knossos suggerierten Sitzmöglichkeiten entlang der Fassadenarchitektur zu finden sein. Zum Fresko siehe bereits oben Anm. 836.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

Ausgrabung noch *in situ* vorgefunden wurden und zum höchsten Pflaster gehörten¹⁷³¹. Möglicherweise also belegt die Kanalsituation zwar Vorgänge, etwa im Kontext von *Great Destruction* und *Great Rebuilding*, die dazu führten, dass MM IIIB-Keramik in den Kanal und die Zisterne gelangte; da die Auflassung der südlichen Abzweigung aber bereits mit der Verlegung der Ostfassade und nicht erst mit der späteren Errichtung des *polythyron* zusammenhängt, also offenbar nicht sofort das gesamte System stillgelegt wurde, bildet die Keramik auch kein zwingendes Datierungskriterium für die endgültige Erhöhung des gesamten Zentralhofpflasters und den dadurch bedingten Bau der vierstufigen Anlage im *Anteroom*.

Zusammengefasst spricht die hier angeführte Evidenz also am ehesten dafür, dass zusammen mit einer ersten Erhöhung des Pflasterbodens unmittelbar östlich und nördlich des *Anteroom* auch die Fassade nach Osten verlegt und eine erste, heute nicht mehr erhaltene zweistufige Eingangssituation geschaffen wurde, um den Niveauunterschied zu Beginn der NPZ II auszugleichen (Abb. 6.1b). Zu den westlich an den Zentralhof angrenzenden Räumlichkeiten gehörten damit in der NPZ II der *Anteroom* sowie die weiter südlich gelegene *Lobby of the Stone Seat*: Beide waren nun sozusagen als größere Foyers über nach unten führende Stufen zu erreichen und dienten als Schnittstellen zwischen dem Geschehen auf dem Zentralhof und den jenseits angesiedelten Räumlichkeiten¹⁷³². Die Vorgängerversion der später modifizierten Türsituation zwischen *Anteroom* und *Throne Room* bildeten dabei zwei durch einen Pfeiler voneinander getrennte Doppeltüren, von deren südlicher Evans noch Schleifspuren auf der Schwelle feststellen konnte¹⁷³³.

Gegenüber der Bank entlang der Südwand könnte in dem mit *mosaiko*-Boden ausgestatteten *Anteroom* auch bereits die Gipssteinbank entlang der Nordwand, möglicherweise ohne mittige Lücke¹⁷³⁴, aufgestellt gewesen sein. Auf den Vorderseiten der 34 cm hohen und 40 cm tiefen Bänke waren in unterschiedlichen Abständen Reliefpilaster ausgearbeitet¹⁷³⁵. Vergleichbar gestaltete Exemplare wurden zeitgleich auch in der *Lobby of the Stone Seat* sowie in weiteren neupalastzeitlichen Gebäuden auf Kreta und in Akrotiri auf Thera benutzt¹⁷³⁶. Möglicherweise

1731 Vgl. Macdonald 2002, 42, und Mirié 1979, 58f. mit Taf. 21,1.

1732 Zwischen dem Raum der *Temple Repositories* und dem *Anteroom* dürfte zu dieser Zeit ein mit Gipssteinboden und Wandpaneelen ausgestatteter ‚Gang‘ existiert haben, der oberhalb des *Middle Minoan III Magazine 38 with Cists* verlief; selbige Kisten waren vermutlich im Zuge des *Great Rebuilding* verschlossen worden; vgl. Mirié 1979, 33–38. Die Bodenplatten befinden sich auf dem Niveau des *Anteroom* sowie des ersten Zentralhofbelags. SM I-Funde dienen als *terminus ante quem* für die Verlegung der Bodenplatten; vgl. Mirié 1979, 37. Die Nutzung des ‚Ganges‘ wurde spätestens mit der Anlage der *Stepped Porch* eingestellt.

1733 Evans 1899/1900, 36; Evans 1935, 905 m. Abb. 877 (zw. S. 902 u. 903). Mirié vermutet indes, dass hier lediglich eine Doppeltür existierte, die fast exakt die Mitte der Trennwand einnahm und erst später verbreitert wurde; siehe Mirié 1979, 22. 55f.

1734 Mirié 1979, 58.

1735 Evans 1899/1900, 36f. Evans zufolge waren die 34 cm hohen Bänke entlang der Nordwand etwas höher als jene entlang der Südwand, siehe Evans 1935, 905 Anm. 1.

1736 Weitere Exemplare stammen beispielsweise aus Räumen 23 und 24 im Westflügel des Neuen Palastes von Phaistos (siehe Mirié 1979, Taf. 31, 2; Kanta 1998, 43 m. Abb.) oder auch aus Agia Triada (Driessen – Langohr 2007, 184 mit Literaturhinweis). Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri,

wurden bereits jetzt auch die Bänke im *Throne Room* platziert: zum einen die Bank entlang des Lustralbeckens, in welche die Säulen entlang selbigen Lustralbeckens integriert waren, was wiederum dessen Existenz während dieser Nutzungsphase – sowie eventuell bereits während der NPZ I¹⁷³⁷ – weiter bestätigen würde, zum anderen die Bänke entlang der Nordwand und des nördlichen Abschnitts der Westwand sowie nicht zuletzt der Thron. Ebenso wie die umliegenden Räumlichkeiten der ‚*Service Section*‘, die nun mit Gipssteinplattenböden sowie Sockelzonen aus Gipsstein ausgestattet waren¹⁷³⁸, dürften jetzt auch in *Throne Room* und *Anteroom* Gipssteinbodenplatten verlegt worden sein¹⁷³⁹. Im *Throne Room* wurde hierbei bereits die Aussparung entlang der Nordwand für den Thron angelegt und mit Platten ausgekleidet¹⁷⁴⁰. Dementsprechend würde ich für eine gleichzeitige Installation von Bänken, Boden und Thron in der NPZ II plädieren.

Der aus ursprünglich reflektierendem Gipsstein¹⁷⁴¹ gearbeitete, insgesamt 1,385 m hohe¹⁷⁴² Thron bildete bis zum Ende des Palastes eine wesentliche und in dieser Art bislang einzigartige Komponente des *Throne Room*¹⁷⁴³. Sowohl die

Thera, besaß ebenfalls sowohl im Vestibül Raum 5 als auch davor an der Außenwand des Gebäudes Bänke mit derselben Ausarbeitung; vgl. Palyvou 2005b, 54; 57f. Abb. 67. 69. Im *Central Palace Sanctuary* wurde Panagiotaki 1999, 258. 196f. 239 zufolge mit dem Aufstellen der Bank, die auf dem Gipssteinplattenboden steht, die Nutzung des nördlichen *polythyron* aufgegeben. Das Verfüllen der Türöffnungen des *polythyron* bringt Panagiotaki mit dem *Great Rebuilding* in Verbindung; siehe dazu auch Panagiotaki 1998; Macdonald 2003; Macdonald 2005, 106f. 182.

1737 Vgl. Mirié 1979, 52f., der zufolge die Befundsituation darauf hindeutete, dass die Aufstellung der Bank entlang der Nordseite des Lustralbeckens erst nach der Errichtung der Säulen, und einhergehend mit einer Erhöhung der ursprünglichen Nordwand, erfolgt sei. Dies könnte erneut darauf hindeuten, dass das Lustralbecken tatsächlich bereits während der NPZ I genutzt wurde, bevor in der NPZ II die Bank aufgestellt wurde.

1738 Evely und Fotous Phase II, siehe Catling 1987/1988, 68. Ferner Macdonald 2005, 115. Zur westlichen ‚*Service Section*‘, insbesondere Baumaßnahmen betreffend Raum 46, siehe Carter 2004, 274, dem zufolge hier nach der Verfüllung von Gruben mit MM III/SM IA-Keramik Böden und eine zusätzliche Trennmauer angelegt wurden.

1739 Platon 1947, 635 zufolge befand sich MM IIIB-zeitliches Zerstörungsmaterial unter den Steinplatten des *Throne Room*, deren Deponierungszeitpunkt als *terminus post quem* anzusehen ist. Siehe auch Driessen – Macdonald 1997, 141.

1740 Mirié 1979, 23. 42. 53–55. Miriés Beobachtung zufolge folgten die Gipssteinplatten des Bodenbelags im *Throne Room* dem Verlauf der Bänke und waren nicht auf diese gestellt worden, anders als die Standplatte des Throns, die auf den Gipssteinplatten auflag. Hieraus ergibt sich, dass die Bänke bereits auf dem *mosaiko*-Boden gestanden haben dürften, als das Rechteck aus Gipssteinplatten verlegt und der Thron mit Standplatte darauf platziert wurde. Dies bedeutet jedoch nicht zwingend, dass zwischen der Aufstellung der Bänke und dem Verlegen der Bodenplatten mit der Aufstellung des Throns viel Zeit verging, wenngleich eine zeitliche Distanz freilich auch nicht ausgeschlossen werden kann.

1741 Chlouveraki – Lugli 2009, 661.

1742 Die Höhe der Rückenlehne beträgt 90,5 cm, die des Sitzblocks 48 cm; siehe Evans 1935, 916 Abb. 890; 917 Abb. 891. Zur Beschreibung und Diskussion des Thrones siehe auch Mirié 1979, 70–72.

1743 Vgl. Rehak 1995b, 99. Zu weiteren steinernen Hockern aus Kreta siehe auch Mirié 1979, 70f. Taf. 15 (Nr. 2 und 3).

Sichtflächen des Sitzblocks als auch die separate Rückenlehne weisen eine Ausarbeitung in Relief auf: Während die beiden Seitenflächen die Beine und das horizontale Verbindungsstück eines hölzernen Prototypen imitieren, formt die innere Kontur der Stuhlbeine auf der Vorderseite eine nach unten offene Parabel. Nach unten schließen die Beine jeweils in Form von drei aufeinanderliegenden horizontalen Tori ab. Die Oberflächen der Stuhlbeine sind von annähernd senkrechten Kanneluren durchzogen. Mittig an den Innenseiten beider Stuhlbeine stehen jeweils zwei knospenartige Elemente hervor. Eine Art reliefiertes Band oder reliefierte Girlande hängt zwischen den beiden Stuhlbeinen bogenförmig durch. Die Sitzfläche des 48 cm hohen Sitzblockes ist einer Gesäßrundung entsprechend ausgehöhlt¹⁷⁴⁴. Die separat gearbeitete und zwischen Sitzblock und Wand aufgestellte Rückenlehne besitzt einen nicht ganz symmetrischen wellenförmigen Umriss, der von einer weiter innen verlaufenden Relieflinie wiederholt wird.

Generell kann wohl als gesichert gelten, dass zum Zeitpunkt der Aufstellung und Erstnutzung die Oberflächen von Thron, Bänken und Bodenplatten *noch nicht mit einer bemalten Schicht aus Kalkputz übertüncht waren*, sondern ihre eigene materielle Struktur zeigten. Diese Vermutung basiert auf der Beobachtung, dass in der NPZ II und NPZ III an keinem anderen Ort die Gipssteinpaneele, Bodenplatten und Bänke mit Stuck überzogen, sondern lediglich etwaige Fugen ausgefüllt und bemalt waren. Auch in Bezug auf das Plattenpflaster und die Wandpaneele im Lustralbecken findet sich bei Evans meines Wissens keinerlei Erwähnung einer zusätzlichen Kalkputzschicht, im Unterschied zur wiederholt erwähnten bemalten Schicht, die Thron, Boden und Bänke bedeckt haben soll¹⁷⁴⁵. Dies spricht aus meiner Sicht sehr dafür, dass auch im *Throne Room* der Gipsstein bzw. das Selenitgestein in dieser Zeit aufgrund seines reflektierenden, kristallinen Charakters ausgewählt und auf Sicht angelegt worden war¹⁷⁴⁶. Den Raum prägte somit ursprünglich ebenfalls das von hell schimmernden, gemaserten Steinflächen dominierte Erscheinungsbild, das für die kultisch-rituell genutzten Räumlichkeiten in anderen NPZ II/III-Gebäuden typisch war. Ergänzt wurde das Interieur aus Gipsstein nach oben hin mit Sicherheit durch ein passendes Bildprogramm: Die oftmals gesehenen Parallelen zum Fresko der ‚Sitzenden Göttin‘ in Gebäude *Xeste 3*¹⁷⁴⁷ (siehe oben [Abb. 5.10a](#)) lassen ein dem späteren in seinen wesentlichen Bestandteilen ähnliches visuelles Rahmenwerk mit Greifen und ‚bikonkaven Basen‘ plausibel erscheinen. Blakolmer zufolge könnte sich in der speziellen Wiedergabe der Greifen mit Schraffuren in der spätpalastzeitlichen Freskoausstattung des *Throne Room* gar der Versuch widerspiegeln, ein früheres Stuckrelief zu imitieren¹⁷⁴⁸ – ein Stuckrelief also, welches in der NPZ das Erscheinungsbild

1744 Evans 1899/1900, 37f.; Evans 1935, 915–918 m. Abb. 889–891.

1745 Zur Beschreibung des Befundes siehe Evans 1899/1900, 38f.; Evans 1935, 904–908.

1746 Vgl. Chlouveraki – Lugli 2009, 662.

1747 Z. B. Shaw 1993, 676–678.

1748 Blakolmer 2011, 67f. mit weiteren Referenzen. Vgl. auch Immerwahr 2000, 485: „points of comparison with the upper level painting in the *adyton* of Xeste 3 make it possible, even likely, that the Throne Room paintings at Knossos may have been a renewal of a similar earlier

des Throninhabers bzw. der Throninhaberin vervollständigt haben könnte. Mit dem Abriss der Mauern zur Vorbereitung ihres Neuaufbaus (siehe unten) wurden jedoch jegliche Spuren eines früheren Wanddekors zerstört.

Die Aufstellung des Thrones im *Throne Room* potenzierte in jedem Fall die Besonderheit des hier verorteten Geschehens, indem spätestens jetzt eine thronende Person in unmittelbarem Zusammenhang mit der bereits etablierten rituellen Nutzung des Lustralbeckens gebracht bzw. wortwörtlich in den Fokus der Aktivitäten in *Throne Room* und *Anteroom* gesetzt wurde. Dabei war der Thron nicht, wie in den benachbarten Kulturen des Vorderen Orients und bis heute geläufig, in der naheliegenden, in ostwestlicher Richtung orientierten Raumachse aufgestellt, sondern an die Nordwand geschoben. Für eine vom *Anteroom* kommende oder hereinblickende Person stand der Thron somit im Blickfeld rechts und bot die Ansicht einer thronenden Person von der Seite. Diese räumliche Anordnung, welche mit Bezug auf die Position des Thrones noch in den mykenischen Palästen reflektiert wurde¹⁷⁴⁹, hatte zur Folge, wenn sie nicht sogar der Grund dafür war, dass, wie eine Studie von Lucy Goodison zeigte, die Nutzung des Ensembles aus *Inner Sanctuary*, *Throne Room* und *Anteroom* in Zusammenhang mit der zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr aufgehenden Sonne stand¹⁷⁵⁰. So waren Goodisons Beobachtungen zufolge die Türöffnungen des spätpalastzeitlichen vierfachen *polythyron* (siehe unten) in Abstimmung mit der Position der aufgehenden Sonne angelegt¹⁷⁵¹. Ermöglicht wurde dies nicht nur durch die Länge des *polythyron*, welche die Breite des *Anteroom* übertraf, sondern auch durch die unregelmäßigen Weiten der Türöffnungen. Deren erste und dritte, von Norden gezählt, waren um 20 cm breiter als die anderen beiden. Möglicherweise war schon die frühere, in NPZ II zu datierende Türsituation, die sich bereits über dieselbe Länge wie ihr erhaltener Nachfolger erstreckte, mit entsprechenden unregelmäßig weiten Türöffnungen gestaltet. Die unterschiedlichen Türweiten wiederholten sich bei der zweifachen Türöffnung zwischen *Anteroom* und *Throne Room*, die, wie oben dargelegt, spätestens seit Verlegen der Gipssteinplattenrahmen Verwendung fand¹⁷⁵². Auch die gröbere Unregelmäßigkeit, die bei der Säulenstellung entlang der Nordseite des Lustralbeckens zu verzeichnen ist¹⁷⁵³, dürfte hiermit in Zusammenhang stehen und könnte darüber hinaus auf das hohe Alter der hier verorteten Rituale und deren Verbindung mit dem Jahreszyklus des Sonnenaufgangs hinweisen.

All diese baulichen Besonderheiten ermöglichten es, dass im Laufe des Jahres die über dem Ailias-Hügel aufgehende Sonne von verschiedenen Punkten im

composition. Here the throne would have been occupied by a real woman as the emissary of the goddess, and she would have been guarded by the painted griffins.“

1749 Reusch 1958, 341; Niemeier 1986, 95; Maran – Stavrianopoulou 2007, 288.

1750 Goodison 2004. Vgl. auch Stürmer 2011, bes. 74. 76.

1751 Goodison 2004, 342–346.

1752 Goodison 2004, 342f. Abb. 29,3.

1753 Vgl. Mirié 1979, 52.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

Inneren des *Throne Room* aus wahrgenommen werden konnte¹⁷⁵⁴: Zur Winter- sonnenwende vom Thron aus durch die südlichste Türöffnung; zur Sommer- sonnenwende durch die nördlichste Türöffnung hindurch von einer Person im Lus- tralbecken; zu den Äquinoktien war sie indes durch die von Süden gezählt zweite Türöffnung zu sehen, und zwar von der Tür aus, die aus dem *Inner Sanctuary* in den *Throne Room* führte. Auf diese Weise wurde eine besondere Beziehung zwischen einer Person im Lustralbecken, dem *Inner Sanctuary* sowie dem Thron bzw. dem/der Throninhaber/-in und dem Aufgang der Sonne über dem Ailias- Hügel hergestellt, die jeweils zur Wintersonnenwende, zu den Äquinoktien bzw. zur Sommersonnenwende eine wesentliche Bedeutung für das hier verortete Kult- geschehen besessen haben dürfte¹⁷⁵⁵.

Die mit der Aufstellung des Throns verknüpfte Umbaumaßnahme deutet also darauf hin, dass das Geschehen, für das diese Ausstattungsmaßnahmen vor- genommen wurden, mit einem kultischen Kalender in Zusammenhang stand, an dessen Einhaltung die Person(en) im *Throne Room* maßgeblich beteiligt war(en). Dennoch gilt zu berücksichtigen, dass der Westtrakt des Palastes, wie das ganze Gebäude, schon seit Jahrhunderten die daraufhinweisende Ausrichtung besaß¹⁷⁵⁶. Im *Throne Room* selbst könnte zumindest einer der Gründe für die Aufstellung des Thrones an der Nordwand gewesen sein, hier nun einer bestimmten Person, deren Rolle und Funktion in besonderer Weise durch ihre Beziehung zum Son- nenaufgang zur Wintersonnenwende definiert und/oder bestätigt wurde, dau- erhaft einen entsprechend platzierten Ehrensitz zu installieren. Die Abhaltung

1754 Goodison 2004, bes. 342f.: „offering a theatral view of dawn throughout the year“.

1755 Vgl. auch Macdonald 2005, 117.

1756 Wieder ist es das im selben Westflügel gelegene *Central Palace Sanctuary*, welches die Verknüp- fung zwischen einem Festkalender und der Anlage der Räumlichkeiten zu bestätigen scheint. Wie Göran Henriksson und Mary Blomberg 2011, bes. 60, nahegelegten, benutzten die bron- zezeitlichen Kreter einen Solarkalender mit zwölf Sonnenmonaten. Evidenz dafür zeigte sich an mehreren neupalastzeitlichen Stätten des minoischen Kreta, darunter auch im Palast von Knossos. Eine Vorrichtung im *Corridor of House Tablets*, dem südlichen Ost-West-Korridor des *Central Palace Sanctuary*, in Kombination mit den Doppelaxtzeichen an der Südwand ließe sich demzufolge in Zusammenhang mit dem Sonnenaufgang zu den Herbstäquinoktien brin- gen. Im Zeitraum von 11 Tagen nach den Herbstäquinoktien und vor den Frühlingsäquinok- tien berührte das einfallende Sonnenlicht eine einst vermutlich mit Wasser gefüllte, steinerne und fest im Boden verankerte Schale. Die Reflektion des Sonnenlichts von der Wasserober- fläche auf die rückwärtige Westwand des Korridors hätte genau am Morgen der Äquinoktien eine besonders markierte Stelle getroffen; siehe Henriksson – Blomberg 2011, 63f. In Korre- lation mit der Evidenz aus anderen minoischen Stätten ließe sich ein kalendarischer Zyklus bele- gen, der sowohl durch den Stand der Sonne zu den Äquinoktien als auch in Abhängigkeit des zunehmenden Mondes fixiert wurde; siehe Henriksson – Blomberg 2011, 64–66 mit weiteren Literaturangaben. Neben den Gipfelheiligtümern handelte es sich hierbei insbesondere um die ‚Villen‘, die in zeitlicher Nähe zu den baulichen Maßnahmen im Palast von Knossos errichtet wurden. Im *Central Palace Sanctuary* ließe sich die Beobachtung des Sonnenaufgangs mit- tels technischer Vorrichtungen nachvollziehen. Panagiotaki 1999, 239. 242, zufolge wurde der Südkorridor im Zuge des *Great Rebuilding* angelegt. Im *Throne Room* hingegen war der Auf- gang der Sonne zu den Äquinoktien von jener Person zu sehen, die in der Tür in der Westwand stand bzw. durch diese hindurch in den Raum trat; vgl. Goodison 2004, 343. Zu minoischen Kalendern siehe ferner Trümpy 2001; Rethemiotakis 2017, 14–17.

ritueller Praktiken im Lustralbecken zum Zeitpunkt der Sommersonnenwende könnte auch schon länger in einem besonderen Bezug zur aufgehenden Sonne gestanden haben. Die Achse zwischen *Inner Sanctuary* und aufgehender Sonne zu den Äquinoktien liefert indes einen Hinweis darauf, dass bereits in der NPZ der westlich angrenzende Raum selbst eine besondere Rolle erfüllte oder aber eine in der Tür in der Westwand stehende oder durch diese in den Raum tretende Person dieses Arrangement im Zuge bestimmter Handlungen nutzte. Waren sie und diejenige Person, die zu bestimmten Anlässen auf dem Thron Platz nahm, ein und dieselbe, so ist im Sinne einer Vervollständigung des rituell zelebrierten Jahreszyklus denkbar, dass in der NPZ zu bestimmten Anlässen wie etwa der Sommersonnenwende auch das Lustralbecken von dieser Person benutzt wurde.

Die dauerhafte Installation des steinernen Sitzes einer in erster Linie unter kultisch-religiösen Aspekten bedeutsamen Persönlichkeit in der NPZ II unterstrich somit einmal mehr die Sonderstellung, die das am Zentralhof gelegene Raumessemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* wohl bereits seit den Anfängen dieses Kultareals innehatte. Die Aufstellung des Thrones sehe ich als *ein einheitliches* bauliches Unterfangen, in dessen Rahmen auch das Pflaster vor dem *Anteroom* eine erste Erhöhung erfuhr, die Ostfassade des *Anteroom* weiter östlich neu errichtet und mit einer ersten, ein- bis zweistufigen Eingangssituation ausgestaltet wurde sowie Gipssteinplattenrahmen in *Anteroom* und *Throne Room* verlegt wurden. Dadurch erhielt das Areal im Zuge des *Great Rebuilding* ein vollständig neues architekturräumliches Erscheinungsbild. Mit der Datierung dieses Vorgangs in der NPZ II ist er einzubetten in die generelle Ausbreitung und bauliche Etablierung der für diese Zeit so prägenden Rituale und Kultpraktiken auf Kreta und über dessen Küsten hinaus, und fiel zeitlich in etwa zusammen mit der Anlage des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors ([Kapitel 4.1.1](#)), der ein weiteres Beispiel für die bauliche Neuerung und steinerne Verstetigung einer Kultpraxis im Palast von Knossos darstellt.

6.1.2 Spätpalastzeit

Die Untersuchungen im Jahr 1987 haben ergeben, dass es in den Räumlichkeiten der ‚*Service*‘ *Section* nördlich und westlich des *Throne Room* zu einem massiven Brand gekommen war, der wesentliche Umbaumaßnahmen nach sich gezogen hatte; dabei wurden die Mauern des *Inner Sanctuary* und der ‚*Service*‘ *Section* einschließlich der Nord- und Westwand des *Throne Room* von Grund auf neu errichtet¹⁷⁵⁷. Gemäß einem ersten Datierungsvorschlag Evelys und Fotous erfolgte die Neuerrichtung der Mauern in SM II¹⁷⁵⁸.

Zusätzlich zu dem von Evely und Fotou dokumentierten Neubau der Nord- und Westwand des *Throne Room* lässt sich Miriés Notiz anführen, dass auch die Südwand des Lustralbeckens auf dessen Verkleidungsplatten aufsitzt und damit

1757 Catling 1987/1988, 68; Macdonald 2005, 116.

1758 Catling 1987/1988, 68; Panagiotaki 1999, 239; Galanakis u. a. 2017, 73. 91.

später errichtet wurde als das ursprünglich an dieser Stelle aufgehende Mauerwerk¹⁷⁵⁹. Der von Evans erwähnte Gipssteinblock mit dem Steinmetzzeichen Tor, der in der Bruchsteinmauer hinter dem Wandverputz an der südwärts gelegenen Innenseite des Lustralbeckens sichtbar war¹⁷⁶⁰, könnte ebenfalls einen Datierungshinweis enthalten: Das Tor (*gate*) ist eines der standardmäßig in SM IA benutzten Steinmetzzeichen in Knossos und typisch für das Areal, welches die Magazinräume X bis XIII östlich des *Long Corridor*, den *Long Corridor* selbst sowie die Räumlichkeiten rund um den *Throne Room* umfasst¹⁷⁶¹. Zusammen mit Mirié's Beobachtung, dass die Südwand des Lustralbeckens auf dessen Verkleidungsplatten aufsitzt, kann dieser als Spolie zu begreifende Gipssteinblock als *terminus post quem* für den Neubau der Südwand des Lustralbeckens gewertet werden.

Diese Situation – ebenso wie die Beibehaltung der Balustrade mit Säulen – stützen meines Erachtens die These einer Weiterverwendung des Lustralbeckens in der SPZ anstatt einer Verfüllung in der NPZ, wie sie unter anderem von Mirié und Macdonald postuliert wurde¹⁷⁶². Zwar wurden – wie schon in Kapitel 2.1.3 besprochen – auf Kreta am Ende der NPZ II und im Laufe der NPZ III eine Reihe von Lustralbecken aufgegeben und verfüllt. Gleichzeitig belegen jedoch in der NPZ III erfolgte Neubauten von Lustralbecken wie etwa in Kato Zakros oder in Gournia, dass in den Palästen die in den Lustralbecken verorteten Praktiken während dieser Zeit weiterhin gepflegt wurden. Hinzu kommt, dass es im Falle des *Throne Room* keine Hinweise auf eine vorzeitige Verfüllung gibt. So betonte Hägg:

„there is no evidence whatsoever for either a floor or a pavement on top of the ‘basin’ or a wall screening it off from the throne area – or are we to believe an untidy earth-floor would have been left visible opposite the throne?“¹⁷⁶³

Evans selbst schrieb bzgl. der Verortung der Funde aus dem Areal des Lustralbeckens, dass diese sich „among the earth, charcoal, and rubble debris within the Lustral Basin and over its borders“ fanden, das heißt also in einer sowohl das Lustralbecken als auch dessen Umgebung bedeckenden Schicht, wohin sie

1759 Mirié 1979, 52 Taf. 21,2.

1760 Evans 1899/1900, 42; siehe auch Mirié 1979, 23. 31, wobei anzumerken ist, dass spätestens seit Hood 1987, 207 Abb. 5, der Name „Fenster-Zeichen“ zur Bezeichnung eines anderen Steinmetzzeichens dient.

1761 Begg 2004a, 15; Begg 2004b, 219. 221.

1762 Mirié 1979, 69. 77, etwa sprach sich für eine Verfüllung des Lustralbeckens noch vor der Errichtung des Throns aus. Auch Macdonald 2005, 116, datierte das Verfüllen des Lustralbeckens an das Ende von SM IA.

1763 Hägg 1982, 79. Siehe jedoch Macdonald 2005, 116: „A later earth or plaster floor over the basin could well have been missed.“ In dem von mir mitverfassten Aufsatz, Galanakis u. a. 2017, 88, habe ich fälschlicherweise postuliert, dass Evans 1928, 522, bereits eine Überpflasterung des Lustralbeckens vermutet habe. Das deckt sich jedoch nicht mit seiner Beschreibung, in der einzig von einer Pflasterung die Rede ist.

seiner Einschätzung nach aus dem Obergeschoss herabgefallen waren¹⁷⁶⁴. Aus diesem Grund sowie in Anbetracht der Beibehaltung des Lustralbeckens trotz der massiven Umbaumaßnahmen im *Throne Room* von Knossos tendiere ich zu der Annahme, dass das Lustralbecken hier sowohl während der NPZ III als auch während der SPZ noch genutzt wurde (Abb. 6.1c).

Die augenfälligste Neuerung des architekturräumlichen Erscheinungsbildes in der SPZ war das Greifenfresko. In Teilen wurde es noch bei der Ausgrabung an den Wänden vorgefunden; im folgenden Abschnitt zur Wandmalerei wird es ausführlicher besprochen werden. Die tragende Putzschicht des Greifenfreskos füllte den Raum zwischen Lehne und neu errichteter Nordwand und umschloss den Thron, wodurch dieser in seiner Position mit der Wand verschmolz und zu einem Teil von ihr und der umrahmenden Darstellung wurde¹⁷⁶⁵. Zusätzlich wurden möglicherweise jetzt – falls nicht erst in der EPZ – der Thron sowie der Plattenboden mit Stuck bzw. einem Estrich überzogen und bemalt: Evans' Beobachtungen und Rekonstruktionen zufolge war nun sowohl im *Throne Room* als auch im *Anteroom* der rechteckige Rahmen aus Gipsstein mit weißem Verputz bedeckt, während das zentrale Rechteck aus polygonalen Platten mit rot bemaltem Estrich übertüncht wurde¹⁷⁶⁶. Auch in den Räumlichkeiten der umgebauten ‚*Service*‘ *Section* kamen 1987 Estrichböden zutage, welche in bis zu sieben Schichten übereinander lagen¹⁷⁶⁷. Der Thron und sein Reliefdekor wurden nun ebenfalls durch Farbe und Musterung akzentuiert¹⁷⁶⁸. Feine Linien auf der Innenfläche der Thronlehne legen nahe, dass sie einst mit einem sorgfältig ausgeführten Farbmuster versehen war. Rote Farbreste fanden sich außerdem auf der Sitzfläche¹⁷⁶⁹. In Anbetracht der bereits oben formulierten Annahme, dass der Thron während der NPZ II und NPZ III noch seine ursprüngliche Materialoberfläche

1764 Evans 1935, 928. Zu den Funden siehe Evans 1935, 928–933; Mirié 1979, 44f.; zu deren SM I-zeitlicher Datierung Niemeier 1986, 93.

1765 Ein Problem für Mirié stellte die Unvereinbarkeit der Abfolge von Thron und Bänken dar, da die Lehne des Throns vom bemalten Verputz umschlossen war, während die Bänke ihrer Ansicht nach jedoch an den neuen Verputz herangeschoben worden waren, was ihr zufolge wiederum für eine Aufstellung der Bänke nach dem Thron sprechen würde; Mirié 1979, 49. 55; ferner Evans 1935, 906 Abb. 881; 915 Abb. 889; Niemeier 1986, 67. Wissen, dass die Nordwand des *Throne Room* von Grund auf neu gebaut wurde und dieser Neubau zu einem Zeitpunkt stattfand, als Bänke und *mosaiko*-Boden bereits existiert haben dürften, ließe sich allerdings auch vorstellen, dass der Verlauf der neuen Mauern weitgehend dem der Vorgängermauern entsprach und nun vielmehr eine Lücke, die zwischen den an Ort und Stelle belassenen Steinbänken und dem Thron auf der einen Seite, der neuen Wand auf der anderen Seite entstanden war, mit einer stellenweise bis zu 5 cm dicken Stuckschicht aufgefüllt worden war. Dieser Vorgang fand jedoch erst am Ende der NPZ III und Beginn der SPZ statt.

1766 Evans 1899/1900, 36. 38; Evans 1935, 904 Abb. 877 (zw. S. 902f.) Farbtaf. LXIII; Titelbild.

1767 Catling 1987/1988, 68. Niemeier 1986, 68, zufolge wurden die Böden von *Inner Sanctuary* und ‚*Service*‘ *Section* dadurch dem Niveau der zweiten Phase des Zentralhofs angepasst. Auch im *Central Palace Sanctuary* wurden nun Estrichböden vergossen, siehe Panagiotaki 1999, 250. 255. Panagiotaki 1999, 212, brachte sie u. a. mit den Böden aus dem Areal des *Throne Room* in Zusammenhang.

1768 Evans 1899/1900, 38; Evans 1935, 917f.

1769 Evans 1899/1900, 37f.; Evans 1935, 915–918 m. Abb. 889–891.

zeigte, erfolgte die Bemalung des Throns frühestens gemeinsam mit der bildlichen Neugestaltung des *Throne Room* im Anschluss an den Wiederaufbau der Mauern. Möglicherweise wurden die einst „sehr attraktiven, reflektierenden Oberflächen“¹⁷⁷⁰ des Selenitgesteins nun nicht mehr als attraktiv empfunden; ein Grund könnte sein, dass das Selenitgestein, wie von Chlouveraki beschrieben, erst aufgrund von Feuereinwirkung seine alabasterartige Verfärbung erhalten hatte¹⁷⁷¹. Es ist denkbar, dass das in der ‚*Service‘ Section* nachgewiesene Feuer und eine anzunehmende Hitze- und Raumentwicklung genug Schaden angerichtet hatten, um im gesamten Areal ein Übertünchen und Bemalen der Gipssteinoberflächen notwendig zu machen. Vielleicht diente das Verputzen der Oberflächen aber auch schlichtweg der Herstellung eines ästhetisch ansprechenden Erscheinungsbildes nach dem Neubau des aufgehenden Mauerwerks.

Im *Anteroom* erfolgte wohl im Zuge der Baumaßnahmen am Übergang von der NPZ III zur SPZ die Anlage der vierstufigen Eingangssituation (Abb. 6.1c). Ein Hinweis für diesen Vorgang findet sich im *Anteroom* selbst: So dürfte der Gipssteinplattenrahmen im *Anteroom*, so wie er erhalten ist, tatsächlich erst gemeinsam mit der vierstufigen Eingangssituation angelegt bzw. mit deren Bau noch einmal modifiziert worden sein, da andernfalls mit Sicherheit das zentrale Rechteck der annähernd quadratischen Raumform des *Anteroom* entsprechend proportioniert gewesen wäre. In der Südwestecke des *Anteroom* legte Mackenzie im Jahr 1925 kleine Sondagen an, im Zuge derer SM IB-Keramik zutage gefördert wurde, die das Verlegen bzw. Modifizieren des Bodens im *Anteroom* – und somit die Anlage der vierstufigen Eingangssituation – in der fortgeschrittenen NPZ III bzw. der frühen SPZ bestätigt¹⁷⁷². Die Anlage der vierstufigen Eingangssituation erfolgte als Antwort auf eine erneute Erhöhung des Bodenniveaus im Bereich vor dem *Anteroom*. In diesem Zusammenhang ergibt die Erneuerung der Mauern nördlich und westlich des *Throne Room*, die nach den Untersuchungen von Evelyn und Fotou nun mit einiger Sicherheit an den Beginn der SPZ datiert¹⁷⁷³, unter anderem vor dem Hintergrund einen Sinn, dass eine Erhöhung des Hofpflasters unter Beibehaltung der ursprünglichen Eingangssituation allmählich zu allzu niedrigen Eingängen geführt hätte. Der Neubau der Mauern könnte unter anderem mit einer Anhebung der Deckenhöhe im Bereich von *Anteroom* und *Throne Room* einhergegangen sein. Es scheint mir daher plausibel, die Anlage der vierstufigen Eingangssituation gemeinsam mit dem Neubau der Mauern von *Throne Room* und ‚*Service‘ Section*, mit der Erhöhung des nun gesamten, aus rechteckigen Kalksteinplatten gebildeten Hofpflasters sowie ferner mit dem Bau der *Stepped Porch*

1770 Chlouveraki – Lugli 2009, 661 (Übers. Verf.).

1771 Vgl. Chlouveraki – Lugli 2009, 661f.

1772 Cameron 1976a, 681–683, bes. 682; Niemeier 1982, 255f. Siehe insbesondere auch die Ausführungen bei Overbeck – McDonald 1976, 156f., zu diesem und einem im Jahr 1903 durchgeführten Test. Bei letzterem kamen, wie auch von Palmer 1963, 245f.; Palmer 1969, 67f., hervorgehoben, Fragmente einer endpalastzeitlichen Kylix sowie von einem Alabastron zutage. Diesen wird von Overbeck und McDonald in Anbetracht der Ergebnisse aus dem sehr viel detaillierter dokumentierten Test von 1925 jedoch jegliche Relevanz abgesprochen.

1773 Galanakis u. a. 2017, 73. 91; Panagiotaki 1999, 239.

unmittelbar südlich des *Anteroom* am Ende der NPZ III bzw. zu Beginn der SPZ anzusetzen¹⁷⁷⁴. *Anteroom* und *Throne Room* bildeten damit – zumindest mit Blick auf die Fassade mit Zugang in den Westtrakt vom Zentralhof aus – das Gegenstück zur *Stepped Porch*, die nun über mindestens vier Stufen nach oben führte¹⁷⁷⁵.

Im Areal des *Throne Room* wurden also sowohl das Lustralbecken einschließlich der in unregelmäßigem Abstand platzierten Säulen als auch, wovon ich hier ausgehe, die ebenfalls mit zwei ungleichen Türweiten gestaltete Durchgangssituation zwischen *Throne Room* und *Anteroom* beibehalten und um das neu errichtete viertürige *polythyron* mit dessen ungleichmäßigen Türweiten ergänzt. Dies bedeutete, dass im Ensemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* auch weiterhin die von Goodison geschilderte Wahrnehmung des Sonnenaufgangs über dem Ailias-Hügel zu vier bestimmten Zeitpunkten im Jahr möglich war und somit die Tradition fortgesetzt wurde, mit dem hier verorteten Geschehen auf den Sonnenverlauf Bezug zu nehmen. Bezüglich der Nutzung des Throns, des Lustralbeckens sowie des *Inner Sanctuary* stellten somit wohl auch in der SPZ der Sonnenaufgang zur Wintersonnenwende, zur Sommersonnenwende bzw. zu den Äquinoktien besondere Termine dar, für die möglicherweise spezifische Zeremonien vorgesehen waren. Hieraus lässt sich für das kultisch-religiöse Geschehen im *Throne Room* folgern, dass hier auch noch in der SPZ wesentliche Traditionen und Praktiken berücksichtigt und gepflegt wurden, die sich seit der ausgehenden APZ bzw. während der NPZ etabliert hatten.

Im *Anteroom* wurden außerdem spätestens zu diesem Zeitpunkt die entlang der Nordwand aufgestellten Steinbänke auseinandergeschoben¹⁷⁷⁶ und ein Gegenstand in die entstandene Lücke platziert. Da die Gipssteinbodenplatten die Lücke in einer Weise ausfüllen, die darauf schließen lässt, dass die Platten gemeinsam mit dem übrigen Rahmen verlegt wurden, könnte dieser Vorgang entweder bereits in der NPZ II stattgefunden haben, als eine eventuelle, zu diesem Zeitpunkt noch quadratische Vorgängerversion des Plattenrahmens verlegt wurde, oder aber spätestens gleichzeitig mit dem Verlegen des noch erhaltenen Rahmens. Von der spätpalastzeitlichen und/oder endpalastzeitlichen Version des in der Lücke platzierten Gegenstands aus Holz konnten bei der Ausgrabung noch verkohlte Reste festgestellt werden¹⁷⁷⁷. Aufgrund der Ähnlichkeit des Befundes – mittige Platzierung an der Nordwand – zu jenem im benachbarten *Throne Room* rekonstruierte

1774 Evans 1899/1900, 34. Macdonald 2005, 177f. 183f., datierte die Errichtung der *Stepped Porch* in SM IB unter anderem mit dem Argument, dass sie aufgrund der Konstruktionsweise gleichzeitig mit den *East Stairs* im Osttrakt entstanden sei, dessen Datierung am Übergang von der NPZ III zur SPZ hier bereits in Kapitel 5.1.3: Die Verkürzung des Weges vom Zentralhof näher besprochen wurde. Da die Stufen der *Stepped Porch* auf dem obersten Niveau des Zentralhofs beginnen, erscheint es plausibel, dass selbige erst nach der zweiten Erhöhung des Zentralhofniveaus und somit frühestens zu Beginn der SPZ errichtet wurde. Niemeier 1986, 93f., datierte den Bau der *Stepped Porch* indes später und verglich sie mit den repräsentativen Treppenanlagen, welche in den mykenischen Palästen in einen Kultraum im Obergeschoss führten.

1775 Macdonald 2005, 178f.

1776 Mirié 1979, 58.

1777 Evans 1899/1900, 36; Evans 1935, 904f.; Mirié 1979, 58.

Evans hier einen zweiten, in diesem Falle hölzernen Thron¹⁷⁷⁸, doch lässt sich die ursprüngliche Gestalt des hölzernen Gegenstands nicht mehr eruieren. Könnte hier ab der SPZ ein zweiter Ehrensitz gestanden haben? In jedem Fall wurde das Geschehen im *Anteroom* in der SPZ durch die artifizielle Präsenz eines in Richtung des Zentralhofs gewandten Stieres geprägt, den die nun angebrachte und gleich noch im Detail zu besprechende Wandmalerei an der Südwand oberhalb einer Sockelleiste zeigte.

Mit ihrem neuen Erscheinungsbild formten *Anteroom* und *Throne Room* in der SPZ eine eindrucksvolle Raumeinheit, die weiterhin als Sitz einer bedeutenden Person im *Throne Room* – und möglicherweise einer zweiten im *Anteroom* – fungierte und direkt oder indirekt mit dem Geschehen auf dem angrenzenden Zentralhof in Zusammenhang stand. In Fortsetzung der neupalastzeitlichen Tradition war die Person im *Throne Room* auf dem Thron im Profil sitzend wahrnehmbar und nutzte das Lustralbecken zur Durchführung bestimmter Rituale. Mittig in der Raumachse öffnete sich die Tür zum *Inner Sanctuary*, das eine wesentliche Funktion als Bestandteil des Raumensembles besaß. Diese Annahme wird durch die Komposition des Greifenfreskos bestätigt. Alle drei Lokalitäten standen auch in der SPZ in einer besonderen Beziehung zum Jahreszyklus der aufgehenden Sonne und dürften zu Winter- und Sommersonnenwende sowie zu den Äquinoktien Orte besonderer ritueller Zeremonien gebildet haben.

Anders als das von Niemeier¹⁷⁷⁹ angedachte Szenario, wonach eine Priesterin in den Räumen der ‚Service‘ *Section* auf ihren unmittelbar folgenden Auftritt im *Throne Room* und/oder *Inner Sanctuary* vorbereitet wurde, muss den Forschungen aus dem Jahr 1987 zufolge der Zugang zunächst durch den *Anteroom* erfolgt sein¹⁷⁸⁰. Vorstellbar wäre, dass hierzu die Tür an der Nordseite des *Anteroom* genutzt wurde, während die Türen des an den Zentralhof angrenzenden *polythyron* noch geschlossen, die vorbereitenden Maßnahmen in *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* also noch sämtlichen Blicken entzogen waren. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die hinsichtlich des Zirkulationsgefüges vergleichbare Situation in den späteren mykenischen *megara*, in denen der *wanax* ebenfalls durch den Vorraum und die Verbindungstür in den eigentlichen Thronraum trat¹⁷⁸¹. Im Areal des *Throne Room* wurde dieses Zirkulationsmuster

1778 Evans 1935, 904f. Vgl. auch Evans 1899/1900, 36, wo er noch einen Schrank bzw. eine Garderobe vermutete.

1779 Niemeier 1986, 77–83. Zur Reflektion von Ankleidezeremonien in den Wandmalereien dieses Gebäudetrakts siehe bereits Cameron 1976a, 165f.

1780 Den Forschungen Evelys und Fotous zufolge gab es zu keinem Zeitpunkt eine Tür zwischen dem *Inner Sanctuary* und den Räumlichkeiten der *Service Section*; siehe vorläufig Galanakis u. a. 2017, 73. 85–87. Die Tür wurde von Evans an dieser Stelle konstruiert: Er berichtet, unter der Mauer an dieser Stelle Linear B-Texte gefunden zu haben, die den *terminus post quem* für das Zumauern der Tür in der EPZ bildeten; Evans 1935, Abb. 877 (zw. S. 901f.); 925 Anm. 1; außerdem Mirié 1979, 27. 74; Niemeier 1986, 93; Waterhouse 1988, 366.

1781 Vgl. Maran – Stavrianopoulou 2007, 289f.: „The *wanax* or the queen underwent rituals of purification and other preparatory measures in the rooms bordering on the megaron [...]. Then they entered the megaron through a side-entrance of the porch (Mycenae) or the vestibule (Tiryns and Pylos).“

allerdings bereits in der SPZ und früher umgesetzt¹⁷⁸². Ähnlich wie im Osttrakt ist außerdem vorstellbar, dass sich zu einem bestimmten Zeitpunkt ein kleiner Kreis ausgewählter Personen im *Anteroom* versammelte, um der Öffnung der Türen zum *Throne Room* mit der dahinter auf dem Thron sitzenden Person, einem eventuellen Erscheinen der Person aus dem *Inner Sanctuary* heraus oder aber auch der Durchführung von Ritualen im Lustralbecken beizuwohnen. Hatte in der SPZ außerdem eine zweite Person hier ihren Ehrensitz, so könnte diese Person ebenfalls das Kultgeschehen im *Throne Room* verfolgt haben oder zu bestimmten Anlässen mit der Person im *Throne Room* interagiert haben. Personen auf dem neu gepflasterten Zentralhof konnten das Geschehen im nun um vier Stufen oder gut einen halben Meter¹⁷⁸³ tiefer liegenden *Throne Room* indes auch weiterhin weitgehend nicht mit eigenen Augen verfolgen.

6.1.3 Endpalastzeit

Kurz nach Einführung SM IIIA2-zeitlich datierter Keramik erlebte Knossos eine Zerstörung, die in der vorliegenden Arbeit das Ende der SPZ markiert. Im Westtrakt des Palastes dürfte dieses Ereignis allerdings keinen größeren Schaden angerichtet haben¹⁷⁸⁴. Hinweise auf Baumaßnahmen im Areal des *Anteroom* wurden dennoch im Bereich des zentralhofseitigen Eingangs festgestellt. Evans fand bei Testgrabungen unterhalb der obersten Schwellen der beiden mittleren Türöffnungen Scherben, die in SM IIIA2 datieren und einen *terminus post quem* für Arbeiten an diesem Durchgang angeben¹⁷⁸⁵. Auch im Hofbereich vor der Eingangssituation fanden sich SM IIIA-zeitliche Scherben unter dem Pflasterbelag¹⁷⁸⁶, doch ist letztlich unklar, auf welche Weise diese dorthin gelangten. Grundsätzlich lassen die in anderen Bereichen des Gebäudes dokumentierten Modifikationen der Raumstruktur und -nutzung, die in den beiden vorangegangenen Kapiteln

1782 In der NPZ, vor dem Bau der *Stepped Porch*, wurde vermutlich auch die westlich des Lustralbeckens gelegene Tür in der Südwand des *Throne Room* noch benutzt und ermöglichte den Zugang aus dem Inneren des Westtrakts.

1783 Vgl. Evans 1903/1904, Taf. 1.

1784 Siehe Niemeier 1982, 257: „a destruction accompanied by fire. The destruction was not a very heavy one, since most of the walls in the West Wing and apparently also in the Domestic Quarter remained intact. Only the floors were renewed to a greater extent“. Im *Throne Room* selbst dürfte es nicht gebrannt haben, denn das Greifenfresko zeigte keinerlei Brandspuren; Galanakis u. a. 2017, 59.

1785 Evans 1930, 5; Evans 1928, 902. Zur Datierung einer der Scherben in SM IIIA2 siehe Palmer 1963, 246f.; Palmer 1969, 67. Aus der Beschreibung des Fundorts als „under the second and third thresholds (from the South) of the doorways leading down to this Ante-chamber from the borders of the Central Court“ ist m. E. nicht zu schließen, dass es sich um die *beiden obersten* Stufen handelte (so allerdings Mirié 1979, 43. 49f.). Mirié und ihr folgend auch Niemeier und andere nahmen diesen Befund zum Anlass, die zweite Erhöhung des Zentralhofniveaus erst an den Beginn der EPZ zu datieren; Mirié 1979, 56–59; Niemeier 1986, 68. Aus oben genannten Gründen wird dieser Ansicht hier nicht gefolgt.

1786 Popham 1970, 56; Cameron 1976a, 681f. m. Abb. 84; Mirié 1979, 39; Niemeier 1982, 255f.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

insbesondere anhand der Aufgabe der einst für die Kultausübung so relevanten Wandbebilderung demonstriert wurden, nicht ausschließen, dass auch das Ensemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* nun in einer anderen Weise als noch in der SPZ genutzt wurde – falls die Nutzung des *Throne Room* angesichts der SM IIIA2_{früh}-zeitlichen Erschütterung nicht generell kurz darauf ein Ende fand.

Funde wie die steinerne Lampe im *Inner Sanctuary* sowie der Schmuck auf dem dortigen Podium stellen zusammen mit den Funden, die im *Throne Room* selbst zutage gefördert wurden, Relikte dar, die während der EPZ am Ort der Handlung zurückgelassen worden waren¹⁷⁸⁷. Holzkohle und Fayence-Scheiben etwa deuten auf hölzerne Kästchen mit Fayence-Dekor hin, welche vor der Bank entlang der Balustrade des Lustralbeckens gestanden haben könnten oder von jener herabgefallen waren¹⁷⁸⁸. Mindestens fünf Alabastra hatten zudem ihren ursprünglichen Standort entlang der Westwand des Korridors, welcher vormals den *Throne Room* mit den südlich gelegenen Magazinräumen verbunden hatte und spätestens ab dem Zeitpunkt, als die *Stepped Porch* errichtet und die Tür zugemauert worden war, offenbar als Abstellbereich genutzt wurde. Fünf weitere der insgesamt wohl bis zu zwölf Alabastra aus Gipsstein befanden sich über den Boden des *Throne Room* verteilt¹⁷⁸⁹ – vier davon um den großen Pithos herum, der aus der Nordostecke des *Throne Room* in den Raum gekippt aufgefunden worden war¹⁷⁹⁰.

Evans zufolge hätte der Pithos dazu gedient, die Alabastra wieder mit Öl aufzufüllen, was jedoch durch ein unerwartetes Ereignis wie etwa ein erneutes, starkes Erdbeben verhindert worden wäre¹⁷⁹¹. Hägg zufolge gehörten die Alabastra hingegen zur ständigen Ausstattung des *Throne Room*, während der Pithos extra für das unterbrochene Ritual aus einem Lagerraum hergebracht worden sei¹⁷⁹². Der zeitliche Horizont der Produktion von derartigen Alabastra geht einher mit den Keramikphasen SM II–IIIA2¹⁷⁹³, sodass die Gefäße möglicherweise bereits zum Inventar der spätpalastzeitlichen Nutzungsphase des *Throne Room* gehört hatten bzw. seit der SPZ im Palast generell in Verwendung gewesen waren. Der häufige Dekor von Deckel und Gefäßrand in Form von laufenden Spiralen gemeinsam mit den Verschlussösen in Form von achtförmigen Schilden assoziieren die Gefäße mit dem überordneten Sinnkonzept, welches in der SPZ im Wanddekor des in [Kapitel 5](#) besprochenen Ostrakts seinen Niederschlag gefunden hatte.

1787 Evans 1935, 920.

1788 Evans 1935, 940.

1789 Evans 1935, (zw. S. 902 und 903) Abb. 877; 938. 942; Hägg 1988, 99. 102; Waterhouse 1988, 361. Siehe ferner v. Arbin 1984; Magrill 1987; Büsing 1993.

1790 Zur ursprünglichen Fundposition von Pithos und Alabastra vgl. Galanakis u. a. 2017, 85 f. Abb. 31a und 31b.

1791 Evans 1935, 942.

1792 Hägg 1988, 102.

1793 Warren 1969, 5f.; Hägg, 1988, 103; Waterhouse 1988, 362. 365.

Hägg rekonstruierte das Füllen und Mischen von Flüssigkeiten oder Salben als letzte im *Throne Room* vollzogene Tätigkeit¹⁷⁹⁴. Helen Waterhouse betonte hingegen, dass der für die Alabastra verwendete Gipsstein öldurchlässig sei¹⁷⁹⁵. Die Gefäße hätten daher einem anderen Zweck gedient, möglicherweise als Behälter für feste Substanzen¹⁷⁹⁶, wobei wohl auch die von Hägg angedachten Salben, genauer jene, welche in den Linear B-Texten als „zum Aufschmieren“ charakterisiert werden¹⁷⁹⁷, weiterhin in Frage kommen. Jene dickflüssige Variante des parfümierten Öls könnte folglich in den verschließbaren Gefäßen gemischt und aufbewahrt worden sein. Zu bestimmten Anlässen wurde sie vielleicht zur Salbung des Throninhabers oder der Throninhaberin benutzt¹⁷⁹⁸. Das Vorkommen der Alabastra in vorwiegend funeren Kontexten auf Kreta und insbesondere in Griechenland scheint einen generell kultischen Kontext der Verwendung solcher Gefäße zu bestätigen – in Anbetracht des endpalastzeitlichen Kontexts und der potentiellen Aufgabe der früheren Raumnutzung könnte ihr Vorkommen im *Throne Room* vielleicht sogar auf Rituale hindeuten, die eher der Erinnerung der vergangenen Bedeutung dieses Ortes dienen.

In seinem Grabungstagebuch nannte Evans aber auch Fragmente von Linear B-Tafeln, die gemeinsam mit anderen Objekten im *loculus* in der Nordwand¹⁷⁹⁹ sowie in anderen Bereichen des *Throne Room* und im *Inner Sanctuary* zutage gekommen waren¹⁸⁰⁰. Weitere Funde von Linear B-Tafeln und SM IIIB-Gefäßen in den nördlich gelegenen Räumlichkeiten der ‚*Service Section*‘, aber auch die Zusetzung einer Tür, unter der sich Fragmente von früher entstandenen Linear B-Tafeln fanden, deuten ebenfalls auf eine – sich von der früheren unterscheidende – Nutzung des Areals während der EPZ hin¹⁸⁰¹.

Im Rahmen der Baumaßnahmen am Übergang von der SPZ zur EPZ dürfte außerdem der zentrale Türpfosten, der ursprünglich zwei an dieser Stelle existierende Doppeltüren zwischen *Anteroom* und *Throne Room* miteinander verband, entfernt worden sein¹⁸⁰². Den Seitenwänden der neuen, insgesamt 3,25 m breiten Türöffnung waren an den Ecken jeweils runde Holzpfosten sowie mittig eine

1794 Hägg 1988, 103f.

1795 Waterhouse 1988, 361.

1796 Wie bereits Carl W. Blegen vermutete, siehe Waterhouse 1988, 365 mit Literaturverweis.

1797 Hägg 1988, 104.

1798 Vgl. Hägg 1988, 104f.

1799 In Evans 1935 fanden diese Tafeln jedoch keine Erwähnung mehr; Mirié 1979, 44f. Firth 1997, 42, zufolge wird der Fundort angegeben als „a small *loculus* in the bath chamber wall“ (AE/NB 25 April 1900).

1800 Firth 2000/2001, 72. 105. 195-197. 202f. 262 (H2 und H7)

1801 Firth 2000/2001, 72. 127. 158f. 200f. 261 (H5); zu den zeitlich zu differenzierenden Entstehungshorizonten von Linear B-Tafeln in Knossos siehe auch Driessen 2008, 70–72.

1802 Mirié 1979, 55f. diskutierte hingegen die Möglichkeit, dass die trennende Türwand bis zuletzt *in situ* verblieb und wie die Säulen neben dem Lustralbecken den Flammen zum Opfer fiel. Allerdings deutet die Konstruktion, wie von Evans geschildert, darauf hin, dass hier tatsächlich eine bauliche Veränderung vorgenommen wurde; vgl. dazu Evans 1935, 905; Niemeier 1986, 93.

Verkleidung aus Gipsstein- und Holzplatten vorgeblendet¹⁸⁰³. Ein weiterer Holzbalken könnte als Türsturz horizontal über der Türöffnung gelegen haben¹⁸⁰⁴. Auf diese Weise wurden *Anteroom* und *Throne Room* zu einer Raumeinheit, die bei Bedarf vielleicht durch einen Vorhang geteilt werden konnte¹⁸⁰⁵. Dies bedeutete eine Öffnung des Geschehens im *Throne Room* zum *Anteroom* hin, die möglicherweise mit der Bedeutung und Funktion des hölzernen Gegenstands an der Nordwand des *Anteroom* in Zusammenhang zu bringen ist. Falls letzterer spätestens seit der SPZ ebenfalls ein Thronraum war, wie dies von Evans suggeriert wurde, ließe sich hierin möglicherweise eine veränderte Strategie zur Stärkung und Legitimation der im *Anteroom* sitzenden Person durch die Gegenwart der Person im *Throne Room* und durch eine verstärkte Sichtbarkeit des mit ihr verknüpften Ritualgeschehens in Erwägung ziehen. Ich werde auf diese Idee im abschließenden Abschnitt dieses Kapitels noch einmal zurückkommen.

Wenngleich diese Evidenz mehr als lückenhaft ist, lässt sie dennoch generell darauf schließen, dass das Areal rund um den *Throne Room* während der EPZ frequentiert und genutzt wurde. Welche Art der Nutzung das Ensemble aus *Inner Sanctuary*, *Throne Room* und *Anteroom* selbst dabei erfuhr – ob hier ein knossischer *wanax* im *Anteroom* oder gar im *Throne Room* selbst Platz nahm, ob eine Würdenträgerin in kultisch-religiöser Funktion hier agierte oder ob das Raumensemble ob seiner früheren Bedeutung vielleicht nur noch als Ort eines Erinnerungskultes aufgesucht wurde – muss jedoch offenbleiben. Bis zum Schluss jedenfalls vervollständigten das zu Beginn der SPZ angebrachte Greifenfresko sowie das Stierfresko die bild-räumlichen Arrangements in *Throne Room* und *Anteroom*. Sie erlauben eine Annäherung an die visuell-konzeptuelle Dimension des Geschehens, das über ein Jahrhundert lang in unmittelbarer Nähe zum Zentralhof stattfand.

6.1.4 Wandbilder in *Throne Room* und *Anteroom*

Der bildliche Wanddekor des *Throne Room* und des *Anteroom* verblieb an mehreren Stellen bis zur Ausgrabung durch Arthur Evans im Jahre 1900 *in situ* an den Wänden¹⁸⁰⁶. Bemalte Flächen fanden sich an der Nord- und Südwand des *Anteroom* sowie im *Throne Room* selbst an der Nordwand, am nördlichen Abschnitt der Ostwand, an der Westwand und an den Wänden des Lustralbeckens. Eine Neuuntersuchung und Restaurierung des Bestandes an Fragmenten und Darstellungen, die Evans einst tatsächlich zutage gefördert hat, wurde von Yannis Galanakis und Efi Tsitsa im Rahmen der Neugestaltung der Archäologischen Museums in Heraklion

1803 Evans 1935, 905 m. Abb. 880; Niemeier 1986, 93.

1804 Evans 1899/1900, 36.

1805 Vgl. Evans 1935, 920.

1806 Evans 1899/1900, 37. 39f.; Evans 1935, 908–922. Zur Forschungsgeschichte jetzt auch Galanakis u. a. 2017, 47–51.

initiiert und unter meiner Mitwirkung publiziert¹⁸⁰⁷. Die folgenden Ausführungen basieren auf den neuen Ergebnissen aus diesem Projekt.

Das Lustralbecken wies an seinen drei Seiten oberhalb der Gipssteinverkleidung eine flächige rote Bemalung auf (Abb. 6.2). In einer Höhe von 1,28 m oberhalb der Wandpaneele bzw. etwa 2 m über dem Boden des ‚Beckens‘ verlief ein horizontales Band, bestehend aus vier übereinander angeordneten Streifen, die von unten nach oben in den Farben Hellgrau, Dunkelgrau, Rot mit weißen Konturen und schließlich wieder Hellgrau gehalten waren¹⁸⁰⁸. Die Oberzone war wiederum flächig rot bemalt. Da das aufstrebende Mauerwerk rings um das Lustralbecken aller Wahrscheinlichkeit nach in derselben Bauphase wie die Nord- und Westwand des *Throne Room* erneuert wurde, gehört die Wandbemalung frühestens derselben Ausstattungsphase wie das Greifenfresko an¹⁸⁰⁹.

Die Wandbilder auf der West- und Nordwand sowie auf der nördlichen Partie der Ostwand des *Throne Room* stellten indessen wandübergreifend eine Kombination aus imitierter Wandverkleidung in der Sockelzone und artifizieller Naturlandschaft in der Hauptzone dar (Abb. 6.2 bis 6.4). Knapp oberhalb der Oberseiten der Bänke bildete ein umlaufender schmaler, grauer Streifen den oberen Abschluss der Sockelzone. Die Sockelzone selbst besaß eine gemalte Struktur aus unterschiedlich schräg verlaufenden roten, rosafarbenen, rotbraunen, grauschwarzen, gelblichen und ockerfarbenen Wellenlinien auf hellem Grund, die grundsätzlich als das Imitat einer steinernen Wandverkleidung verstanden werden können¹⁸¹⁰. Zur Rechten des Throns und auf der Ostwand verliefen die Schrägen von links oben nach rechts unten, zur Linken des Throns gegenläufig von rechts oben nach links unten; auf dem südlichen Abschnitt der Westwand verliefen die Schrägstreifen hingegen von links oben nach rechts unten; auf dem nördlichen Abschnitt ist dieser Bereich der Wandmalerei nicht erhalten¹⁸¹¹. Im Zwischenraum zwischen dem Thron und der östlich angrenzenden Bank fasste die steinerne Wandverkleidung eine ‚bikonkave Basis‘ vor dunkelgrauem Hintergrund und einem Horizontalstreifen mit Gittermuster ein. Zu betonen ist, dass entgegen der seit Evans vielfach reproduzierten Wiedergabe die Enden der einander gegenüber platzierten gebogenen Elemente nicht bis zu den Rändern des rechteckigen Rahmenfeldes reichten. Aufgrund der Form handelte es sich bei diesem Bildelement somit eindeutig um eine ‚bikonkave Basis‘ und nicht um eine zweideutige, auch als stilisiertes ‚Halbrosetten-Motiv‘ zu lesende Darstellung¹⁸¹².

1807 Galanakis u. a. 2017. Ferner Galanakis 2013, 24f.; Tsitsa 2013.

1808 Evans 1935, 908f. m. Abb. 883; Fyfe 1903, 111 Abb. 4. 5; Cameron 1976a, 680.

1809 Siehe auch Cameron 1976a, 337f. Nr. 37, der diese Wandbemalung und das Greifenfresko derselben Gruppe von Malern zuwies, obwohl er „typological variations“ erkannte.

1810 Zur Farbpalette und deren Herstellung siehe Galanakis u. a. 2017, 67–69. Ferner Evans 1935, Taf. 32 (zw. S. 910f.); Cameron 1976a, 115f. m. Taf. 147A.

1811 Galanakis u. a. 2017, 80.

1812 Zur Korrektur der Evans’schen Rekonstruktion siehe jetzt Galanakis u. a. 2017, bes. 73. Zur geläufigen Rekonstruktion: Evans 1935, 919f. Abb. 894; außerdem Cameron 1976a, 113. Zur Ambiguität der Darstellung Evans 1928, 607f.; Reusch 1958, 349–351; Niemeier 1986, 84–88.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks



Abb. 6.2 *Throne Room*: Lustralbecken und Türöffnung zum *Inner Sanctuary*.



Abb. 6.3 *Throne Room*: Türöffnung zum *Inner Sanctuary* und Thron an der Nordwand.



Abb. 6.4 *Throne Room*: Thron, umgeben vom rekonstruierten Greifenfresko.

Die wandübergreifende Darstellung in der Hauptzone wurde durch die insgesamt vier, durch wellenförmige Konturen voneinander abgesetzten horizontalen Farbflächen im Hintergrund zusammengehalten. Von unten nach oben wechselten sich zweimal jeweils eine weiße bzw. hellgraue und eine dunkelrote Farbfläche ab. Sowohl auf der Westwand als auch auf der Nordwand rahmten die Darstellungen jeweils ein mittig platziertes Raumelement: An der Westwand flankierten zwei auf dem Bauch lagernde Greifen die Türöffnung zum westlich angrenzenden *Inner Sanctuary*¹⁸¹³, während sich an der Nordwand die Vorderpfote von einem Greifen rechts neben dem annähernd mittig platzierten steinernen Thron erhalten hat¹⁸¹⁴. Die Greifen sind flügellos, haben aufgestellte Kämme¹⁸¹⁵ und

1813 Siehe jetzt Galanakis u. a. 2017, 60–66 Abb. 17–26. Ferner Evans 1899/1900, 40. 37 Abb. 8, wo die von der Wand herabgerutschte Malerei zu sehen ist. Außerdem Evans 1935, 910–913 m. Taf. 32; Cameron 1976a, 680; Taf. 127 (südlich der Tür). 128 (nördlich der Tür). Siehe auch Shank 2007, 162–164 m. Taf. 19,3–8.

1814 Evans 1935, 915 Abb. 889; Cameron 1976a, 680 Taf. 129.

1815 Das Fragment, auf dem Shank 2007, 163f. Abb. 19,4. 19,5, die Spitze eines aufgestellten Flügels oder Kamms erkannte, den sie dem Greifen an der Nordwand des *Throne Room* zuordnete, wurde von uns als eines der *in situ* aufgefundenen Fragmente der Westwand wiedererkannt und lässt sich als aufgestellter Kamm des Greifen zur Rechten der Tür zum *Inner Sanctuary* identifizieren; hierzu ausführlich Galanakis u. a. 2017, 60–63. Bereits Cameron plädierte dafür, dass die Greifen zu beiden Seiten des Thrones aufgestellte Kämme besessen hätten; vgl. Cameron 1970, 163. Ein zweites Fragment mit federähnlichem Motiv vor einem gelben Hintergrund, dessen horizontaler Streifendekor von weißen Streifen mit roten Konturen gebildet wird, zeugt von der Existenz eines weiteren, ansonsten unbekanntes Greifenfreskos; siehe Shank 2007, 162f. Cameron 1987, 322 Abb. 3, fügte jenes Fragment fälschlicherweise in seine bekannte Rekonstruktion des *Throne Room* ein, doch legte der andersfarbige Hintergrund Shank 2007, 162, und auch unseren eigenen Untersuchungen zufolge nahe, dass das Fragment nicht aus der letzten Komposition des Wanddekors im *Throne Room* stammte. Dieser Problematik war Cameron mit dem Argument begegnet, dass Evans in seiner Rekonstruktion vor

sind mit floralen und Spiralornamenten im Brustbereich dekoriert. Sowohl die Flügellosigkeit, die einen bedeutenden Bruch mit älteren minoischen, üblicherweise geflügelten Greifendarstellungen markiert, als auch der florale Dekor im Brustbereich sind als Neuerungen in der Wiedergabe der Tiere hervorzuheben. Während die Greifen unmittelbar auf dem als Steinmaterial charakterisierten Untergrund lagern, lässt sich ihre Umgebung aufgrund der Wellenbänder und Pflanzen als mythisch-sakrale Uferlandschaft identifizieren¹⁸¹⁶. Sowohl auf der West- als auch auf der kurzen Ostwand haben sich mehrere Pflanzen, darunter Schilfgewächse mit *waz*- bzw. Papyrus-Lotus-Blüten erhalten¹⁸¹⁷. Auf der Westwand waren jeweils drei Schilfpflanzen zwischen den Türpfosten und den sie rahmenden Greifen platziert.

Evans bzw. die Gilliérons rekonstruierten auf der Grundlage der Evidenz an der Westwand eine entsprechende Landschaft, einschließlich jeweils dreier Schilfpflanzen zwischen Thron und Greifen, auch an der Nordwand¹⁸¹⁸. Tatsächlich weicht die Darstellung zu beiden Seiten des Throns jedoch von jener zu beiden Seiten der Tür in der Westwand ab. Das *in situ* vorgefundene Fragment rechts des Throns – das Palmenfresko – zeigt eine von Ocker nach Dunkelrot changierende, fruchtetragende Dattelpalme, die schräg aus dem Zwickel zwischen der Rückenlehne des Throns und der grauen Trennlinie zwischen Haupt- und Sockelzone hervorwächst¹⁸¹⁹. Diese Palme war bereits von den Ausgräbern wahrgenommen worden, geriet dann jedoch in Vergessenheit, bis sie von Cameron wiederentdeckt und als Bestandteil des Freskenprogramms im *Throne Room* rehabilitiert wurde¹⁸²⁰. Die Palme besitzt einen unten leicht verdickten Stamm, der weiter oben in zwei zur Seite ragende Büschel aus jeweils drei Blättern übergeht (Abb. 6.5). Die Kontur des Stammes und der Blätter sowie weitere Binnendetails sind durch Serien weißer Punkte in Impasto angegeben. Über den Blattbüscheln folgt in etwas dunklerem Rot und mit weißen Akzenten der Fruchtstand der Palme. Aus diesem ragen oben weitere, zur Seite reichende Büschel aus jeweils drei

Ort die Abfolge von Wellenbändern im Bildhintergrund an der Nordwand irrtümlicherweise umgedreht hätte; er nahm daher weitere Palmen in der Ecke des *Throne Room* an, deren Blätter den Übergang der unterschiedlichen Hintergrundgestaltung zwischen Westwand und Nordwand kaschiert hätten; vgl. Cameron 1970, 163f. Diese Rekonstruktion wurde allerdings auch schon von Niemeier 1986, 86, angezweifelt.

1816 Hiller 1996a, 88–98; Hiller 2008, 195.

1817 Galanakis u. a. 2017, 52 m. Abb. 7. 8. Siehe auch Cameron 1976a, 99. 527f. 531f., der die Pflanzen als *artistic hybrids* aus Lotuskelchblättern, Papyruselementen und Schilfstängeln beschrieb. Außerdem Hiller 1996a, 89: „Hybridform aus Schilfgrasstengeln und papyroiden Blüten“. Ferner Shank 2007, Taf. 19,9.

1818 Evans 1935, 910. 921 Abb. 895 Farbtaf. XXXIII. Zur Entstehungsgeschichte der Rekonstruktion im *Throne Room* siehe jetzt Galanakis u. a. 2017, 50–66.

1819 Siehe jetzt Galanakis u. a. 2017, 52–60 Abb. 8–16. Außerdem Evans 1935, 915 Abb. 889; Cameron 1970, 163f.; Cameron 1976a, 680 Taf. 129; Cameron 1987, 322 Abb. 3; Mirié 1979, 25 Taf. 29,1; Niemeier 1986, 85f. m. Abb. 15; Immerwahr 1990, 96–98, 176 Kat.-Nr. Kn No. 28 Taf. 48; Kontorli-Papadopoulou 1996, Taf. 31, 32; Evely 1999, 203; Hood 2000a, 31; Shank 2007, 163.

1820 Evans 1900/1901, 117.



Abb. 6.5 Zeichnerische Rekonstruktion des zur rechten des Throns erhaltenen Palmenfreskos.

Blättern hervor. Den nicht erhaltenen oberen Abschluss der Palme kann man mit einem oder bis zu drei nach oben ragenden Blättern ergänzen. Die bildliche Rahmung des Throns an der Nordwand unterschied sich von jener der Tür zum *Inner Sanctuary* an der Westwand somit durch zwei zusätzliche Bildzeichen – die Palme und die ‚bikonkave Basis‘ –, die gemeinsam mit dem Greif das visuelle Erscheinungsbild des Throns und der auf ihm Platz nehmenden Person komplettierten. Dabei sind auch bezüglich dieser beiden Bildelemente die innovativen Aspekte ihrer Wiedergabe hervorzuheben, die beide ohne Vorgänger in der minoischen Wandmalerei sind: die dunkelrote Farbe der Palme sowie der *cut-out style*¹⁸²¹ der ‚bikonkaven Basis‘.

Zwei parallel verlaufende Horizontalstreifen bildeten in einer Höhe von 1,70 m über dem Boden die obere Begrenzung der Hauptzone¹⁸²²: Zuunterst ein von zwei dünnen roten Linien eingefasster weißer Streifen, darüber ein roter Streifen und zuoberst ein von zwei weißen Linien eingefasster cremefarbener/hellgrauer Streifen. Über einem 0,34 m hohen, roten Farbstreifen folgte ein zweites Streifentrio in derselben farblichen Anordnung. In einer Höhe von etwas mehr als 2 m über dem Boden entsprach es vermutlich der Höhe des Türsturzes der Tür zum *Inner Sanctuary*. Die erhaltene Fläche der darüber folgenden Oberzone war vollständig in Rot gehalten.

1821 Die von Lang als *cut-out style* bezeichnete Art der Wiedergabe findet sich erst wieder in Pylos: Lang 1969, 105 Taf. 46, 132 Nr. 3 C 20.

1822 Vgl. Fyfe 1903, 111 Abb. 6; Evans 1935, Taf. 32 (zw. S. 910f.); 912 Abb. 885.



Abb. 6.6 Visualisierung der Höhenverhältnisse der Horizontalstreifen oberhalb der Greifen zu einer 1,60 m großen Person auf dem Thron und in der Türöffnung des *Inner Sanctuary*.

Die Existenz des zusätzlichen horizontalen Bandes etwa einen Fuß unterhalb des mutmaßlichen Türsturz-niveaus ist bislang einzigartig und verdient nähere Betrachtung. Üblicherweise befand sich auf Höhe des Türsturzes der Übergang von der Hauptzone zur Oberzone, ohne dass die dem Aktionshorizont der Raumbenutzer entsprechende Hauptzone selbst eine weitere horizontale Unterteilung aufwies¹⁸²³. Im *Throne Room* hingegen wird die Darstellung der Greifen in einer Schilflandschaft bereits in einer Höhe von etwa 1,70 m begrenzt, sodass darüber ein flächiger roter Streifen entsteht, der die Hauptzone vervollständigt, bevor der Übergang zur eigentlichen Oberzone erreicht ist. Eine Erklärung für diese ungewöhnliche Lösung lässt sich meines Erachtens recht einfach finden: Sie liegt begründet in den *beiden* Raumelementen, welche durch das Greifenfresko besondere Rahmung und Hervorhebung erfahren sollten: der Tür in der Westwand *und* dem Thron an der Nordwand (vgl. [Abb. 6.6](#)). Die Tür zum *Inner Sanctuary* wurde nämlich für eine aufrecht hindurchgehende Person vermutlich mit der üblichen Höhe von etwa 2 m¹⁸²⁴ angelegt und diktierte zugleich die Höhe

1823 Vergleiche etwa die Wandmalerei in der *Caravanserai* in Knossos; Shaw 2007. Außerdem die Wandmalereien in verschiedenen Gebäuden in Akrotiri auf Thera, etwa aus dem *West House*, dem *House of the Ladies*, Gebäude *Xesté 3*, *Building Complex A* und *Building Complex B*; siehe Doumas 1999. Zur Wandaufteilung in minoischen Wandbildern siehe bereits [Kapitel 5.2.2 m. Anm. 1240](#) sowie die Überlegungen bei Renfrew 2000.

1824 Die Türen in Akrotiri sind durchschnittlich zwischen 1,90 und 2 m hoch; vgl. Palyvou 2005b, 140 Tab. 2. Während bei der ‚Wiederherstellung‘ des *Throne Room* vor Ort ebenfalls eine Tür dieser Höhe in die Westwand eingebaut wurde und das obere Streifentrio sich somit auf Türsturz-niveau befindet, ließen die zeichnerischen Rekonstruktionen von Fyfe, Lambert etc. die Tür bereits auf der Höhe des unteren Streifentrios enden; vgl. hierzu die Abbildungen in Evans 1935, Taf. 33 sowie Galanakis u. a. 2017, 65 Ab. 22. 23. Aufgrund der auch andernorts belegten Türhöhe von knapp 2 m bevorzuge ich erstere Variante.

des entsprechenden Horizontalbands zwischen Hauptzone und Oberzone. Der Thron diente jedoch zum Sitzen, wodurch sich der Aktionshorizont der Person, auf welche die Malerei Bezug nahm, nach unten verschob. Sowohl die Höhe des Greifen als auch jene der Palme und eventueller weiterer umgebender Pflanzen waren also auf die *sitzende Person auf dem Thron* abgestimmt. Entsprechend wurde auch die obere Begrenzung des sie umgebenden Bildfeldes nach unten korrigiert, indem man einen zweiten Horizontalstreifen einzog. Der Abstand zwischen dem Kopf der sitzenden Person und der oberen Leiste entsprach nun in etwa dem Abstand zwischen dem Kopf einer stehenden Person und der Sturzhöhe der Tür zum *Inner Sanctuary*, was der üblichen Wahrnehmung von Personen in Relation zum farbigen Wanddekor entsprach¹⁸²⁵. Das Fehlen jenes zusätzlichen Streifens hätte der thronenden Person einen unproportionalen Rahmen verliehen, der offenbar nicht den ästhetischen Ansprüchen an das bild-räumliche Erscheinungsbild entsprochen hätte (vgl. hierzu die in [Abb. 6.7](#) simulierten alternativen Gestaltungsmöglichkeiten). Mit dieser gestalterischen Maßnahme wurde somit insbesondere das würdevolle Thronen einer Person auf dem steinernen Sitz an der Nordwand in ein bild-räumliches Arrangement eingebettet, das das rechte Verhältnis zwischen oberer Hauptzonenbegrenzung und dem in der Hauptzone platzierten Subjekt gewährleistete. Für die Türöffnung zum *Inner Sanctuary* wurde indessen ein Erscheinungsbild in Kauf genommen, das nicht den üblichen Konventionen der Wandaufteilung entsprach.

Weitere, wenngleich nur spärliche Reste von bildlichem Wanddekor fanden sich an der Nord- und Südwand des *Anteroom*. Auch hier verlief auf beiden Wänden im untersten Bereich eine etwa bis zu einem halben Meter hohe Sockelzone, die oben mit einem horizontalen Streifen aus abwechselnd eng gestaffelten, gewellten Vertikalstreifen und monochromen Vertikalflächen (*waved linear pattern*) gebildet wurde¹⁸²⁶. Der Rest der Sockelzone unterhalb dieses Streifens war flächig rot bemalt, wie sich insbesondere in der Aussparung zwischen den Bänken der Nordwand beobachten ließ. An der Südwand konnte Evans zudem den Hinterfuß eines Rindes identifizieren, welches nach links, das heißt in Richtung des an den Zentralhof grenzenden Eingangs gewandt war¹⁸²⁷. Cameron zufolge, der den Fuß mit einem voranstürmenden Tier in Verbindung brachte, hätte es sich hier, ähnlich wie im Südwesteingang, um eine Stiersprungszene gehandelt¹⁸²⁸. Meines Erachtens erweckt der erhaltene, zur Gänze aufgestellte Fuß jedoch nicht den Eindruck, als habe er zu einem Stier im fliegenden Galopp gehört, sodass an dieser Idee Zweifel angemeldet werden müssen. Anders als in der *West Porch* wurden hier somit eher nicht explizit die Bezwingung und Überwindung des Tieres vonseiten der Mitglieder der Palastelite gezeigt¹⁸²⁹, sondern es war vermutlich ein ruhig stehendes

1825 Vgl. Palyvou 2000, 415–422; Palyvou 2005b, bes. 161–165.

1826 Evans 1935, 904; Cameron 1976a, 116.

1827 Evans 1935, 904. 893 Abb. 872; Hood 2005, Taf. 27, 4.

1828 Cameron 1976a, 157. 168 und *passim*.

1829 Zur Darstellung des Stiermotivs an der Ostwand der *West Porch* siehe oben [Anm. 1388](#).

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks



a



b

Abb. 6.7 Alternativen zur Anbringung des unteren Horizontalstreifens im Bereich des Throns: a) Fehlen des Streifens; b) Ergänzung durch ein drittes cremefarbenes Wellenband.

oder schreitendes Rind – etwa wie der Stier im *Chariot Fresco*¹⁸³⁰ oder aber eine Kuh, die ihr Kalb säugt¹⁸³¹ –, dessen Präsenz in erster Linie das Geschehen im *Anteroom* prägte.

Zur Datierung

Der Zeitpunkt, an dem das Greifenfresko an den Wänden des *Throne Room* sowie das Stierfresko an der Südwand des *Anteroom* angebracht wurde, lässt sich anhand motivischer Kriterien näher eingrenzen. Cameron wies die gemeinsame Ausführung von Greifen- und Stierfresko seiner *School D* zu, die aufgrund enger Verbindungen zu SM I-zeitlichen Malereien „früh in SM II“ tätig gewesen sei¹⁸³². Aufgrund von Ähnlichkeiten zur Palaststilkeraamik plädierten außerdem Hood, Niemeier und andere für eine stilistische Einordnung des Greifenfreskos in SM IB/II¹⁸³³. Im Zuge unserer eigenen Untersuchungen konnten wir unter motivischen Gesichtspunkten ebenfalls eine Datierung des Greifenfreskos in die Zeit der SM IB/II- bis SM IIIA1-Keramik, tatsächlich sogar eher früher als später, wahrscheinlich machen¹⁸³⁴.

Anhaltspunkte für eine Datierung eher zu Beginn der SPZ liefern Details des Freskos wie die Form der zusammengesetzten *waz*-Lotus-Blüten auf der Brust der Greifen, die bereits in SM IA etabliert war und ihre engsten Parallelen in NPZ II- und NPZ III-Wandmalereien besitzt¹⁸³⁵, die nierenförmigen Stempel (?) dieser Blüten, deren engste Parallelen auf frühen Exemplaren der Palaststil-Keramik zu finden sind¹⁸³⁶, aber auch die Platzierung von Rosetten in den Spiralzentren. Sie hatten im Laufe von SM IB sowohl im Wand- als auch im Keramikdekor an Popularität gewonnen, in SM II ihre größte Detailtreue erreicht und wurden bis in SM IIIA1 verwendet¹⁸³⁷. Hinzu kommt die Wiedergabe der Palme, deren Form – ein gedrungener Stamm, aus dem heraus zu beiden Seiten ältere,

1830 Zur Rekonstruktion des *Chariot Fresco* von Mark Cameron siehe Hood 2005, 70 Abb. 2.20.

1831 Vgl. etwa die Reliefdarstellung in Fayence aus den *Temple Repositories* sowie Evans' Beobachtung, dass deren unterer Abschluss in Form eines architektonischen Friesbandes gestaltet war: Evans 1921, 511f. Abb. 367.

1832 Cameron 1976a, 439–442. 447. 683, bes. 439 (Übers. Verf.).

1833 Niemeier 1985, 46. 48. 78; Niemeier 1986, 67f.; Hood 2000a, 31. 204 Kat.-Nr. 25; Hood 2005, 65 Kat.-Nr. 8; Macdonald 2005, 116; Driessen – Langohr 2007, 183f.

1834 Siehe dazu jetzt ausführlich Galanakis u. a. 2017, 73–84.

1835 So etwa in der Wandmalerei aus der *Caravanserai* in Knossos, für die Shaw ein SM IA-zeitliches Entstehungsdatum annimmt; Shaw 2005, 100 Nr. 28–30; 107; Cameron 1976, 99 Taf. 100A. 100B(a); Evans 1928, 116. Außerdem in der Wandmalerei aus Raum 14 der ‚Villa‘ von Agia Triada; Cameron 1976, 99 Taf. 82C; Militello 1998, 107–115 Taf. 5. 6. Aber auch im SM I-zeitlichen Keramikdekor: Shaw 2005, 108f.

1836 Niemeier 1985, 46.

1837 Bereits in Kapitel 5.2.4 wurde auf die Entstehung des Motivs im SM IB-zeitlichen Wanddekor hingewiesen. Zur Wiedergabe des Motivs im Keramikdekor siehe Niemeier 1985, *passim*; vgl. auch Popham 1984, Taf. 168 (SM II) mit Taf. 171 (SM IIIA1). Die Platzierung von Rosetten in Spiralzentren begegnete bereits in der MM IIB-zeitlichen Kamares-Keramik, geriet danach jedoch zunächst außer Mode; Betancourt 1985, 98 Abb. 70U; Vlachopoulos 2013.

schwerere Blätter entspringen, gefolgt vom Fruchtstand, über dem zu beiden Seiten jüngere Blätter schräg nach oben wachsen, und schließlich einer ursprünglich vermutlich mittig nach oben ragenden Blattknospe – in direkter Tradition der neupalastzeitlichen Palmendarstellungen steht: Die Blattkrone mit Fruchtstand findet ihre engste Parallele in der Wandmalerei aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri sowie in NPZ II/III-Siegeldarstellungen, ferner in einer der hochgewachsenen Palmen im Miniaturfresko aus dem *West House* in Akrotiri¹⁸³⁸. Die gedrungenere Form der Palme mit eher buschiger Blattkrone findet ebenfalls enge Parallelen in theräischen Wandbildern wie dem Miniaturfresko aus dem *West House* oder auch der Malerei aus Raum 2 in Gebäude *Xesté 3* sowie in NPZ II/III-Siegeldarstellungen¹⁸³⁹. Darüber hinaus liefern, wie schon Evans festhielt, entsprechende Palmendarstellungen, jeweils gemeinsam mit Rosetten, auf einem Aryballos aus Kato Zakros und auf einem NPZ III-Alabastron aus einem ägyptischen Grab aus der Zeit von Thutmosis III. einen Anhaltspunkt für eine absolute Datierung dieses Palmentyps in das zweite und dritte Viertel des 15. Jhs. v. Chr.¹⁸⁴⁰ (vgl. oben Tab. 2.1).

Zwei Palaststil-Gefäße zeigen auch noch in der SPZ von Rosetten getrennte Palmen mit buschiger Blattkrone und aufragender Blattknospe¹⁸⁴¹. Beginnend in der ausgehenden NPZ III und insbesondere in der SPZ und EPZ wurde die Palme allerdings zunehmend in einer anderen Form – mit anfangs noch vier, dann nur noch zwei langen, nah am Stamm herabhängenden alten Blättern und wenigen schräg nach oben aufragenden jungen Blättern – wiedergegeben: So etwa auf dem NPZ III-zeitlichen *Violent Cup* aus Vapheio, auf dem die Blattkronen mit Fruchtstand der hochgewachsenen Palmen bereits diesem Schema folgen, während die jungen Palmen die Form der nach oben ragenden, jungen Blätter und Blattknospe zeigen¹⁸⁴²; in spätpalastzeitlichen Siegeldarstellungen sowie, in die EPZ hinein, auf bemalten *larnakes* begegnete dann hauptsächlich die Blattkrone mit langen, nah am Stamm herabhängenden Blättern, häufig mit nach außen gedrehten Blattspitzen, und entweder mehreren kurzen, nach oben wachsenden Blättern oder einer größeren Blattknospe¹⁸⁴³. Zusammen mit der Platzierung der Palme, die, wie weiter unten ausführlicher erörtert wird, ihre nächsten Parallelen auf NPZ II- und

1838 Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 58b (*Porter's Lodge*); CMS II.7, 71 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros = CMS II.8, 298 [Abdruck eines Schildrings, aus Knossos]); CMS II.8, 297 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos); Doumas 1999, 64f. Abb. 30. 31 (*West House*).

1839 Doumas 1999, 64–67 Abb. 30–34 (*West House*); Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 67 (*Xesté 3*); CMS II.6, 1 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). 160 (Abdruck eines Lentoids, aus Gournia); II.7, 19 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); VI, 362 (Lentoid in Oxford); Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10 (Schildring aus Pylos).

1840 Evans 1928, 497f. Abb. 303. 304f.

1841 Niemeier 1985, 76f. Abb. 24, 7 Taf. 13 Kat. Nr. III B 1. III B 2.

1842 Davis 1974, 475 Abb. 5. 7; 477 Abb. 12; 479 Abb. 17.

1843 Zum Beispiel CMS II.8, 498 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos). 551 (Siegelabdruck aus Knossos); CMS V S1A, 75 (Lentoid aus Knossos). 102 (Lentoid aus Chania); CMS V S1B, 137 (Schildring aus Antheia); Watrous 1991, Taf. 83b. 83f. 84e. 87a. 92d. 92h. 92i.

NPZ III-Siegelringen findet, lässt also auch die Form der Palme auf ein frühestmögliches Entstehungsdatum in der frühen SPZ schließen. Die Anbringung des Greifenfreskos dürfte daher unmittelbar im Anschluss an den von Fotou und Evely dokumentierten Neubau der Nord- und Westmauern des *Throne Room* erfolgt sein. In seiner einzigartigen Zusammenstellung aus traditionellen und innovativen Elementen – auf die Neuartigkeit der Flügellosigkeit und floralen Ornamentierung der Greifen, die dunkelrote Farbe der Palme sowie die besondere Art der Wiedergabe der ‚bikonkaven Basis‘ im *cut-out style*¹⁸⁴⁴ wurde oben bereits hingewiesen – prägte das Greifenfresko folglich das Erscheinungsbild des *Throne Room* während der letzten beiden Nutzungsphasen des Palastes von Knossos in der SPZ und EPZ.

Das Stierfresko an der Südwand des *Anteroom* lässt sich über Vergleichsbeispiele für den dekorativen Streifen unmittelbar unterhalb des Stierfußes datieren. Die von breiteren, monochromen Streifen getrennten Gruppen aus eng gestellten, leicht gewellten und unterschiedlich dicken Streifen (*waved linear pattern*) besitzen ihren Ursprung wohl in der NPZ II und kamen auch bereits während der NPZ III im Keramikdekor zum Einsatz¹⁸⁴⁵. Ihre deutlichsten Parallelen findet die beschriebene Ausführung des Motivs jedoch auf SM II/IIIA1-zeitlichen Gefäßen aus Knossos¹⁸⁴⁶, womit eine Datierung des Bildprogramms in diese Zeit weitere Unterstützung findet.

Evans zufolge besaß das Muster Vorläufer im SM IB-Keramikdekor, wo es sich aus der Imitation reliefierter Metallgefäße heraus entwickelt hätte¹⁸⁴⁷; andere sahen hierin eine Weiterentwicklung des *ripple pattern*¹⁸⁴⁸. Auf Gefäßen des Palaststils begegnet es sowohl im Halsdekor als auch im Bauchdekor, entweder in der Haupt- oder in der Sockelzone, und stets als Füllmotiv von Horizontalstreifen. Dabei muss es sich nicht unbedingt um eine stilisierte Wiedergabe

1844 Vergleichsbeispiele für die Wiedergabe der ‚bikonkaven Basis‘ lassen sich am ehesten in der Siegelglyptik finden: CMS II.7, 73 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros) datiert in die NPZ II oder NPZ III und bildet somit das früheste Exemplar; in die SPZ datieren die Abdrücke eines Lentoids, die in der *Area of the Demon Seals* zutage kamen und die engste Parallele für die ‚bikonkave Basis‘ an der Nordwand des *Throne Room* bilden; siehe CMS II.8, 326. In etwa zeitgleich datiert ferner CMS I, 98 (Lentoid aus Mykene).

1845 Niemeier 1985, 109–111 Abb. 50.1–3.

1846 Niemeier 1985, 110f. Abb. 50.4–6; ferner Evans 1930, 387 Abb. 258; Popham 1970, 44f. Taf. 7b (= Watrous 1991, Taf. 82d). So auch auf einem spätpalastzeitlichen Gefäß aus Grab 2 (*Tomb of the Double Axes*) in der Nekropole von Isopata; siehe Evans 1914, 46 Abb. 60; 48 Abb. 63; Evans 1935, 309 Abb. 244; Preston 2007, 268 m. Abb. 7 (2.1). Aber auch auf SM IIIA2-zeitlichen Scherben aus der *Minoan Unexplored Mansion*, namentlich aus *Pillar Hall H/Corridor L, Pits 10+11*; siehe Popham 1984, Taf. 122c (erste Scherbe in der zweiten Reihe von oben); Taf. 174 Nr. 43; auch Hatzaki 2007, 224 Abb. 6.19; 226. Ferner auf der tönernen, SM IIIA2-zeitlichen Wanne aus dem *Queen's Bathroom*; Evans 1930, 385, Abb. 256; Evans 1935, 893. Sowie schließlich auf zahlreichen *larnakes*; z. B. Watrous 1991, Taf. 82h. 84c. 86e. 89a; in stark vereinfachter Form vielleicht auch Taf. 87c. 87e–g. 88a.

1847 Evans 1935, 275f. 309.

1848 Siehe zusammenfassend Niemeier 1985, 109. 111.

von Steinmaserung handeln¹⁸⁴⁹, das Muster könnte ebenso gut schlichtweg als solches, als Füllmuster für Dekorstreifen konzipiert gewesen sein. Die Verwendung des Musters an den Wänden des *Anteroom* als Dekor des Abschlussstreifens der Sockelzone ist dennoch bemerkenswert und zumindest bislang ohne Parallelen in der minoischen Wandmalerei. In Anbetracht der anderen am Übergang von der NPZ III zur SPZ befolgten Schemata des Wandaufbaus wäre unterhalb des Stierfreskos wohl eher eine Sockelzone mit Steinimitat zu erwarten gewesen. Stattdessen wurde mit dem *waved linear pattern* ein Muster angewandt, das tatsächlich im und für den Gefäßdekor entwickelt worden war. Dessen Ausführung in der Wandmalerei des *Anteroom* am Übergang von der NPZ III zur SPZ, wo es den oberen Abschluss einer ansonsten rot gefüllten Sockelzone bildete, stellt somit ein weiteres innovatives Element des Bildprogramms im Areal des *Throne Room* dar.

Im *Throne Room* selbst prägte indessen das Greifenfresko ab der beginnenden SPZ bis in die EPZ hinein das architekturräumliche Ensemble sowie das dortige Geschehen. Hier dienten die Wandbilder in ihrer Bezugnahme auf den Thron und auf die Tür zum *Inner Sanctuary* zum einen der Fokussierung auf diese baulichen Elemente, zum anderen der Inszenierung derjenigen Person, die diese nutzte. Inwiefern sich im Laufe der knapp ein (SPZ) bis zwei (SPZ und EPZ) Jahrhunderte währenden Nutzung des *Throne Room* das Verständnis der Darstellungen sowie der gerahmten Person veränderte, muss natürlich weitgehend offenbleiben. Die dominierenden Bildelemente indessen, die bereits zum Zeitpunkt ihrer Anbringung am Beginn der SPZ und darüber hinaus tief in der zeitgenössischen Bildkultur verankert waren, bieten einen Anknüpfungspunkt, sich den Sinnstrukturen anzunähern, die mit der Komposition der Wandbilder in ihrem räumlichen Gefüge und in ihrer räumlichen Bezugnahme auf einzelne Personen und Objekte vor Ort reproduziert wurden. Unter Anwendung des Denkmodells, das ich dieser Arbeit zugrunde gelegt habe, möchte ich daher im Folgenden die prägendsten Elemente des Wanddekors im *Throne Room* – die Greifen, die Palme und die ‚bikonkave Basis‘ – in Hinblick auf ihre sinnstrukturellen Beziehungen innerhalb der minoischen Bildkultur analysieren. Im anschließenden Kapitel werde ich diese dann auf die Platzierung der Bildelemente an den Wänden übertragen und ihren Beitrag zum bild-räumlichen Gefüge vor Ort ergründen.

6.2 Bildanalyse

Die Darstellungen an den Wänden des *Throne Room* sind aufgrund ihres Erhaltungszustandes sowie ihrer unmittelbaren, auch heute noch unmissverständlichen Bezugnahme auf den Thron bzw. auf die Tür zum *Inner Sanctuary* die

1849 So etwa Evans 1935, 309; Cameron 1976a, 116; Hood 2005, 65.

meistdiskutierten Wandbilder des Palastes von Knossos. Interpretationen des Bildprogramms wurden nach Evans insbesondere von Reusch und Niemeier präsentiert: Aufgrund der Platzierung der Bildelemente zur Rahmung eines menschlichen Individuums sowie der motivischen Analogien der dadurch entstandenen Ensembles vermuteten sie auf dem Thron bzw. in der Tür zum *Inner Sanctuary* die von einer Priesterin verkörperte Epiphanie einer Göttin¹⁸⁵⁰. Hiller hingegen nahm die Greifen und das Papyrus-Schildklickicht zum Anlass, eine Herrscherfigur zu postulieren, die nach dem Vorbild ägyptischer Konzepte in einem *elysischen Gefilde* thronte¹⁸⁵¹. Aufgrund der rahmenden Bildelemente und der Orientierung des *Throne Room* zum Sonnenaufgang hin rekonstruierte zuletzt außerdem Marinatos eine Sonnengöttin, die nicht nur als Göttin des Palastes fungierte, sondern auch als Schutzgöttin des Königs, der auf ihrem Thron saß, um seine Beziehung zu ihr als ihr irdischer Vertreter zu demonstrieren¹⁸⁵².

Übereinstimmend wird somit die Rolle der Wandbilder zur Rahmung der Person auf dem Thron in den Vordergrund gerückt, durch deren Gegenwart das bildhafte Ensemble im Sinne einer „first-person‘ iconography of power.“¹⁸⁵³ überhaupt erst vervollständigt wurde. Dass der *Throne Room* über Jahrhunderte hinweg als ‚Sitz‘ einer bedeutenden Persönlichkeit gedient hat, erscheint angesichts des einzigartigen Vorhandenseins eines Throns, seiner architektonischen Anlage und seiner Nähe zum Zentralhof und den dort verorteten Aktivitäten unbestreitbar. Im Unterschied zu diesem außergewöhnlichen Arrangement repräsentierten die Bilddarstellungen an den Wänden indes eine Bildsymbolik, die nicht nur im *Throne Room* im Dienste der Veranschaulichung assoziierter Sinnkonzepte stand; ihre hauptsächlichsten Bestandteile wurden als geläufige Ausdrucksformen der zeitgenössischen Bildkultur auch in verschiedenen anderen Situationen und Kontexten zur visuellen Vergegenwärtigung verwandter Ideen eingesetzt. Und auch die Kompositionen, in die sie eingebettet waren, finden Parallelen in zeitgenössischen Bildkontexten und Raumdekorationen, woraus sich weitere Hinweise auf die Konstruktion des *Throne Room* als Bild-Raum gewinnen lassen. In diesem Sinne ist es das Ziel der folgenden Untersuchungen, zunächst ein Verständnis für die hier umgesetzte Verwendung der Bildelemente Greif, ‚bikonkave Basis‘ und Palme vor dem chronologisch differenzierten Hintergrund ihrer übergreifenden bildkulturellen und sinnkonzeptuellen Verortung zu gewinnen. Im Anschluss daran werden die Bildelemente und ihre sinnkonzeptuellen Verknüpfungen auf ihre Verwendung innerhalb der Bildkomposition vor Ort zu prüfen sein, um ihre Funktion und Wirkung innerhalb des bild-räumlichen Arrangements des *Throne Room* nachzuvollziehen.

1850 Reusch 1958; Niemeier 1986; Niemeier 1987a.

1851 Hiller 1996a; Hiller 2000; Hiller 2006; Hiller 2008.

1852 Marinatos 2010, 65.

1853 Bennet 2007, 12; Bennet 2015, 28. Ferner Panagiotopoulos 2012b, 73f.

6.2.1 Greifen

Der Greif gehörte zu den prominentesten mythologischen Wächtertieren des östlichen Mittelmeerraumes, und sein Vorkommen in der ägäischen Bronzezeit wurde bereits zum Gegenstand zahlreicher Studien, etwa von André Dessenne, Nancy Ann Rhyne, Lyvia Morgan und Evgenia Zouzoula¹⁸⁵⁴. Darauf sowie auf eigenen Beobachtungen aufbauend möchte ich im Folgenden mit ihm assoziierte Eigenschaften und Wirkungen sowie wesentliche Aspekte seiner Verortung innerhalb minoischer bildlicher und räumlicher Zusammenhänge ergründen.

In der kretischen Bildkunst wurden Greifen im Laufe der APZ aus der syrisch-levantinischen Bildkunst übernommen¹⁸⁵⁵ und zunächst in Form von Einzelmotiven, etwa auf Siegelabdrücken aus dem Palast von Phaistos und als Siegelabdruck auf einem Gefäß aus Malia, in Umlauf gebracht¹⁸⁵⁶. Das Motiv des gelagerten, stehenden oder laufenden Greifen mit rücklings aufgestellten oder beidseitig ausgebreiteten Flügeln erfreute sich fortan über Jahrhunderte hinweg großer Beliebtheit¹⁸⁵⁷, wobei Unsicherheiten bei der Datierung eine Einschätzung der Präferenz bestimmter Wiedergabeformen zu bestimmten Zeiten unmöglich machen. Das Lentoid ist auf Kreta der häufigste Bildträger für einzelne gelagerte, stehende oder laufende Greifen mit rücklings aufgestellten Flügeln, wobei die große Mehrheit der Exemplare stilistisch eine Entstehungszeit in der NPZ oder frühen SPZ

1854 Dessenne 1957; Rhyne 1970 (siehe dort S. 118 Anm. 61 mit Angaben früherer Werke); Morgan 1988, 49–54; Morgan 2010a; Zouzoula 2007. Forschungsgeschichtliche Überblicke und Zusammenfassungen verschiedener Perspektiven auf den Greifen geben auch Tamvaki 1974, 288–292; Zouzoula 2007, 55–58. 150.

1855 Dort begegneten sie vor allem als antithetisches Paar und Wächter des ‚Heiligen Baumes‘ oder in Vergesellschaftung mit Beutetieren und Löwen. Letztere Szenen waren in der Regel jenen menschlicher und göttlicher Aktionen beigeordnet und repräsentierten somit einen inhaltlich komplementären Aspekt. Auch in Ägypten gehörte der Greif seit der prädynastischen Zeit zum Bildrepertoire. Darstellungen aus dem Alten Reich zeigen den zum Teil flügellosen Greifen in Zusammenhang mit dem Königtum, in Jagd- und Kampfszenen sowie als apotropäische Figur. Dort übernahm er vor allem die Rolle des Zerstörers der Feinde des Königs. Im Neuen Reich sollte er in dieser Rolle Dessenne 1957, 211, zufolge durch die Sphinx ersetzt werden, während mit der Wiedergabe des Greifen nun insbesondere seine Schnelligkeit thematisiert worden sei, was sich wiederum auf Einflüsse aus Syrien und der Ägäis zurückführen ließe. Der vorherrschenden Forschungsmeinung gemäß war es jedoch nicht der ägyptische Greif, sondern sein syrischer Verwandter, der bei der Übernahme des Greifen in das kretische Bildrepertoire Pate stand. Besonders im 14. Jh. v. Chr. wurden in den syrischen und ägyptischen Darstellungen von Greifen dann wiederum ägäische Elemente übernommen. Siehe dazu Rhyne 1970, 71–84. 118f. 198f.; Tamvaki 1974, bes. 290f.; Cameron 1976a, 108; Morgan 1988, 49f. 53; Crowley 1989, 46–55; Collon 2000, 287; Zouzoula 2007, 97f.; Aruz 2008, 108. 177f.; Morgan 2010a, 303f.; Shank 2013.

1856 CMS II.5, 317–319 (Siegelabdrücke aus Phaistos); II.6, 215 (Siegelabdruck aus Malia). Siehe auch CMS II.6, S. XIV; Rhyne 1970, 71. 289 Kat.-Nr. 49–52; Aruz 2008, 107f.; Zouzoula 2007, 97f. 121f. 125f. 137. 140–145; Morgan 2010a, 304.

1857 Rhyne 1970, 198f.

aufweist¹⁸⁵⁸. Vereinzelt begegnen als Träger dieser Motive auch Amygdaloide¹⁸⁵⁹ und Kissensiegel¹⁸⁶⁰. Einzelne gelagerte, laufende oder stehende Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln sind hingegen häufiger auf Amygdaloiden zu finden¹⁸⁶¹, gefolgt von Lentoiden¹⁸⁶² und vereinzelt weiteren Trägermedien¹⁸⁶³. Auch hier liegen die stilistisch festgemachten Entstehungszeitpunkte überwiegend

- 1858 Greifen in diversen Positionen mit rücklings aufgestellten Flügeln finden sich auf folgenden Darstellungen aus Kreta: CMS II.3, 79 (Lentoid aus Knossos). 219 (Lentoid aus Avdou); II.4, 47 (Lentoid aus Lyttos). 61 (Lentoid aus Gournia). 72 (Lentoid in Heraklion). 116 (Lentoid aus dem *South House*, Knossos). 166 (Lentoid aus Quartier Epsilon, Malia). 171 (Lentoid aus Tylissos); II.6, 99 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada); II.7, 89. 90. 92 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros); II.8, 183. 191 (Abdrücke von Lentoiden, aus Knossos); IV, 266 (Lentoid aus Lastros). 283a (Lentoid aus Phortetsa). 313 (Lentoid aus Tylissos). 318 (Lentoid aus Phaistos). D51 (?; Lentoid aus Phaistos); V S1A, 164 (Abdruck eines Lentoids, in Chania); V S1B, 222. 256 (Lentoid aus Armenoi); VI, 270. 387 (Lentoid aus der Psychro-Höhle); VII, 240 (Lentoid aus Knossos). Aus Akrotiri stammt das Lentoid CMS V, 690. Vom griechischen Festland stammen indes CMS V, 438 (Lentoid aus Karpophora). 684 (Lentoid aus Tanagra); V S2, 67 (Lentoid aus Elatia); V S3, 64. 67 (Lentoid aus Kalapodi), wobei auch hier vier von fünf Lentoiden im *Cut Style* auf eine SM I- bis SM II-zeitliche kretische Entstehung hindeuten, während das Lentoid aus Elatia ein festländisches Produkt der mykenischen Palastzeit darstellt. In diversen Museen befinden sich ferner die folgenden Lentoiden mit der Darstellung einzelner Greifen mit rücklings aufgestellten Flügeln: CMS I, 473–475 (Lentoiden in Athen); I S, 94b. 149a. 152 (Lentoiden in Athen); II.3, 349 (Lentoid in Heraklion); III, 373 (Lentoid in Heraklion); VI, 386. 388. 391 (Lentoiden in Oxford); VII, 140 (Lentoid in London); VIII, 88 (Lentoid in der Sammlung Dawkins); X, 134. 220 (Lentoiden in Basel); XI, 6. 40 (Lentoiden in Berlin). 120 (Lentoid in Köln). 178. 179 (Lentoiden in München). 346 (Lentoid im Europäischen Kunsthandel); XII, 233. 247. 253. 266 (Lentoiden in New York). XIII, 54. 55 (Lentoiden in Boston).
- 1859 Aus Kreta stammt CMS III, 508 (Amygdaloid aus Lasithi). Ein weiteres Amygdaloid befindet sich in London: CMS VII, 120.
- 1860 Aus Kreta ist CMS V S3, 327 (Kissensiegel aus Chamalevri) zu verzeichnen. Zwei Kissensiegel stammen außerdem aus Myrsinochori auf dem Festland: CMS I, 269. 271. Zu diesen Darstellungen weiblicher Greifen als säugende Tiere und deren implizitem Verweis auf den so gar nicht übernatürlichen Lebenszyklus siehe Bennet 2004, 97f.; Bennet 2007, 12 Anm. 14. Ein weiteres Kissensiegel befindet sich in Heraklion: CMS III, 370. Bei dem goldenen Kissensiegel CMS IV, D39 in Heraklion handelt es sich vermutlich um eine Fälschung. Abdrücke weiterer motivisch zugehöriger Darstellungen, bei denen der Bildträger nicht mehr zu eruieren ist, sind CMS II.7, 91 (Siegelabdruck aus Kato Zakros); II.8, 185 (Siegelabdruck aus Knossos).
- 1861 Für kretische Exemplare siehe CMS II.8, 182 (Abdruck eines Amygdaloids, aus Knossos); IV, 248 (Amygdaloid aus Skalani); V S1A, 203 (Amygdaloid aus Phylaki, Apokourou); V S3, 349 (Amygdaloid aus Mochlos). In Griechenland fanden sich CMS I, 85 (Amygdaloid aus Mykene). 389 (Amygdaloid aus Acharnai); V, 590 (Amygdaloid aus Nafplio); V S2, 32 (Amygdaloid aus Elatia). Folgende Exemplare befinden sich außerdem in Museen: CMS III, 372 (Amygdaloid in Heraklion); IX, 136. D22 (Amygdaloide, einer davon evtl. eine Fälschung, in Paris); V, 208 (Amygdaloid in Athen); X, 267 (Amygdaloid in Neuchâtel).
- 1862 Aus Kreta stammend: CMS II.8, 184 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); VI, 268 (Lentoid aus Agia Pelagia). 385 (Lentoid aus Milatos). Ein Lentoid aus Chalkis vertritt das Festland: CMS V S1A, 101. An Museumsstücken sind ein Lentoid in Heraklion (CMS III, 374) sowie ein Lentoid in London (CMS VII, 135) zu verzeichnen.
- 1863 Aus Kreta der aus Knossos stammende Abdruck eines Schildrings CMS II.8, 588. Vom Festland sind anzuführen: ein Bandring aus Spata (CMS I, 383), ein Halbzylinder aus Theben (CMS V, 672); ein Kissensiegel aus Tragana (CMS V S1A, 347). Im Museum von Atalanti befindet sich ferner der Abdruck eines Kissensiegels (CMS V S3, 73).

innerhalb der kretischen NPZ und, etwas vereinzelter, der SPZ. Morgan zufolge reflektierte der allein gezeigte Greif das Bedeutungsspektrum, welches an anderer Stelle durch seine Einbettung in komplexere Bildkontexte veranschaulicht wurde¹⁸⁶⁴.

Neupalastzeit

Ab der NPZ begegnete der Greif als etabliertes Element einer Reihe von minoischen Bildkompositionen. Diese geben Aufschluss über die mit ihm verknüpften Wirkungen sowie die Logik seiner sinnstrukturellen Einbettung. So bildeten mythisch-sakrale Uferlandschaften, häufig gekennzeichnet durch Palmen, Papyrus- oder Schilfpflanzen wie etwa im Miniaturfresko auf der Ostwand von Raum 5 im *West House* in Akrotiri, Thera, sozusagen seinen natürlichen Lebensraum¹⁸⁶⁵. Diese Uferlandschaften können angesichts der fantastischen bzw. mythologischen Natur des in ihnen beheimateten Greifen als ein dem Hier und Jetzt entrückter Lebensraum erkannt werden. Die Darstellung eines Greifen zwischen Palmen, Rosetten und laufenden Spiralen auf einem mittelkykladischen Pithos aus Akrotiri verrät, dass diese sinnkonzeptuelle Verortung des Greifen einschließlich des Vokabulars ihrer bildhaften Repräsentation bereits in der Zeit der Alten Paläste Eingang in die Bildkulturen der Ägäis gefunden hatte¹⁸⁶⁶. Eine in Siegelbildern dem Greifen als Einzelmotiv gelegentlich beigeordnete Pflanze, bei der es sich in einigen Fällen eindeutig um Palmen oder Papyruspflanzen handelte, mag gleichfalls als Landschaftselement und symbolischer Verweis auf eine mythisch-sakrale Uferlandschaft gedient haben; auch sie kam ab der NPZ ununterbrochen bis zum Ende der SPZ vor¹⁸⁶⁷ (Abb. 6.8a; 6.8b). Daneben wurde die Vergesellschaftung von Greifen mit den für die mythisch-sakrale Uferlandschaft typischen Pflanzen bereits in der NPZ in antithetischer Komposition wiedergegeben, wie der aus Agia Triada stammende Abdruck eines Amygdaloids mit

1864 Morgan 1995a, 171; Morgan 2004, 313. Vgl. auch Antognelli Michel 2012, 44. Zum Prinzip der *exclusion iconographique* siehe auch Petit 2011, bes. 13f.

1865 Doumas 1999, 64f. Abb. 30–32. Siehe auch Morgan 1988, Abb. 5 Farbt. B. Im Fresko aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri kommt ebenfalls ein Greif mit zur Seite erhobenen Flügeln vor; vgl. Vlachopoulos 2007b, 135f. Farbt. 15,5. Die bildkontextuelle Einbettung ist jedoch noch abzuwarten.

1866 Vlachopoulos 2017, 17 Abb. 2.

1867 Palmen zeigen CMS II.3, 73 (Kissen der *Cretan Popular Group*, aus Knossos) und CMS II.7, 87 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros), Papyruspflanzen ein Lentoid aus Milet (CMS V S3, 480). Einen gelagerten Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln und einer Pflanze zeigt der Abdruck eines Kissensiegels aus Agia Triada: CMS II.6, 100. In den meisten Fällen ist der Greif mit rücklings aufgerichteten Flügeln wiedergegeben, wobei auch die Pflanzenart nicht spezifisch hervorgehoben worden zu sein scheint. Siehe für kretische Exemplare: CMS II.4, 71 (Lentoid in Heraklion); IV, 287 (Lentoid aus der Messara); V, 266 (Schildring aus Armenoi). Für festländische Exemplare: CMS I S, 38b (Lentoid aus Amyklai); V, 437 (Lentoid aus Karpophora); V S1B, 101 (Lentoid in Nafplio). Museumsstücke sind ferner CMS X, 170 (Lentoid in Los Angeles); XI, 328 (Lentoid in Budapest); XII, 300 (Lentoid in New York); XIII, 56 (Lentoid in Boston). Evtl. auch CMS XI, 245 (Lentoid in Kopenhagen). 302 (Lentoid in Wien).

6 Bild-Räume im Areal des *Throne Room*

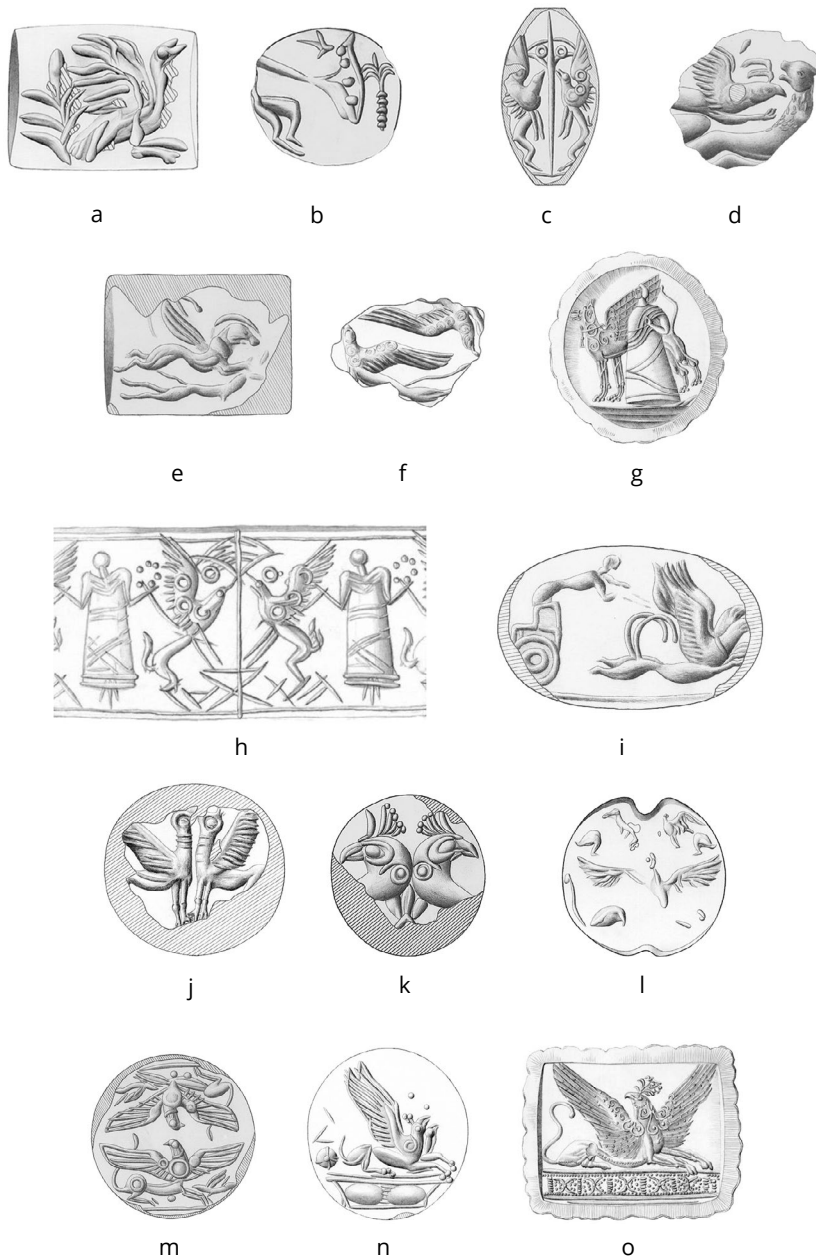


Abb. 6.8 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen von Greifen: a) aus Knossos; b) aus Kato Zakros; c) aus Agia Triada; d) aus Agia Triada; e) aus Sklavokampos; f) aus Knossos; g) aus Vapheio; h) in Neuchâtel; i) aus Knossos; j) aus Akrotiri; k) aus Kato Zakros; l) in Athen; m) aus Agia Triada; n) aus Myrsinochori; o) aus Pylos.

der Darstellung zweier Greifen zu beiden Seiten einer Papyruspflanze zu belegen vermag¹⁸⁶⁸ (Abb. 6.8c).

Zahlreiche Bildkompositionen vermitteln ab der NPZ II¹⁸⁶⁹ außerdem, dass der Greif als stärkstes Tier zu Lande und in der Luft aufgefasst wurde. Unter ersterem Aspekt scheint er mit dem Löwen, der bereits seit der Frühbronzezeit zu den häufigsten Bildelementen der kretischen Glyptik gehörte, mehr oder weniger austauschbar gewesen zu sein¹⁸⁷⁰. Dies macht sich nicht zuletzt in den motivischen Kontexten beider Tiere bemerkbar¹⁸⁷¹: In bildlichen Darstellungen unterschiedlicher Gattungen begegnen beide in Jagd- und Kampfszenen, wobei sie nicht nur gemeinsam Tiere anderer Spezies jagen¹⁸⁷², sondern auch im Kampf gegeneinander antreten¹⁸⁷³. Auch hierbei bildete gelegentlich eine mythisch-sakrale Uferlandschaft den Ort der Begegnung beider Tiere¹⁸⁷⁴ (Abb. 6.8d). Zahlreiche Darstellungen zeigen ferner einen oder mehrere Greifen bei der Jagd auf Hirsche, Rinder und andere Vierbeiner sowie bei der Präsentation von im Schnabel getragenen Beutetieren¹⁸⁷⁵. Gelegentlich scheint dabei wohl auch Schnelligkeit als eine mit

1868 CMS II.6, 102 (Abdruck eines Amygdaloids, aus Agia Triada).

1869 Vgl. Morgan 2004, 287.

1870 Vgl. auch Tamvaki 1974, 289, dem zufolge eine Präferenz für den Löwen vorherrscht. Ferner Blakolmer 2011, 68f. Zum Phänomen allgemein sowie dessen hermeneutischem Potential siehe Petit 2011.

1871 Im Zuge der Publikation der Fresken aus Tell el-Dab'a behandelte Morgan insbesondere Jagdszenen, weshalb hier auf eine ausführliche Zusammenstellung der Vergleichsmaterialien verzichtet werden soll. Siehe Morgan 2004; Morgan 2010a.

1872 Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Darstellung eines von Greif und Löwe attackierten Rindes, dessen Schädel frontal wiedergegeben ist, worin ein Verweis auf seine bevorstehende Tötung impliziert ist; siehe dazu u. a. die Ausführungen in Kapitel 5.4.3 sowie zur Darstellung CMS VII, 116 (Lentoid in London).

1873 Siegeldarstellungen aus Kreta: CMS II.4, 73 (Lentoid in Heraklion); II.7, 96. 97 (Lentoid aus Kato Zakros); II.8, 359. 360 (Abdrücke von Schildringen, aus Knossos); III, 503a (Lentoid aus Malia). Außerdem V S3, 402 (Lentoid in Fira); auf zwei in Museen befindlichen Lentoiden kretischer Manufaktur: CMS I, 510 (Lentoid in Athen); IX, 148 (Lentoid in Paris). Ferner CMS VII, 198 (Lentoid in London); CMS I, 206 (Rollsiegel aus Prosymna). Eine in SM IIIA entstandene Variante zeigt ein Amygdaloid aus Phylaki mit der Darstellung eines Greifen, der einen Löwen überfällt, während dieser einen Hirsch überfällt: CMS V S1A, 202. Weitere Darstellungen vom griechischen Festland sowie in Museen sind CMS XI, 45 (Amygdaloid in Athen) bzw. CMS VI, 393 (Lentoid in Oxford); XI, 244 (Kissensiegel in Kopenhagen). Unklar bleibt die Darstellung auf einem Lentoid aus Chania; siehe CMS V S1A, 123.

1874 Etwa auf einem Siegelabdruck aus Agia Triada: CMS II.6, 103. Außerdem CMS V S3, 480 (Lentoid aus Milet).

1875 Aus Kreta fanden sich solche Darstellungen auf CMS II.3, 25 a. b (zwei Seiten eines Lentoids aus Knossos). 334 (Lentoid in Heraklion); II.7, 98 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); II.8, 187 (Siegelabdruck aus Knossos); III, 375 (Amygdaloid in Heraklion). 376 (Lentoid in Heraklion); V S1B, 197 (Rollsiegel aus Angeliana); VI, 394 (Lentoid aus Patsos); VII, 94 (Rollsiegel aus Knossos); sowie auf einem Elfenbeinrelief aus dem *South House* in Knossos: siehe Evans 1928, 388 Abb. 222. Vom griechischen Festland stammen CMS I S, 176 (Siegelabdruck in Athen); V, 216 (Lentoid aus Brauron). 596 (Siegelabdruck in Nafplio). 642 (Kissensiegel aus Koukounara, Iliä). Siegeldarstellungen in Museen: CMS VI, 395 (Lentoid in Oxford); VII, 174 (Rollsiegel in London); IX, D20 (Fälschung? Lentoid in Paris); X, 125

dem Greifen assoziierte Wirkung thematisiert worden zu sein, wie insbesondere seine Wiedergabe im fliegenden Galopp – die er ebenfalls mit dem Löwen teilte – nahelegt¹⁸⁷⁶ (Abb. 6.8e; 6.8f).

Die Darstellung von Greifen und Löwen auf Waffen, wie sie in zahlreichen, mehrheitlich auf Kreta produzierten Exemplaren in den Schachtgräbern von Mykene zutage kamen, zeugt ferner von deren Attraktivität für derartige Gebrauchsobjekte. Ihre Wiedergabe dürfte sowohl die beschützenden Qualitäten als auch die kämpferische Stärke, Agilität und Geschwindigkeit der Tiere auf die Waffen und ihre Benutzer übertragen haben¹⁸⁷⁷. Eine ähnliche Rolle übernahmen Greifen wie Löwen wohl als Galionsfiguren auf den Schiffen im Miniaturfresko des *West House* in Akrotiri¹⁸⁷⁸. Morgan zufolge dürfte besonders der Zusammenhang zwischen Greifen, Löwen und Kampf eine in der späteren Bronzezeit überregional vorherrschende Idee reflektieren, wobei die Jagdfähigkeit von Löwe und Greif die kämpferischen Fähigkeiten der Krieger versinnbildlicht hätten¹⁸⁷⁹.

Der wesentliche Unterschied zwischen Löwe und Greif besteht darin, dass der Greif zu keiner Zeit als von einem Speer getroffen¹⁸⁸⁰ oder im Kampf gegen

(Lentoid in Los Angeles). 126 (Amygdaloid in Basel); XI, 41 (Kissensiegel aus Syml). 195b (Lentoid aus Milos). 308 (Lentoid in Breslau); XII, 228. 291 (Lentoid in New York).

1876 Bei der Jagd etwa im Miniaturfresko aus dem *West House* (Doumas 1999, 64f. Abb. 30), auf dem aus Sklavokampos stammenden Abdruck eines Kissensiegels (CMS II.6, 265; hier Abb. 6.8e) sowie ansonsten auf folgenden weiteren, allesamt in die NPZ datierten Darstellungen: CMS II.7, 93 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros). 94 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros); II.8, 186 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos; hier Abb. 6.8f); III, 371 (Lentoid in Heraklion); IX, 162c (dreiseitiges Prisma in Paris). Eventuell auch CMS VI, 269 (Amygdaloid in Oxford), falls es sich hier nicht um die Jagd eines Greifen auf einen Wasservogel handelte. Die Vergesellschaftung von Greif und Wasservogel sowie zusätzlich einer Libelle wurde allerdings auch auf dem vorher genannten dreiseitigen Prisma in Paris hergestellt und wird ferner als Bestandteil der Fauna und Symbolik reproduziert, von der umgeben sich die ‚thronende Göttin‘ an den Wänden von Raum 3 im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* zeigt; siehe Doumas 1999, 158f. Abb. 122; 162f. Abb. 125. 126; 165 Abb. 128; 172f. Abb. 135; Vlachopoulos 2000; sowie hier Abb. 5.10a. Ein Greif im fliegenden Galopp war außerdem auf dem Rand eines tönernen Rhytons aus Malia dargestellt: Betancourt 1985, 140 Taf. 19E. Zur durch fliegenden Galopp versinnbildlichten Geschwindigkeit siehe auch Groenewegen-Frankfort 1987, 200.

1877 Siehe dazu ausführlich Morgan 1988, 53; Morgan 2010a, 319. Siehe auch Laffineur 1983b, 42f.; Laffineur 1985, 248f. Für eine Zusammenstellung der Waffen mit Greifendarstellungen, zum Teil im fliegenden Galopp, aus den mykenischen Schachtgräbern siehe Zouzoula 2007, 207.

1878 Morgan 1988, 54. Siehe auch Laffineur 1983b, 42f.; Laffineur 1985, 248–250.

1879 Morgan 1988, 54; Morgan 2010a, 317f. In Ägypten symbolisierte der ägäische Greif als Jäger vor allem den König als siegreichen Eroberer; Zouzoula 2007, 91f. 137. Vgl. auch Dessenne 1957, 210, dem zufolge der Greif ein Symbol für Schnelligkeit gewesen sein könnte. Zur Rolle des Löwen in diesem Sinnkonzept jetzt auch Shapland 2010, bes. 119f.; ferner Thomas 2004, bes. 183–187.

1880 Der Löwe hingegen schon, z. B. CMS II.3, 64 (dreiseitiges Prisma aus SM II/III A1-zeitlichem Kontext in Knossos). 345 (Lentoid in Heraklion); II.4, 1 (Lentoid aus Tylissos). 38 (Lentoid aus Knossos); II.6, 89 (Amygdaloid aus Agia Triada); III, 396 (Lentoid in Heraklion); IV, 310 (Lentoid aus Knossos); V, 655 (Amygdaloid aus SH III C1-Kontext in Jalysos); 680 (Lentoid aus Theben); VI, 350. 352. 358 (Lentoid in Oxford); VII, 121 (Amygdaloid in London); XI, 106

menschliche Figuren wiedergegeben wurde¹⁸⁸¹. Während der Löwe somit als zwar mächtiges, jedoch vom Menschen potentiell besiegbares Tier galt, zeichnete der Greif sich als Wesen aus, mit dem sich anthropomorphe Figuren zumindest im Kontext der Jagd und Konfrontation grundsätzlich nicht maßen. Das Verhältnis zwischen Greifen und männlichen wie weiblichen Figuren wurde stattdessen auf andere Arten thematisiert, bei denen sich in vielen Fällen nahöstliche Wurzeln erkennen lassen.

So begegnet bereits in neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen wiederholt die Darstellung eines Greifen, der von einer menschlichen Figur an der Leine gehalten wird: Auf einem möglicherweise in der NPZ II oder NPZ III auf Kreta hergestellten Lentoid aus SH IIA-zeitlichem Kontext in Vapheio führt ein stehender oder schreitender Mann in knöchellangem ‚Wulstsaummantel‘ einen Greifen mit erhobenen Flügeln und ihm zugewandten Kopf an der Leine¹⁸⁸² (Abb. 6.8g). Das Gewand des Mannes ist Joan Aruz zufolge typisch für nahöstliche Herrscher und Würdenträger, während der Greif ein Tier mit königlichen Assoziationen sei¹⁸⁸³. Nannò Marinatos machte diese Deutung auch für die kretischen Exemplare wahrscheinlich, die für gewöhnlich als Priester oder als Könige in der Rolle als Priester gedeutet werden¹⁸⁸⁴. Ein Rollsiegel in Neuchâtel zeigt eine Figur im selben langen Gewand, welche mit beiden Händen die Leinen zweier Greifen hält¹⁸⁸⁵ (Abb. 6.8h). Die in der Abrollung antithetisch zueinander angeordneten Greifen stehen mit den Vorderfüßen auf einer ‚bikonkaven Basis‘, aus der eine stilisierte Papyruspflanze emporwächst. Letzteres Motiv begegnete auch bereits ohne Beisein einer menschlichen Figur auf dem Siegelabdruck aus Agia Triada¹⁸⁸⁶ (Abb. 6.8c). Ebenfalls angeleint ist darüber hinaus ein Greif im laufenden Galopp auf einem Lentoid aus Archanes, wo er von einer hinter ihm stehenden (?) weiblichen Figur gehalten wird¹⁸⁸⁷. Ferner zeigt ein Skarabäoid aus Aidonia einen Mann hinter einem an der Leine geführten Greifen¹⁸⁸⁸. In diesen Darstellungen tritt der Greif, der andernorts unter dem Aspekt des wendigen und überlegenen Jägers agierte, somit als Begleiter der menschlichen Figuren auf und suggeriert ein besonderes Verhältnis zwischen beiden Parteien:

(Lentoid in Hannover); XII, 229 (Lentoid in New York); XIII, 9 (Amygdaloid in Baltimore); 22 (Amygdaloid in Boston).

1881 Zum Kampf männlicher Figuren gegen Löwen siehe CMS IX, 152 (Lentoid aus Siteia). D7 (Kissensiegel in Paris). Siehe auch Rhyne 1970, 121; Morgan 1995a, 173.

1882 CMS I, 223 (Lentoid aus Vapheio).

1883 Aruz 2008, 175.

1884 Marinatos 2010, 19–21 mit weiteren Literaturverweisen. Siehe auch Otto 2000, 83.

1885 CMS X, 268 (Rollsiegel in Neuchâtel, Schweiz).

1886 CMS II.6, 102 (Siegelabdruck aus Agia Triada).

1887 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 652 Abb. 718; Poursat 2008, 212 Abb. 268. Zur MM III- bis SM I-zeitlichen Datierung des Lentoids trotz seines viel späteren Fundkontexts siehe Krzyszkowska 2005, 127f. Nr. 213.

1888 CMS V S3, 245a (Skarabäoid aus Aidonia).

„Such mythical monsters often occur not as individual images, but in larger iconographic compositions where they frequently take a subordinate role. And here they may be of crucial interpretive significance, since the entity (usually in the Aegean an anthropomorphic one) who dominates them or is flanked by them, must generally have divine powers. No simple human could dominate in this way the creatures of the Other World [...]. Such a beast can have a purely decorative, and hence secular, function. But when shown as evidently subordinate to another being, it is a plausible inference that that being has divine status.“¹⁸⁸⁹

In derartigen motivischen Zusammenhängen fungierte der Greif folglich nicht nur als exotischer Begleiter, sondern vor allem zur *Veranschaulichung einer Eigenschaft der menschlichen Figur*¹⁸⁹⁰. Er diente dazu, deren göttlichen Status bzw. deren Macht, das Übernatürliche zu bändigen oder mit übernatürlichen Wesen zu interagieren, bildlich zum Ausdruck zu bringen. Die Darstellungen legen nahe, dass sowohl die genannte weibliche Figur auf dem Lentoid aus Archanes als auch die männlichen Figuren, welche durch den ‚Wulstsaummantel‘ als hohe Würdenträger gekennzeichnet waren, die mächtigen Kreaturen zu ihren Begleitern zu machen vermochten. Vor diesem Hintergrund lässt die Verwendung des Bildelements auf eine weitere pragmatische Wirkung des Greifen schließen, namentlich dass er als symbolischer Begleiter den hochrangigen oder übernatürlichen Status jener Figuren markierte, denen er beigeordnet war. Hieran knüpfte sich die sinnstrukturelle Logik seiner Einbettung in Bilddarstellungen mit menschengestaltigen Figuren, nämlich dass er darin denjenigen beigelegt wurde, zu deren *Repräsentation* das Medium angefertigt worden war. Die Vergesellschaftung der menschlichen Individuen mit dem Greifen brachte ihre Zugehörigkeit zu einer übernatürlichen Sphäre und somit ihre vergleichsweise hochrangige, bisweilen wohl göttliche Position innerhalb der Hierarchie der Palastgesellschaft bildlich zum Ausdruck.

Ebenfalls ein Zeugnis sozusagen der Domestizierung des Greifen durch menschliche Figuren, welche vermutlich Gottheiten oder hohe Würdenträger repräsentierten, bilden die Darstellungen von Wagengespannen mit Greifen als Zugtieren. In der Glyptik sind sie ausschließlich auf Schildrängen zu finden, so auf dem Abdruck eines NPZ I-Schildrings aus dem *East Temple Repository* in Knossos¹⁸⁹¹ (Abb. 6.8i), der einen einzelnen Fahrer in rasanter Fahrt zeigt, und auf einem wohl von neupalastzeitlichen Vorbildern inspirierten Schildring aus einem SH IIA-Kontext in Anthia, Messenien, auf dem zwei Figuren mit ‚Lilienkronen‘ das Gespann durch eine von Palmen geprägte Landschaft steuern¹⁸⁹².

1889 Renfrew 1985, 23f. Siehe hierzu auch die Diskussion in Zouzoula 2007, 157–159.

1890 Vgl. auch Crowley 2010b, 75: „grand figures accompanied by their familiar (companion and identifying animal)“. Siehe zu einer ähnlichen Argumentation bzgl. des verstärkten Aufkommens von Tierdarstellungen – allerdings ohne Erwähnung des Greifen – in der NPZ jetzt auch Shapland 2010.

1891 CMS II.8, 193 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos).

1892 CMS V S1B, 137 (Schildring aus Anthia).

Diese Darstellung besitzt wiederum eine enge Parallele auf einer der Schmalseiten des späteren Sarkophags von Agia Triada, wo ebenfalls auf einem von einem Greifen gezogenen Wagen zwei Figuren mit ‚Lilienkronen‘ fahren¹⁸⁹³. Das Motiv begegnet folglich vorrangig auf qualitativ anspruchsvollen Gegenständen, deren Besitzer zu einer sozialen Gruppe gehörten, deren Mitglieder ihren Status über jene Medien repräsentierten. Auch kam das Bildelement Greif somit in Kontexten zum Einsatz, in denen sich eine Elite über ihre Beziehung zur übernatürlichen Sphäre definierte.

Diese Intention mag auch der Verwendung von Darstellungen zugrunde gelegen haben, in denen zwei Greifen in emblemhafter, antithetischer Anordnung wiedergegeben wurden – ein Schema, dessen Wiedergabe bereits in der NPZ ihren Anfang nahm¹⁸⁹⁴. Das prominenteste Beispiel, in dem erneut die Idee der angeleiteten Greifen aufgegriffen wurde, stellt das Greifenrelief aus dem Ostrakt des Palastes von Knossos dar. Gemäß der Rekonstruktion von Evans waren hier jeweils zwei Greifen an eine mittig platzierte Säule angebunden¹⁸⁹⁵ – ein Motiv, das insbesondere in den spätpalastzeitlichen Siegeldarstellungen an Popularität gewinnen sollte. In den neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen wurden die antithetisch angeordneten Greifen indes ohne zentrales Element wiedergegeben: So stehen etwa auf einem Lentoidabdruck aus Akrotiri zwei Greifen mit aufgestellten Flügeln einander gegenüber¹⁸⁹⁶ (Abb. 6.8j). Das Motiv wurde auch in den ‚talismanischen‘ Siegeln entsprechend der für sie charakteristischen Formensprache wiedergegeben¹⁸⁹⁷ (Abb. 6.8k). Auf einem Lentoid der *Cretan Popular Group* in Athen hingegen schweben oberhalb eines gelagerten Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln zwei kleinere Greifen in antithetischer Anordnung¹⁸⁹⁸ (Abb. 6.8l).

Die Nebeneinanderstellung von Greif und Miniaturgreif begegnet auch in weiteren Darstellungen, in denen die Tiere jedoch nicht im antithetischen Schema, sondern in gegengleicher Anordnung wiedergegeben wurden. So zeigt eine in Agia Triada auf mehreren Abdrücken eines Lentoids zutage geförderte Darstellung zwei gegengleich gelagerte Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln, die jeweils von einem Miniaturgreif begleitet werden¹⁸⁹⁹ (Abb. 6.8m). Angesichts des vergleichsweise monumentalen Charakters dieser Darstellung erscheint es erwähnenswert, dass der Besitzer dieses Lentoids den Studien Judith Weingartens zufolge zu den drei aktivsten Siegelnden gehörte, die sich im Fundspektrum von

1893 Militello 1998, Taf. 15 (Seite C); Long 1974, 29 Taf. 11 Abb. 26.

1894 Siehe hierzu auch die Ausführungen von Laffineur 1992, 109f.; Krzyszkowska 2005, 211; Blakolmer 2011.

1895 Evans 1930, 510–517 Abb. 355–357; Hood 2000a, 24; Hood 2000b, 192. 199f. Kat.-Nr. 9; Hood 2005, 75f. Kat.-Nr. 27; Blakolmer 2006, 14; Zouzoula 2007, 153f. Nr. 285.

1896 CMS V S3, 403 (Abdruck eines Lentoids, in Thera).

1897 CMS II.7, 163 (Abdruck eines Lentoids, Kato Zakros). Alternativ konnte der Platz des zweiten Greifen von einer Ziege eingenommen werden, wie der aus Kato Zakros stammende Abdruck eines Lentoids (CMS II.7, 95) mit der Darstellung von Greif und Ziege belegt, die in antithetischer Anordnung mit dem Rücken zueinander platziert waren.

1898 CMS I S, 138 (Lentoid in Athen).

1899 CMS II.6, 101 (Abdrücke eines Lentoids, aus Agia Triada).

Agia Triada fassen lassen¹⁹⁰⁰. Er war Mitglied einer administrativen Elite, und etwa hundert Schnurendplomben, die vermutlich an den Verschlüssen kleinerer Behälter angebracht und verschickt worden waren, wurden von ihm bzw. in seinem Namen mit jenem Siegel versehen. Lässt sich diese Evidenz als Hinweis darauf verstehen, dass sich zumindest in manchen Fällen auch die Besitzer der Siegel durch ihre Bevollmächtigung, mit der Darstellung des Greifen zu siegeln, als Angehörige einer hochrangigen sozialen Gruppe auszeichneten? Wird hierbei möglicherweise dasselbe sinnstrukturelle Konzept erkennbar wie in den Darstellungen von Würdenträgern in Begleitung von Greifen? Leider ist das genannte Beispiel nicht ausreichend, um diese Fragen im vorliegenden Rahmen vollinhaltlich zu beantworten; eine unter bestimmten Umständen möglicherweise exklusivere Nutzung des Bildelements Greif ist angesichts seiner symbolischen Dimension und Instrumentalisierbarkeit jedoch durchaus in Betracht zu ziehen¹⁹⁰¹.

Auf einem etwas anderen Konzept basieren indes die folgenden Darstellungen: Auf einem Rollsiegel der *Cretan Popular Group* sind jeweils in einer eigenen Bildfläche ein auf den Hinterbeinen aufgerichteter Greif mit erhobenen Flügeln wiedergegeben sowie eine männliche Figur mit Schurz im Ausfallschritt, die einen Arm anwinkelt, den anderen nach vorne oben streckt¹⁹⁰². Dieses scheint einem etwas später datierten Rollsiegel verwandt zu sein, das eine ähnliche Darstellung einer männlichen Figur im Schurz mit einem hockenden Greifen auf einer gemeinsamen Bildfläche zeigt¹⁹⁰³. Möglicherweise trägt der Mann einen Helm. Der Greif scheint auch hier seinem menschlichen Begleiter wohlgesonnen; die Absicht des vorpreschenden Mannes ist jedoch nicht ersichtlich. Auf einem weiteren Rollsiegel in Oxford trägt ein Mann im Schurz einen Greif, während eine weibliche Figur in einer von Papyruspflanzen geprägten Landschaft seitwärts auf einem minoischen Drachen reitet¹⁹⁰⁴. Das Motiv der auf einem Drachen reitenden Figur gehörte nicht zu dem für die NPZ typischen Bildrepertoire, wie sich insbesondere daran erkennen lässt, dass es kaum Anknüpfungspunkte an die üblichen Bildzyklen bietet¹⁹⁰⁵. Die Greifendarstellungen könnten hier einen gemeinsamen, mythologischen Inhalt repräsentieren, der aus dem Vorde-orient, wo das Bildmotiv der von einem Tier transportierten Göttin beheimatet war, importiert und ebenso wie das Trägermedium unter Beibehaltung eines gewissen Fremdcharakters verwendet worden war. Die Darstellungen können somit allerdings nur bedingt zur Aufdeckung kretischer sinnstruktureller

1900 Weingarten 1987, 2; siehe auch Levi 1925/1926, 115 Kat.-Nr. 95; ferner Krzyszkowska 2005, 170–172 Nr. 330.

1901 Siehe jedoch auch Zouzoula 2007, 186f., zur Darstellung von Greifen auf Siegelsteinen der *Cretan Popular Group*, in der sie die Adoption und Imitation der elitären Nutzung des Motivs von Seiten nicht-elitärer Siegelsteinträger erkennt.

1902 CMS II.3, 328 (Rollsiegel in Heraklion).

1903 CMS I, 285 (Rollsiegel aus Myrsinochori, SH IIA- oder SH IIIA-zeitlicher Kontext).

1904 CMS VI, 321 (Rollsiegel in Oxford).

1905 Zu diesem Motiv siehe Blakolmer 2014a, 191–193 sowie zu Beobachtungen bezüglich der ikonographischen Isolation jener Darstellungen generell S. 202–205.

Regelhaftigkeiten des Vorkommens von Greifen verwendet werden. Zumindest verweisen sowohl die Papyruspflanzen als Bestandteil der mythisch-sakralen Flusslandschaft als auch die Greifen als deren Bewohner auf die entrückte Lokalität der Szene, in der die reitende Göttin und der Schurzträger mit dem Greifen verortet waren¹⁹⁰⁶.

Auf zwei Exemplaren vom griechischen Festland, die beide aufgrund des Fundkontexts bereits in die NPZ III oder in die frühe SPZ datiert werden können, findet sich schließlich die Vergesellschaftung von gelagerten Greifen und bikonkaven Elementen: Auf einem Lentoid aus Myrsinochori liegen zwei hintereinander gestaffelte Greifen mit aufgestellten Flügeln auf einem Podium, dessen mittiges tragendes Element von einer ‚bikonkaven Basis‘ gebildet wird¹⁹⁰⁷ (Abb. 6.8n). Die Ausführung der ‚bikonkaven Basis‘ mit Unterteilung in Form von horizontalen Streifen besitzt eine enge Parallele in aus NPZ II/III-zeitlichen Darstellungen wie jener auf dem Steatitrhylon aus Kato Zakros und jener in einer Wandmalerei in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, die den Greifen als Begleiter einer weiblichen, auf einem von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen Podium sitzenden Figur zeigt¹⁹⁰⁸ (siehe oben Abb. 5.10a). Um den Hals des letztgenannten Greifen ist ein Seil geknotet, mit dem er an eine hervorspringende, in Malerei imitierte Architektur des Gebäudes angebunden ist. Auf einem Kissensiegel aus Pylos hingegen liegt ein Greif mit zu beiden Seiten ausgebreiteten Flügeln auf einer Sockelzone mit aneinandergereihten, zu bikonkaven Arrangements gruppierten ‚Halbrosetten‘-Motiven¹⁹⁰⁹ (Abb. 6.8o). Beide bikonkav arrangierten Elemente gehörten auf unterschiedliche Weise – wie gleich in Kapitel 6.2.2 zu klären sein wird – zu den bildlichen Kennzeichen des Ortes einer hochrangigen bis göttlichen weiblichen Figur. Durch die Vergesellschaftung der bikonkaven Elemente mit dem Greifen scheint daher auf dasselbe Sinnkonzept referiert worden zu sein wie in jenen Bildkontexten, in denen in der NPZ eine weibliche thronende Person von hohem bis göttlichem Status begegnete. Anhand dieser Evidenz der sinnstrukturellen Verknüpfung von Greif, ‚bikonkaven Basen‘ bzw. ‚Halbrosetten‘-Motiven sowie thronenden weiblichen Figuren lässt sich die Zugehörigkeit des Bildelements Greif zu einem Sinnkonzept rekonstruieren, das die Darstellung und Präsenz einer weiblichen thronenden Figur von hochrangigem bis göttlichem Status zum Thema hatte. Auch in diesem Zusammenhang war es das Verständnis des Greifen als mächtigstes Tier und als Attribut des von ihm begleiteten anthropomorphen Individuums, welches sein Vorkommen als Begleiter der thronenden Figur begründete. Die Kombination mit dem bikonkaven Element, welches, wie unten noch ausführlicher zu zeigen sein wird, sich auf gegenständliche

1906 Vgl. dazu auch unten Kapitel 6.2.3. Außerdem Blakolmer 2014a, 192.

1907 CMS I, 282 (Lentoid aus einem SH IIA- oder SH IIIA-Grabkontext in Myrsinochori).

1908 Zum Steatitrhylon aus Kato Zakros siehe Platon 2003, 336f. Abb. 4. 5; zur Wandmalerei aus *Xesté 3*, Akrotiri, siehe Doumas 1999, 158f. Abb. 122. In der Rolle des Begleiters einer thronenden männlichen Figur begegnet er auch auf einem Schildringabdruck aus Theben, wo zwei Greifen und zwei ‚minoische Genien‘ die mittig auf einem Podium platzierte Figur flankieren; siehe Aravantinos 2010, 94 (oberste Reihe in der Mitte).

1909 CMS I, 293 (Kissensiegel aus einem MH II- bis SH I- oder aus einem SH IIIA-Grabkontext in Pylos). Zur SB I- bis SB II-zeitlichen Datierung siehe Krzyszkowska 2005, 241 f. Nr. 463.

Objekte („bikonkave Basen“) bzw. auf Motive des palatialen Fassadendekors („Halbrosetten“) und somit in beiden Fällen auf existierende Örtlichkeiten der bronzezeitlichen Lebenswelt bezog, verweist *pars pro toto* auf die gebaute Umgebung, in der die weibliche Figur den Bilddarstellungen gemäß zu erscheinen pflegte.

Spätpalastzeit

In der SPZ änderte sich die Einbettung des Bildelements Greif in Bildzusammenhänge kaum, sondern knüpfte – wenngleich sich die Ausdrucksform bisweilen veränderte – inhaltlich im Wesentlichen an neupalastzeitliche Traditionen an. Ein Charakteristikum der spätpalastzeitlichen Siegeldarstellungen stellt die antithetische Komposition¹⁹¹⁰ sowie die gelegentliche Hinzufügung von „hieroglyphischen“ bzw. emblemhaften Symbolen dar, die im Verlauf der Arbeit schon an anderer Stelle thematisiert wurde. Oft handelte es sich hierbei um Bildelemente, die in anderen Szenen im Zusammenhang mit menschlichen Akteuren vergesellschaftet wurden und die somit implizit auf diese Handlungskontexte verwiesen¹⁹¹¹. So wurde den bereits seit der NPZ wiedergegebenen Darstellungen von einzelnen Greifen und Pflanzen nun etwa der achtförmige Schild als Symbol beigefügt¹⁹¹² (Abb. 6.9a). Wie ich in Kapitel 5.4 ausführlicher dargelegt habe, diente der achtförmige Schild unter anderem als Statusobjekt einer sich als Krieger, Jäger und Stierspringer definierenden Elite. Oftmals waren es Darstellungen mit impliziten Andeutungen auf Tieropfer, die um den Schild ergänzt wurden und somit vermutlich die Schildträger als Vollstrecker des Opfers implizierten. Dies scheint hier aufgrund der leicht postulierbaren Tatsache, dass der Greif als Opfertier ausscheidet, nicht infrage zu kommen. Stattdessen wurde durch die Vergesellschaftung beider Bildelemente vielleicht eher eine Inanspruchnahme der Qualitäten des Greifen von Seiten der als Schildträger repräsentierten Elite mit den bildlichen Mitteln der SPZ zum Ausdruck gebracht. Dies könnte auch die Fähigkeiten des Greifen bei der Jagd inkludiert haben, die in der Jagd auf und in der Tötung von Opfertieren durch menschliche Akteure eine Analogie fand. Die spätpalastzeitliche Darstellung eines stehenden Greifen mit einem Rinderkopf davor auf einem Lentoid in Oxford¹⁹¹³ (Abb. 6.9b) greift ebenso auf das Bildrepertoire zurück, mittels dessen in dieser Zeit sinnbildlich auf Tieropfer verwiesen wurde, wie die spätpalastzeitliche Darstellung eines stehenden Greifen mit dem losen Bein eines Vierfüßers darunter auf einem Lentoidabdruck aus Knossos¹⁹¹⁴ (Abb. 6.9c). Der Greif fand mit diesen Darstellungen somit Eingang in die Veranschaulichung eines Sinnkonzepts, das in erster Linie die Jagd- und Opfertätigkeit einer Elite zum Thema hatte.

1910 Siehe dazu Laffineur 1992, 109f.; Krzyszkowska 2005, 211; Blakolmer 2011.

1911 Vgl. zur derartigen Funktion verkürzter Bild Darstellungen auch Morgan 1995a, 171.

1912 CMS V S1B, 228 (Lentoid aus Armenoi); VI, 390 (Lentoid in Oxford). Möglicherweise auch CMS I, 472 (Lentoid in Athen).

1913 CMS VI, 389 (Lentoid in Oxford).

1914 CMS II.8, 190 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos).

6.2 Bildanalyse

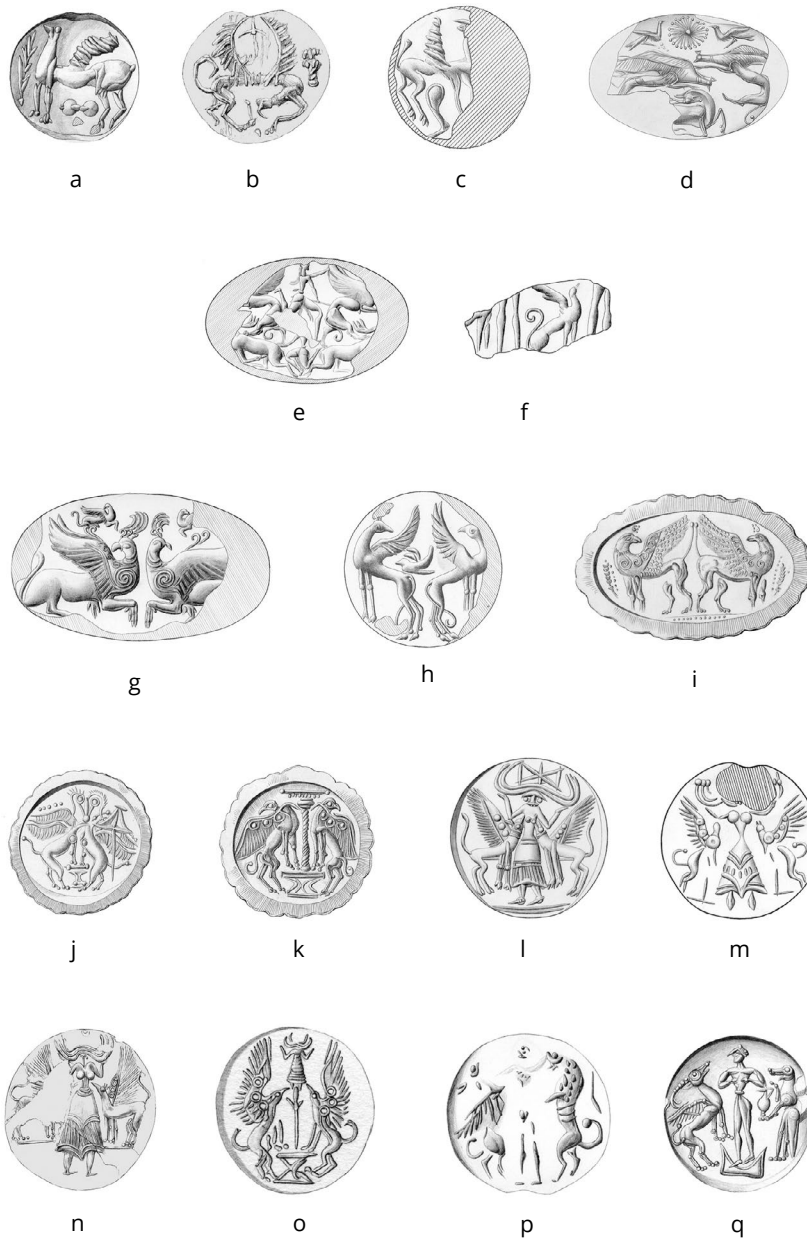


Abb. 6.9 Spätbronzezeitliche Siegeldarstellungen von Greifen: a) aus Armenoi; b) in Oxford; c) aus Knossos; d) aus Knossos; e) in Athen; f) in Athen; g) in Athen; h) aus Knossos; i) aus Mykene; j) aus Mykene; k) aus Mykene; l) aus Knossos; m) aus Siteia; n) aus der Idäischen Grotte; o) in Cambridge; p) aus Knossos; q) aus Pyrgos Psilonero.

Darüber hinaus wurden in den spätpalastzeitlichen Darstellungen einige der bereits in der NPZ etablierten Themen in zum Teil noch komplexerer Weise fortgeführt. Der in Knossos zutage geförderte Abdruck eines Schildrings etwa zeigt zwei Greifen bei der Jagd auf einen Hirsch¹⁹¹⁵ (Abb. 6.9d). Möglicherweise in Abwandlung des neupalastzeitlichen Motivs des von Miniaturgreifen begleiteten Greifen werden die beiden Greifen hier von Vögeln begleitet, die über ihnen zu beiden Seiten eines Sonnensymbols fliegen¹⁹¹⁶. Auf dem in Athen aufbewahrten Abdruck eines Schildrings werden Greifen wiederum bei der Jagd auf Hirsche von männlichen Figuren an der Leine geführt – hier erneut ein Indiz für die übernatürliche Unterstützung, welche den *menschlichen Jägern* dadurch zuteilwurde¹⁹¹⁷ (Abb. 6.9e). Eine ähnliche Intention des treuen Gefährten steckte wohl hinter der Wiedergabe des Greifen, der auf einem weiteren, nur fragmentarisch erhaltenen Schildringabdruck in Athen zwischen mehreren männlichen Figuren hockte, die ferner einen Vierbeiner mit sich führten¹⁹¹⁸ (Abb. 6.9f). Die Darstellungen können somit wohl in der Tradition der neupalastzeitlichen Nebeneinanderstellung von menschlichen Figuren und Greifen zum Zweck der *Charakterisierung der anthropomorphen Akteure* gesehen werden. Dieselbe Intention kann ferner bei einem Goldring aus Mykene vermutet werden, auf dem eine auf einem Stuhl sitzende menschliche Figur einen weiblichen, mit erhobenen Flügeln vor ihr hockenden Greifen an der Leine hält¹⁹¹⁹.

Eine andere Form der Interaktion zeigt indes eine Scheibe aus der Unterburg von Tiryns, auf der eine menschliche (männliche?) Figur dargestellt ist, welche ihren Arm um den Hals eines vor ihr stehenden Greifen legt¹⁹²⁰. Auf einem Lentoid in Genf scheint ebenfalls eine stehende weibliche Figur einen auf den Hinterbeinen aufgerichteten Greifen zu umarmen¹⁹²¹. Diese auf den ersten Blick ungewöhnlich anmutenden Darstellungen könnten Alison Barclay zufolge auf mesopotamische Vorbilder zurückzuführen sein, wo der Geste der Umarmung eine apotropäische Funktion zugesprochen wurde¹⁹²². Auf einem Lentoid in Basel steht wiederum eine weibliche Figur mit einem rechtwinklig erhobenen und einem unter der Brust angewinkeltem Arm einem weiblichen Greifen gegenüber¹⁹²³. Dieser Gestus findet Parallelen auf einem Lentoid aus Armenoi, auf dem

1915 CMS II.8, 192 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos).

1916 Da die Tiere nur zwei Beine haben, kann es sich nicht um Miniaturgreifen oder Junggreifen handeln; vgl. Younger 1988, 254; Zouzoula 2007, 267. Ein ähnlicher Vogel begegnet über dem Greifen, der auf einer der Schmalseiten des Sarkophags von Agia Triada einem Wagen mit Insassen vorgespannt ist; siehe Militello 1998, Taf. 15 (Seite C); Long 1974, Taf. 11 Abb. 26. Zu diesem Vogel auch Cameron 1976a, 96. 194f.

1917 CMS I, 324 (Abdruck eines Schildrings, in Athen).

1918 CMS I, 309 (Abdruck eines Schildrings, in Athen).

1919 CMS I, 128 (Goldring aus Mykene).

1920 CMS V S1B, 429 (Scheibe aus Tiryns).

1921 CMS VIII, 146 (Lentoid in Genf).

1922 Siehe Barclay 2001, 374 mit Literaturverweisen.

1923 CMS VIII, 95 (Lentoid in Basel).

eine sitzende weibliche Figur ihn einem Löwen gegenüber vollführt¹⁹²⁴, sowie auf drei weiteren Lentoiden, auf denen ihn jeweils eine stehende weibliche Figur gegenüber einer Ziege zeigt¹⁹²⁵. Möglicherweise bringt auch dieser Gestus die gegenseitige Vertrautheit und Achtung zwischen der weiblichen Figur und dem ihr gegenüber freundlich gesinnten Tier zum Ausdruck¹⁹²⁶. Das Motiv könnte folglich als eine weitere Variante der bildlichen Veranschaulichung des Miteinanders zwischen weiblichen, wahrscheinlich sogar göttlichen Figuren und ihrer mythischen Entourage verstanden werden.

Zahlreicher sind nun die Darstellungen von Greifen in antithetischem Arrangement. Diese nehmen in der SPZ zwei Formen an. Zum einen werden in der Tradition der NPZ einander gegenüber angeordnete Greifen ohne ein mittig platziertes Objekt wiedergegeben: so etwa auf dem in Athen befindlichen Abdruck eines Schildrings mit der antithetischen Darstellung zweier Greifen inklusive zweier Miniaturgreifen darüber¹⁹²⁷ (Abb. 6.9g). Eine vergleichbare Darstellung liefert der in Knossos zutage geförderte Abdruck eines Lentoids mit antithetischer Platzierung zweier Greifen mit dem Rücken zueinander, wobei zwischen ihnen erneut ein Vogel fliegt¹⁹²⁸ (Abb. 6.9h). Eine ebenfalls vergleichbare Darstellung wurde in Form zweier den Rücken einander zugewandter Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln auf einem Schildring aus Mykene wiedergegeben¹⁹²⁹ (Abb. 6.9i). Die einander gegenüberhockenden, antithetisch angeordneten Greifen auf einem Lentoid aus Dendra setzen ihre Vorderfüße hingegen auf unregelmäßiges Terrain¹⁹³⁰.

Zum anderen wird das antithetische Schema nun häufig um mittig platzierte Elemente wie Säulen und/oder ‚bikonkave Basen‘ oder auch anthropomorphe Figuren angeordnet. Auch in dieser kompositorischen Variante erweist sich der Greif als austauschbar mit Löwe und Sphinx¹⁹³¹. Das Vorbild dieser Komposition stammt aus dem Vorderen Orient, von wo das Motiv in der NPZ übernommen worden war; Aruz zufolge wurde es im Laufe der Zeit durch das Hinzufügen von

1924 CMS V, 253 (Lentoid aus Armenoi).

1925 CMS X, 160 (Lentoid in Basel); V S1B, 261 (Lentoid aus Armenoi); VI, 331 (Lentoid in Oxford).

1926 Auf einem Amygdaloid in London (CMS VII, 95) rahmen zwei männliche Figuren einen mittig platzierten ‚minoischen Genius‘. Sie scheinen ihm gegenüber den Gestus auszuführen, wobei sie ihn, ähnlich wie in mesopotamischen und assyrisch-mitannischen Vorbildern des Bildschemas, berühren; vgl. dazu unten [Anm. 2120](#).

1927 CMS I, 304 (Abdruck eines Schildrings, in Athen).

1928 CMS II.8, 188 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos). Zur Identifikation als Vogel siehe bereits oben [Anm. 1916](#).

1929 CMS I, 102 (Schildring aus Mykene).

1930 CMS I, 196 (Lentoid aus Dendra).

1931 Zu antithetisch platzierten Löwen siehe z. B. CMS I, 46 (Lentoid aus Mykene); CMS V S1B, 73 (Lentoid aus Mykene); CMS VI, 364 (Schildring aus Mykene). 365 (Lentoid in Oxford); VII, 154 (Lentoid aus Jalysos); XI, 47 (Lentoid in Berlin). Seltener rahmen auch Sphingen oder gar Ziegen und ‚minoische Genien‘ ein zentrales Objekt, so z. B. auf CMS I, 87 (Schildring aus Mykene); V S3, 308 (Lentoid aus Voula); XI, 196 (Lentoid in München); XII, 302 (Lentoid in New York). Zur Austauschbarkeit der Tiere siehe auch Dessenne 1957, 211f.

Säulen und ‚bikonkaven Basen‘ ergänzt, um das gerahmte Objekt als Repräsentant eigener rituell genutzter Lokalitäten zu kennzeichnen¹⁹³². Bereits das Greifenrelief aus dem Osttrakt des Palastes von Knossos hatte die Idee der von angebundenen Greifen flankierten Säule wiedergegeben¹⁹³³. Nach Dessenne handelte es sich bei den austauschbaren zentralen Objekten um „essentielle Elemente eines Heiligtums“¹⁹³⁴, und es ist gut vorstellbar, dass hierdurch auf einen mit den Darstellungen assoziierten, über seine architektonischen Elemente definierten Ort verwiesen wurde¹⁹³⁵. Die spätpalastzeitlichen Darstellungen stammen meines Wissens bislang allerdings ausschließlich vom griechischen Festland: So stehen auf einem Lentoid aus Mykene zwei antithetisch angeordnete Greifen mit den Vorderfüßen auf einer ‚bikonkaven Basis‘, wobei über einem der beiden ein *impaled triangle* platziert ist¹⁹³⁶ (Abb. 6.9j). Da das *impaled triangle* als ein impliziter Verweis auf Opferhandlungen zu verstehen ist, der Greif jedoch als Opfertier nicht in Frage kommt, dürfte es sich hier um ein ähnliches Phänomen wie schon die oben genannte Vergesellschaftung mit dem achtförmigen Schild handeln¹⁹³⁷. Eine Säule auf einer ‚bikonkaven Basis‘ wird auf einem Lentoid aus Mykene von zwei angebundenen Greifen flankiert¹⁹³⁸ (Abb. 6.9k). Und auch auf einem Schildring aus Prosymna hocken zwei Greifen zu beiden Seiten einer mittig platzierten Säule¹⁹³⁹. Auf einem weiteren Lentoid aus Mykene bilden die an eine Säule angebundenen Greifen eine antithetische Komposition, welche oberhalb eines ‚Rind-Mannes‘ (?) platziert ist¹⁹⁴⁰. Insgesamt sind die antithetisch um architektonische oder pflanzliche Objekte angeordneten Greifen häufiger als jene mit Sphingen, allerdings um einiges seltener als die entsprechenden Darstellungen mit Löwen¹⁹⁴¹. Das Anbinden der Tiere an eine Säule scheint in den späthelladischen Darstellungen in gewisser Analogie zu den minoischen Darstellungen mit menschlichen Figuren,

1932 Aruz 2008, 174; Reusch 1958, 346. Siehe auch Nilsson 1950, 255; Rhyne 1970, 120. 200. Die Greifen in der von einem Gewanddekor stammenden Miniaturdarstellung aus dem *Northwest Fresco Heap* in Knossos belegen Rhyne 1970, 121 f., zufolge ebenfalls Inspiration aus dem Vorderen Orient, welche möglicherweise über importierte Textilmuster ihren Weg nach Kreta fand. Zur Ähnlichkeit jener Darstellung mit syrisch-mitannischen Darstellungen siehe auch Crowley 1989, 48.

1933 Evans 1930, 510–517 Abb. 355–357; Hood 2000a, 24. 192. 199 f. Kat.-Nr. 9; Hood 2005, 75 f. Kat.-Nr. 27; Blakolmer 2006, 14.

1934 Dessenne 1957, 212.

1935 Vgl. auch Brandt 1965, 12; Cameron 1976a, 75. 156.

1936 CMS I, 73 (Lentoid aus Mykene).

1937 Zum *impaled triangle* siehe Kapitel 5.4.3.

1938 CMS I, 98 (Lentoid aus Mykene).

1939 CMS I, 218 (Schildring aus SH IIA- bzw. SH IIIA2/B-Kontext in Prosymna). Auf einem Lentoid in New York ist lediglich ein an eine Säule angebundener Greif dargestellt; siehe CMS XII, 301. Der Vollständigkeit halber zu erwähnen ist ferner ein Ringstein mit der Darstellung eines Greifen, der vor einer gebauten, von Doppelhörnern bekrönten Struktur steht. Bei diesem Exemplar handelt es sich jedoch höchstwahrscheinlich um eine Fälschung; siehe CMS IV, D58 (Ringstein aus Tourtoul).

1940 CMS I, 171 (Lentoid aus Mykene).

1941 Siehe auch Spartz 1962, 16.

welche Greifen an der Leine führen, wiedergegeben worden zu sein. Auch hier wurde folglich *dieselbe Idee bildlich umgesetzt* und die Säule bzw. die durch sie symbolisierte Architektur einer übernatürlichen Sphäre zugeordnet. In beiden Fällen diente die Einbettung des Bildelements Greif also zur Charakterisierung desjenigen Bildelements, mit dem es vergesellschaftet war.

Neben den architektonischen Elementen bildete auch die ‚Göttin mit *snake frame*‘ mehrfach das zentrale Element symmetrischer Kompositionen. Ab SM II¹⁹⁴² begegnet sie zwischen antithetisch platzierten Greifen¹⁹⁴³ (Abb. 6.9l bis 6.9n), Löwen¹⁹⁴⁴ sowie Ziegen¹⁹⁴⁵. Auf dem Kopf bzw. anstelle des Kopfes trägt sie ein *snake frame*¹⁹⁴⁶. Ihre Hände hat sie zu beiden Seiten des Oberkörpers erhoben – eine Armhaltung, die zuweilen als Epiphanie-Gestus oder Segensgebärde bezeichnet wurde¹⁹⁴⁷. Eine leicht abgewandelte Variante bildet die Darstellung auf einem Lentoid in Cambridge, welche die ‚Göttin mit *snake frame*‘ umrahmt von Greifen in Kleinformat oberhalb einer Pflanze zeigt, die wiederum über einer ‚bikonkaven Basis‘ platziert ist¹⁹⁴⁸ (Abb. 6.9o). Die ‚Göttin mit *snake frame*‘ ist dabei unbedingt von der ‚Herrin der Tiere‘ zu unterscheiden, welche die Tiere packt oder ihnen gegenüber gebieterisch gestikuliert. Im Unterschied zur ‚Herrin‘ und zum ‚Herrn der Tiere‘ führt die ‚Göttin mit *snake frame*‘ keine Interaktion mit den sie rahmenden Tieren aus, weshalb ihre oftmals parallel geführte Bezeichnung als ‚Herrin der Tiere‘ meines Erachtens nur formal-typologisch, jedoch nicht inhaltlich zutreffend ist. Die gleichwohl auch im kretischen Bildrepertoire existierende, die verschiedensten Tierarten dominierende ‚Herrin der Tiere‘ trägt hingegen nie ein *snake frame*¹⁹⁴⁹. Auch gehören Greifen bislang nicht zu den von ihr dominierten Tieren. Ihr männliches Pendant, der ‚Herr der Tiere‘¹⁹⁵⁰, begegnet

1942 Tamvaki 1974, 291; Spartz 1962, 17f.; Blakolmer 2011, 67f. *Contra* Barclay 2001, 378. Auch das *snake frame*-Objekt als Bildelement ist bereits älter; vgl. Hägg – Lindau 1984; Blakolmer 2011, 68 Anm. 33; Panagiotopoulos 2012a, 120–122.

1943 CMS II.3, 63 (Lentoid aus Knossos). 276 (Lentoid aus Sitia); V, 654 (Lentoid aus Jalysos); VI, 317 (Lentoid aus der Psychro-Höhle). Etwas abweichend die Darstellung einer mittig platzierten weiblichen Figur ohne *snake frame*, jedoch mit einem Objekt auf den Schultern; siehe CMS VI, 314 (Lentoid in Oxford). Von einer Darstellung zweier antithetischer Greifen aus dem festländischen Livanates (CMS V S3, 72) ist indes das mittig platzierte Objekt nicht mehr erhalten.

1944 CMS I, 144, 145 (Lentoid aus Mykene); IV, 295 (Lentoid aus Knossos); VI, 316 (Lentoid aus Knossos); X, 242 (Lentoid in Genf); XI, 112 (Lentoid aus Acharnai).

1945 CMS II.8, 255 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos). Ein aus Pylos stammender Abdruck eines Schildrings zeigt die ‚Göttin mit *snake frame*‘ gerahmt von Ziegen und ‚minoischen Genien‘; CMS I, 379.

1946 Für Literaturverweise zum *snake frame*-Objekt siehe bereits oben [Kapitel 4.4.2](#).

1947 Matz 1958, 37; Brandt 1965, 12f.

1948 CMS XIII, 39 (Lentoid in Cambridge, Mass.).

1949 Beispielsweise CMS I S, 180 (Abdruck eines Lentoids, in Athen); II.8, 254 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); VI, 315 (Amygdaloid aus Mykene); VII, 134 (Lentoid in London); IX, 154 (Lentoid in Paris). Vgl. auch Reusch 1958, 353f.; Barclay 2001, 378.

1950 Z. B. CMS I S, 27 (Lentoid aus Prosymna); II.8, 250 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); IV, 293 (Lentoid aus Vonni, Padiados). D38 (Lentoid aus Vrontisi, Kainourgiou); V S1B, 62

hingegen wenigstens einmal gemeinsam mit Greifen, und zwar auf einem möglicherweise bereits etwas früheren Lentoid der *Cretan Popular Group*, wo der Greif von einem Löwen gespiegelt wird¹⁹⁵¹ (Abb. 6.9p). Auf einem spätpalastzeitlichen Lentoid aus der Nähe von Chania ist außerdem eine männliche Figur mit an den Torso gehaltenen Fäusten über einem Doppelhorn dargestellt und wird von einem ‚minoischen Genius‘ mit Kanne sowie von einem Mischwesen aus Greif und Ziege flankiert. Hier ist erneut nicht von einer ‚aktiven‘ Dominanz, sondern von einer ähnlichen Beziehung wie im Falle der ‚Göttin mit *snake frame*‘ zu sprechen¹⁹⁵² (Abb. 6.9q).

Die ‚Göttin mit *snake frame*‘ dominiert die Tiere nicht, auch hält sie diese nie an der Leine. Im Unterschied zur Komposition der ‚Herrin der Tiere‘ war es im Falle der ‚Göttin mit *snake frame*‘ allein das dreiteilige Schema der Darstellung selbst, welches auf die Untergebenheit und das Wohlwollen seitens der Greifen hindeutete: Nach Dessenne brachte dieses Schema zweierlei zum Ausdruck, die Macht der Gottheit und die Fügsamkeit der Bestien und Raubtiere, und vereinte beides miteinander¹⁹⁵³. Die Greifen bildeten folglich eine potente Entourage, welche einerseits dazu diente, den übernatürlichen Status der zentralen Figur zu vermitteln, andererseits entsprechend einer festgelegten Bildchiffre das Erscheinungsbild der mittig platzierten Figur zu vervollständigen: Die Tatsache, dass die ‚Göttin mit *snake frame*‘ niemals ohne flankierende Tiere dargestellt wurde, legt nahe, dass die Tiere ihr beigeordnet waren, weil sie *zu ihrem Erscheinungsbild gehörten* und Greifen wie Löwen unverzichtbare Aspekte ihres Status bzw. der Vorstellung, die man von ihr hatte, zum Ausdruck brachten. Erneut erfüllte der Greif somit die Rolle als Begleiter weiblicher hochrangiger bzw. göttlicher Figuren und knüpfte damit an die Tradition der neupalastzeitlichen Darstellungen an. Während er dort jedoch mit einer *thronenden* weiblichen Figur zusammengestellt worden war, ergänzte er in der SPZ die bildhafte Erscheinung der ‚Göttin mit *snake frame*‘.

Zusammenfassend lässt sich der Greif somit als ein Bildelement verstehen, welches aufgrund der Eigenschaften des von ihm repräsentierten und als Teil der minoischen Vorstellungswelt konzipierten Fantasiewesens nur in eine

(Lentoid aus Asine). 154 (Lentoid aus Patras); V S2, 113 (Lentoid aus Elatia); VI, 312 (Lentoid in Oxford). VIII, 147 (Lentoid in London); IX, 153 (Lentoid in Paris); XI, 36 (Lentoid aus Phigalia). 177 (Lentoid in München). 257 (Lentoid in Berlin). 290 (Lentoid in Rom). 301 (Lentoid in Wien). Golddiadem aus Zakros(?); vgl. Long 1974, Taf. 28 Abb. 78. Zur Diskussion des ‚Herrn der Tiere‘ siehe auch Tamvaki 1974, 282f.; sowie Crowley 2010b, 75–89.

1951 CMS II.3, 167 (Lentoid aus Knossos). Weitere ‚Herrn der Tiere‘ aus der SPZ stammen indes vom griechischen Festland: so zeigt ein Rollsiegel aus Theben einen von Löwen flankierten ‚Herrn der Tiere‘ und daneben einen Greif, der einen Hirsch überfällt; siehe CMS V, 675 (Rollsiegel aus Theben). Allzu undeutlich ist ein Siegelabdruck in Theben, der möglicherweise ebenfalls einen ‚Herrn der Tiere‘ flankiert von gelagerten Greifen darstellte; siehe CMS V, 669.

1952 CMS V, 201 (Lentoid aus Pyrgos Psilonero). Letzteres Mischwesen aus Greif und Ziege begegnet ferner in zwei weiteren spätpalastzeitlichen Siegelbildern und besaß in dieser Kombination wohl eine spezifische Bedeutung; siehe CMS I, 316 (Abdruck eines Lentoids, in Athen); X, 233 (Lentoid in Marburg).

1953 Dessenne 1957, 212.

begrenzte Anzahl von Bildzusammenhängen eingebettet war (siehe den Verzweigungsbaum in Abb. 6.10). In einer mythisch-sakralen Uferlandschaft besaß er seinen mythologischen Lebensraum. Als ein Tier, das in Jagd und Kampf stets die Oberhand behält, qualifizierte sich der Greif gleichermaßen für die Rolle des idealen Beschützers¹⁹⁵⁴ wie des loyalen Begleiters jener, die ihn aufgrund ihrer Autorität oder göttlichen Wesensart zu kontrollieren vermochten. In diesem Sinne bedeutete die Darstellung des Greifen in Verbindung mit Architekturelementen, thronenden weiblichen Figuren sowie weiteren männlichen und weiblichen Figuren, die ebenfalls in einem offenkundig friedlichen Verhältnis zu ihm standen, nicht nur die artifizielle Präsenz der fantastischen Kreatur im jeweiligen Kontext. Sie diente vor allem auch der bildhaften Manifestation der übernatürlichen Aspekte des mit dem Greifen vergesellschafteten Subjekts. Unter diesem Gesichtspunkt wurde das Bildelement Greif als stärkstes (mythologisches) Tier der bekannten Welt, vor allem als *Symbol höchster Autorität* verstanden und instrumentalisiert. Die Menschenfiguren in den Darstellungen besaßen kraft ihrer Vergesellschaftung mit dem Greifen eine hochrangige bis göttliche Stellung innerhalb der minoischen Vorstellungs- und Lebenswelt. Zudem verwendeten die Nutzer der Trägermedien das Bildelement Greif, um in verschiedenen sozialen Situationen ihre Stellung mit bildlichen Mitteln zum Ausdruck zu bringen: Einerseits durch die Zurschaustellung ihres Verhältnisses zum Greifen, andererseits durch ihre wie auch immer begründete Befähigung, den Greifen als repräsentatives Bildelement verwenden und seine Qualitäten für sich beanspruchen zu können.

Nicht zuletzt basierte auf diesem Verständnis des Greifen auch seine Wiedergabe in jenen in der NPZ eingeführten Bildkompositionen, die der Veranschaulichung der weiblichen, thronenden Figur dienten, deren Umgebung durch bikonkave Elemente gekennzeichnet war. Diese Darstellungen, in denen der Greif seine Wirkungen in Bezug auf die weibliche Figur entfaltete, wurden in der SPZ von der Darstellung der ‚Göttin mit *snake frame*‘ abgelöst. Die zugrunde liegenden Sinnstrukturen blieben jedoch unverändert, weshalb der Greif auch in der SPZ zu denjenigen Bildelementen gehörte, welche das Erscheinungsbild einer in einer übernatürlichen Sphäre verorteten, weiblichen Figur in angemessener Weise vervollständigten. Erst in der EPZ wandelte sich die Einbettungspraxis des Greifen dahingehend, dass er nun nicht mehr in seinen bisherigen Eigenschaften als Jäger und Begleiter eines menschlichen bzw. göttlichen Individuums, sondern vorwiegend als Bewohner der mythisch-sakralen Uferlandschaft dargestellt wurde, die nun insbesondere in den funeren Bereich Eingang fand¹⁹⁵⁵.

1954 Morgan 2010a, 313: „It is the most powerful who are most able to protect“. Ferner Marinatos 1993, 54.

1955 So beispielsweise auf einer *larnax* aus Palaikastro; Watrous 1991, 293 Taf. 82a. Siehe zu den endpalastzeitlichen Darstellungen auch Zouzoula 2007, 269–271. In Reminiszenz an sein früheres Verständnis lässt sich jedoch vielleicht die Darstellung eines Greifen „nei colori rosso e azzurro“ begreifen, die Paribeni noch auf einer der Doppelaxtbasen auf dem SM IIIA-zeitlichen *Piazzale dei Sacelli* erkennen konnte; D’Agata 1999, 228.

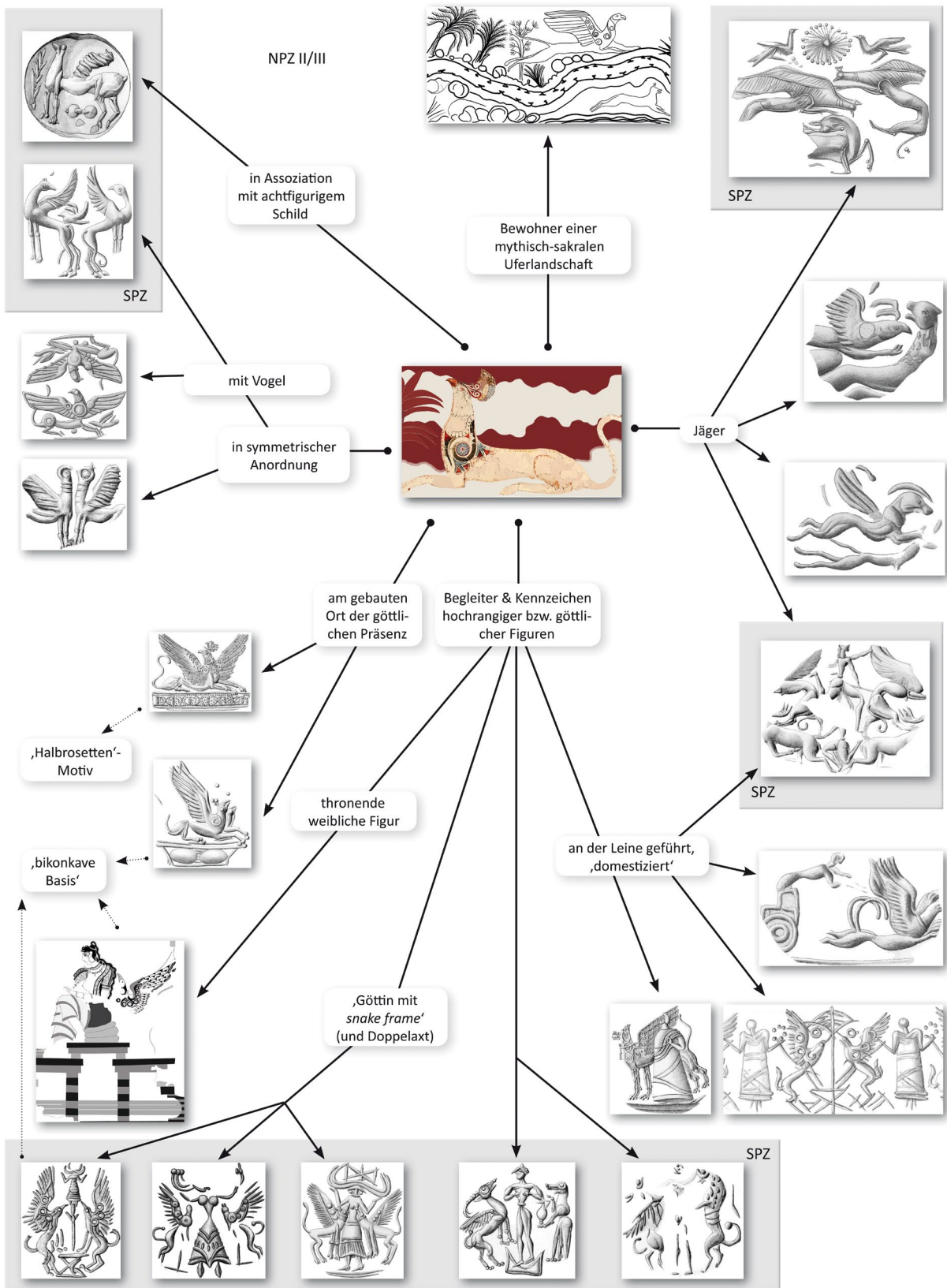


Abb. 6.10 Verzweigungsbaum zum Bildelement Greif.

6.2.2 ‚Bikonkave Basen‘

Seit der Evans'schen Rekonstruktion der Malereiester auf der vom Betrachter aus rechten Seite des Throns wurde das hier näher zu besprechende Motiv wiederholt als die konventionalisierte Wiedergabe einer ‚Altarbasis‘ mit konkav eingezogenen Seiten thematisiert¹⁹⁵⁶. Im Zusammenhang mit dem *Throne Room* von Knossos wurde es in erster Linie von Reusch und Niemeier behandelt¹⁹⁵⁷. Bereits Evans und nach ihm Reusch, Niemeier und andere erkannten eine morphologische Verwandtschaft der ‚Altarbasis‘ mit dem ‚Halbrosetten‘-Motiv¹⁹⁵⁸. Eine seither nicht nur in Bezug auf den *Throne Room*, sondern generell bei Betrachtungen des bikonkaven Symbols zu beobachtende Problematik ist die aufgrund dieser postulierten morphologischen Ähnlichkeit oftmals vernachlässigte Differenzierung hinsichtlich der Bedeutungsdimension von ‚bikonkaven Basen‘ und gegengleich angeordneten ‚Halbrosetten‘¹⁹⁵⁹. Die Restaurierung des Palmenfreskos ergab nun allerdings, dass sich die Enden der aus weißen, gebogenen Bändern gebildeten Seiten des Motivs nicht, wie von Gilliéron rekonstruiert, bis jeweils an den äußeren Rand des rahmenden Bildfeldes zogen¹⁹⁶⁰. Stattdessen zeigte die ursprüngliche Darstellung im Bereich der Sockelzone des *Throne Room* eindeutig eine ‚Altarbasis‘ bzw., wie ich zur Bezeichnung bevorzuge, eine ‚bikonkave Basis‘, die in der vorliegenden Form tatsächlich keinerlei Ähnlichkeit zu einer abstrahierten Wiedergabe zweier gegengleich angeordneter ‚Halbrosetten‘ aufweist. In der folgenden Analyse des Bildelements möchte ich nun eine Annäherung an die Einbettungspraxis der ‚bikonkaven Basis‘ in bildliche und räumliche Kontexte sowie außerdem eine sinnstrukturelle Abgrenzung zum Motiv der im bikonkaven Schema angeordneten ‚Halbrosetten‘ versuchen.

Neupalastzeit

Die ‚bikonkave Basis‘ scheint als solche seit der späteren APZ Bestandteil des Repertoires minoischer Bildelemente gewesen zu sein, wie ein tönernes Modell einer ‚bikonkaven Basis‘, das einst zu einem MM IIB-zeitlichen ‚Miniaturschrein‘ aus dem Osttrakt des Palastes von Knossos gehörte, zu belegen vermag¹⁹⁶¹. Auch

1956 Evans 1935, 919f. Abb. 894. Evans selbst äußerte sich erstmals zu den ‚Altarbasen‘; siehe Evans 1928, 607f. Seither insbesondere Shaw (M) 1986. Siehe auch Gesell 1985, 33f.; Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 82 mit weiteren Literaturhinweisen. Ferner Marinatos 1993, 54; Immerwahr 2000, 485f.

1957 Reusch 1958, bes. 349–352; Niemeier 1986, bes. 84–88. Ferner Marinatos 2010, 135–139.

1958 Evans 1928, 607f.; Reusch 1958, 349–352; Moser v. Filseck 1986, 24; Niemeier 1986, 84f. 88; Hiller 2008, 188. Vgl. auch Shaw (M) 1986, 115f.

1959 So zuletzt etwa Blakolmer 2011, 70f.

1960 Galanakis 2013, 24f. Abb. 23; Galanakis u. a. 2017, 55f. Abb. 10–12; 73. Für meine Ausführungen in Güntel-Maschek 2016, die noch vor meiner Mitarbeit an der Neupublikation zum Palmenfresko entstanden, entfällt damit das ‚Halbrosetten‘-Motiv im *Throne Room*, wenn gleich sich an der Gesamtaussage dadurch nichts ändert.

1961 Evans 1921, 220–222 Abb. 166H; Evans 1928, 607 Abb. 380; Gesell 1985, 92 Kat.-Nr. 40; 202 Abb. 126.

auf dem NPZ I *Town Mosaic* aus dem *Loomweight Basement* in Knossos begegnen mindestens zwei ‚bikonkave Basen‘ als Bestandteile der gebauten Struktur¹⁹⁶². Reale Vorbilder für die Darstellung der ‚bikonkaven Basen‘ bilden indes erst die steinernen Exemplare, welche vorrangig in die NPZ datieren: Eine ‚bikonkave Basis‘ stand im *House of the High Priest* in Knossos, wo sie in der Raumachse zusammen mit einem Doppelaxtständer an der Rückwand der *chapel* platziert war¹⁹⁶³; eine weitere fand sich im so genannten *Gypsades Hill House Shrine* im Bereich der *Hogarth's Houses* in Knossos¹⁹⁶⁴; im südlichen Bankheiligtum (Raum XVIII-1) des Palastes von Malia war nahe der Tür zum westlich benachbarten Raum ebenfalls eine ‚bikonkave Basis‘ aufgestellt¹⁹⁶⁵; einen exceptionellen Befund stellen schließlich die vier steinernen ‚bikonkaven Basen‘ auf einem Stylobat dar, welche gemeinsam eine quadratische Plattform am Haupteingang in das Palast-Gebäude von Tourkogeitonia in Archanes bildeten¹⁹⁶⁶. In all diesen Fällen kann die ‚bikonkave Basis‘ zweifelsfrei als eigenständiger Gegenstand, Funktions- und Bedeutungsträger identifiziert werden. Sie lässt sich mit Eingängen in Gebäude sowie mit Räumlichkeiten für kultisch-rituelle Handlungen in Verbindung bringen. Ein entsprechendes Bildokument liefert das Steatitrhylon aus Kato Zakros: In zentraler Position ist vor dem von Doppelhörnern bekrönten ‚Dreiteiligen Schrein‘ eine ‚bikonkave Basis‘ aufgestellt und gehört neben gemauerten Altären zum Inventar des ummauerten Areals¹⁹⁶⁷ (siehe oben [Abb. 5.17a](#)). Vor dem Zugang zum mittleren Gebäudepart steht sie im Eingangsbereich des ‚Dreiteiligen Schreins‘ sinnbildlich für die gleiche Sache wie die realen Basen in den genannten Gebäudekontexten.

Eine weitere praktische Funktion der ‚bikonkaven Basis‘ dokumentieren die neupalastzeitlichen Darstellungen, in denen sie als tragendes Element von Konstruktionen wiedergegeben wurde, auf denen in der Regel sitzende weibliche Figuren zu sehen sind. So zeigte die Wandmalerei in der *polythyron*-Halle im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* eine in eine felsige und mit Krokussen übersäte Landschaft eingebettete, von einem Greifen begleitete weibliche Figur, die auf einer hölzernen, von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen Konstruktion thronte¹⁹⁶⁸ (siehe [Abb. 6.11a](#) sowie bereits oben [Abb. 5.10a](#)). In der Landschaft war eine Krokus-ernte verortet, gezeigt wird auch die Überreichung der gesammelten Krokusnarben

1962 Evans 1921, 301–314 bes. 307f. m. Abb. 226 N sowie Evans 1928, 607, der hierin allerdings Fensteröffnungen in Form der ‚bikonkaven Basen‘ erkannte und sie als Bestandteil der Fassade eines Heiligtums interpretierte. Vgl. auch Shaw (M) 1986, 114f. m. Abb. 8.

1963 Evans 1935, 206 Abb. 157; 209f. Abb. 160a; Reusch 1958, 349; Gesell 1985, 33f. 95 Kat.-Nr. 50 m. Abb. 30; Shaw (M) 1986, 113 Abb. 6; 117.

1964 Gesell 1985, 33f. 84 Taf. 16; 98 Kat.-Nr. 59.

1965 Gesell 1985, 33f. 106 Kat.-Nr. 74a Abb. 46; Shaw (M) 1986, 113 Abb. 7; 118 mit weiteren Literaturverweisen.

1966 Gesell 1985, 33f. 69 Kat.-Nr. 4; 203 Abb. 132; Niemeier 1986, 84; Shaw (M) 1986, 112 Abb. 5; 117f. 120; Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 80–82 Abb. 62–65; 142f. Zeichnungen 31. 32; Palyvou 2012, 21 Abb. 15.

1967 Platon 2003, 336f. Abb. 4. 5.

1968 Doumas 1999, 158f. Abb. 122. Zu dieser Konstruktion und ihrem gebauten Vorbild siehe Palyvou 2006; Palyvou 2012, 21 Abb. 16.

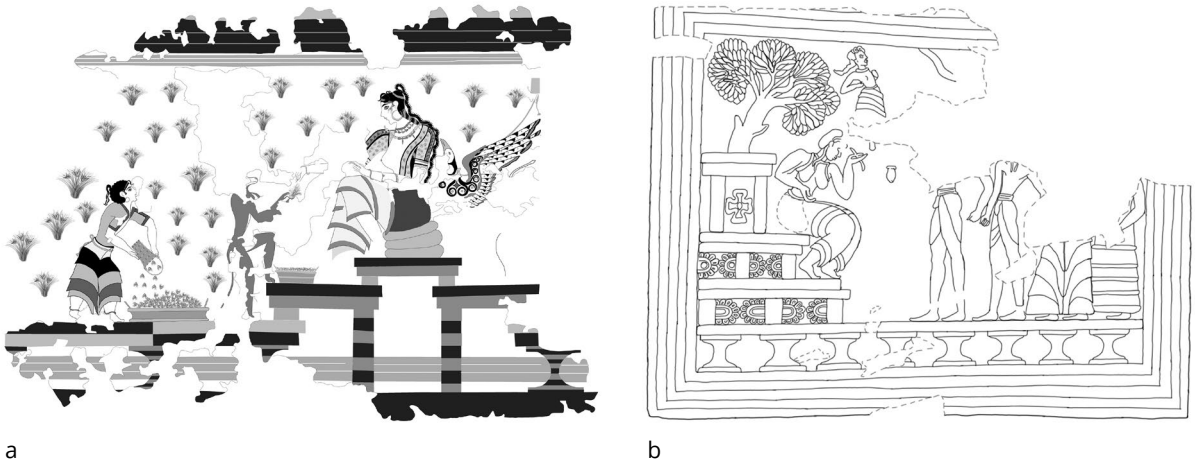


Abb. 6.11 NPZ II / III-Darstellungen ‚bikonkaver Basen‘: a) an der Nordwand der *polythyron*-Halle (Areal 3) im 1. Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera; b) auf dem Deckel der Elfenbeinpyxis aus Mochlos.

an die weibliche Figur. Die hölzerne Konstruktion markierte innerhalb der felsigen Landschaft nicht nur den Ort, an dem das Abliefern der gesammelten Blüten und das Überreichen der extrahierten Safranfäden erfolgten. Sie markierte auch den Ort, an dem die von einem Greifen begleitete, sitzende Figur *überhaupt in Erscheinung trat*, an dem mit ihr in Interaktion getreten werden konnte bzw. an dem rituelle Handlungen in ihrer Gegenwart vollzogen wurden. Die ‚bikonkaven Basen‘ erfüllten hier folglich die Funktion, den artifizell geschaffenen Ort innerhalb der Malerei sowie den architekturräumlichen Bereich innerhalb von Gebäude *Xesté 3* als Ort der Präsenz überweltlicher Wesen und Geschehnisse sowie als Begegnungszone mit diesen zu markieren¹⁹⁶⁹.

Die Elfenbeinpyxis mit reliefdekoriertem Deckel aus dem NPZ III-Kontext des *House of the Lady with the Ivory Pyxis* in Mochlos vermag diese Idee zu bestätigen: Die vollständige Szene ist auf einem Podium platziert, das von ‚bikonkaven Basen‘ getragen wird; mehrere männliche und weibliche Figuren treten vor eine weibliche Figur, die auf einer von einem ‚Baum-Schrein‘ bekrönten, aufgemauerten Konstruktion Platz genommen hat¹⁹⁷⁰ (Abb. 6.11b). Auch hier trugen also ‚bikonkave Basen‘ den Boden und markierten somit den Ort, an dem menschliche Individuen mit einer thronenden weiblichen Figur in Kontakt traten¹⁹⁷¹. Teil eines

1969 Auf einem Schildringabdruck aus Theben ist ebenfalls eine von Greifen und ‚minoischen Genien‘ flankierte thronende Gottheit auf einem Podium dargestellt, das von mindestens einer bikonkaven Basis getragen wird; siehe Aravantinos 2010, 94 (oberste Reihe in der Mitte).

1970 Soles – Davaras 2010, 1 f. m. Abb. 1; Soles 2016, 249–51 Taf. 81. 82.

1971 Eine vergleichbare Bedeutung dürfte die bikonkave Basis ferner in der Darstellung auf einem Pyxisdeckel gehabt haben, welche in Ras Shamra/Minet el Beida zutage kam; siehe Younger 1992, 283 Kat.-Nr. 92 Taf. 67c. Mittig platziert sitzt eine weibliche Figur auf einer bikonkaven Basis. Sie wird von zwei Ziegen flankiert, in den erhobenen Händen hält sie Pflanzenbüschel.

von Säulen getragenen Gesimses scheinen ferner jene ‚bikonkaven Basen‘ gewesen zu sein, die auf einem NPZ I-Wandmalereifragment aus Knossos abwechselnd mit Doppeläxten zwischen zwei horizontalen Trägerelementen im Schachbrettmuster platziert waren¹⁹⁷². Eine von ‚bikonkaven Basen‘ gestützte Sockelzone bildete außerdem den Untergrund der beiden gelagerten Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln, die auf einem Lentoid aus Myrsinochori dargestellt waren¹⁹⁷³ (Abb. 6.8n). Sowohl die Greifen als auch die Begleitung der sitzenden weiblichen Figur auf dem Pyxisdeckel aus Mochlos durch eine kleinformatige, schwebende weibliche Figur sprechen für die überweltlichen Konnotationen der Szenen, welche auf dem von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen Boden verortet wurden.

Die ‚bikonkaven Basen‘ können somit primär als eigenständige Bestandteile gebauter Strukturen erkannt werden, die zur Herstellung und Markierung eines Ortes dienten, an dem übernatürliche Mächte lokalisiert waren bzw. an dem Sterbliche mit diesen in Kontakt treten konnten. Als wesentliche Merkmale der ‚bikonkaven Basis‘ lassen sich sowohl ihre Funktion als aufstellbarer, tragender und entsprechend massiver Gegenstand als auch die symbolische Dimension ihrer bikonkaven Form definieren, aufgrund derer sie in die entsprechenden Bildkontexte eingebettet und entsprechend interpretiert wurde. Dieselben Eigenschaften besaßen wohl auch die realen Basen in Eingangsbereichen zu sakralen und palatialen Bauten, mit deren Betreten, so möchte ich postulieren, ein In-Kontakt-Treten mit dem Göttlichen zumindest zu bestimmten Anlässen bevorstand. In ihrer Platzierung innerhalb von räumlichen wie bildräumlichen Kontexten wurde die ‚bikonkave Basis‘ folglich als jenes auf dem Boden stehende Objekt verstanden, welches entweder für sich allein oder in tragender Funktion einen Ort schuf und symbolisch markierte, an dem überweltliche Mächte gegenwärtig waren bzw. an dem Sterbliche mit diesen interagieren konnten.

Dass die ‚bikonkave Basis‘ dadurch selbst zu einem entsprechenden Symbol und als solches für sich allein, unabhängig von einem Gebäudekontext verwendet wurde, legen etwa Perlen in Form rundplastischer ‚bikonkaver Basen‘ nahe, die in minoischen und auch festländischen Gräbern unterschiedlicher Zeitstufen zutage traten¹⁹⁷⁴. Auch in neupalastzeitlichen antithetischen Kompositionen begegnete die ‚bikonkave Basis‘ bereits alleine, so etwa auf einem Lentoidabdruck aus Agia Triada mit zwei antithetisch angeordneten Affen, die ihre Pfoten auf eine mittig platzierte Basis setzen¹⁹⁷⁵ (Abb. 6.12a). Die Vergesellschaftung beider Bildelemente lässt eine sinnkonzeptuelle Verwandtschaft mit der oben genannten

Auch hier markiert die ‚bikonkave Basis‘ unmittelbar den Ort, an dem die thronende, wohl göttliche Figur lokalisiert ist.

1972 Evans 1930, 207–209 Abb. 141–143; Hood 2005, 70f. Kat.-Nr. 20 Abb. 2, 21; Morgan 2005, Taf. 8 Abb. 3a.

1973 CMS I, 282 (Lentoid aus Myrsinochori).

1974 Effinger 1996, 39 mit Datierungen und weiteren Literaturverweisen. Nur kurz erwähnt sei hier das Kästchen mit goldenem Reliefbeslag aus Mykene, auf dem die Einbettung einer ‚bikonkaven Basis‘ in die Darstellung eines Löwen, der eine Ziege angreift, so gar nicht minoischen Konventionen entspricht; siehe Davis 1977, Abb. 30; Blakolmer 2008a, 66 Abb. 1.

1975 CMS II.6, 74 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada).

6.2 Bildanalyse



Abb. 6.12 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen ‚bikonkaver Basen‘: a) aus Agia Triada; b) aus Kato Zakros; c) aus Knossos.

Darstellung in Gebäude *Xesté 3* erahnen; die Affen dürfen folglich als tierische Bewohner der durch die ‚bikonkave Basis‘ angedeuteten örtlichen Sphäre erkannt werden¹⁹⁷⁶. Eine vergleichbare Darstellung mit zwei flankierenden Löwen stammt aus Kato Zakros¹⁹⁷⁷ (Abb. 6.12b), eine weitere mit asymmetrisch flankierenden Wasservögeln aus Knossos¹⁹⁷⁸ (Abb. 6.12c). Auf einem Rollsiegel, das in Neuchâtel aufbewahrt wird, hält ein Mann im ‚Wulstsaummantel‘ zwei Greifen an der Leine, die um eine ‚bikonkave Basis‘ mit darauf platzierter Pflanze herumgruppiert sind¹⁹⁷⁹ (siehe oben Abb. 6.8h). Auch in diesen Darstellungen verwies die ‚bikonkave Basis‘ als bauliches und symbolisches Element auf den sakralen Charakter der Lokalität. Hier fungierte sie als verkürzter Verweis auf jene Bauten, in die sie gemäß den ausführlicheren Darstellungen und archäologischen Befunden als Stützpfiler oder tragender Gegenstand eingebunden war. Auch in diesen verkürzten Darstellungen dürfte die ‚bikonkave Basis‘ als Verweis auf gebaute Areale wie beispielsweise auf Eingangsbereiche in rituell genutzte Gebäude, auf Orte ritueller Handlungen selbst und / oder auf Orte der Begegnung zwischen Gottheiten und menschlichen Vertretern der Palastgesellschaft verstanden worden sein.

Nun bildete das bikonkave Arrangement in der NPZ allerdings auch eine wiederkehrende Chiffre in Architektur- bzw. Gebäudedarstellungen. Hier kommt die bereits oben angesprochene Problematik der Ähnlichkeit zum Motiv der gegeneinander angeordneten ‚Halbrosetten‘ ins Spiel. Durch die antithetische Platzierung der ‚Halbrosetten‘ entstand ebenfalls ein bikonkaves Schema. Doch während die ‚bikonkave Basis‘ einen *für gewöhnlich auf dem Boden stehenden Gegenstand* repräsentierte, begegnet das morphologisch ähnliche Arrangement der ‚Halbrosetten‘ *ausschließlich im Fassadendekor*. Entsprechend dieser Abgrenzung folgen beide Motive jeweils einer unterschiedlichen Logik der sinnstrukturellen Einbettung, die ich in einer besonderen Besprechung der relevanten Darstellungen deutlicher herausarbeiten möchte.

1976 Zum Affen und seiner Rolle in der ägäischen Welt siehe bereits Marinatos 1987a; Marinatos 1987b; Marinatos 1993, 199f.; Rehak 1999a.

1977 CMS II.7, 73 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

1978 CMS II.8, 164 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos).

1979 CMS X, 268 (Rollsiegel in Neuchâtel, Schweiz).

Zur Abgrenzung von ‚bikonkaver Basis‘ und gegengleich angeordneten ‚Halbrosetten‘

Im Miniaturfresko auf der Südwand von Raum 5 im *West House*, Akrotiri, begegnet ein bikonkaves Motiv oberhalb des Eingangsbereichs der ‚Ankunftsstadt‘¹⁹⁸⁰. Die weißen, eingezogenen Felder weisen in der Horizontale eine langgestreckte Form auf, welche für ‚bikonkave Basen‘ unüblich ist. Sie sind zudem mit roten Punktreihen dekoriert, die meines Erachtens als eine vereinfachte Wiedergabe der ‚Blätter‘ der ‚Halbrosetten‘-Motive zu begreifen sind. Eine ähnliche Position und langgestreckte Form der bikonkaven Elemente, wenngleich ohne Punkte, findet sich auf der *Master Impression* aus Chania¹⁹⁸¹ (Abb. 6.13a). Auch auf dem Abdruck eines Lentoids aus Kato Zakros flankieren zwei kopfüber dargestellte Löwen eine architektonische Struktur, die zwei gegengleich angeordnete, kurvige Elemente im oberen Bereich einer Gebäudefront, mutmaßlich eines Portals, aufwies¹⁹⁸² (Abb. 6.13b). Ein Schildring aus Poros schließlich trägt die Darstellung eines Gebäudes, dem eine weibliche Figur mit dem Gestus der zur Stirn erhobenen Hand zugewandt ist¹⁹⁸³ (Abb. 6.13c). Die dreiteilige Fassade des auf felsigem Terrain errichteten Gebäudes zeigt im Original von links nach rechts: ein vertikales Segment mit einer über zwei Geschosse reichenden Säulenarchitektur sowie einer Pfeilerarchitektur im Geschoss darüber, ein mittleres Segment mit einem *polythyron* im Erdgeschoss und einer mutmaßlichen Balustrade im Obergeschoss darüber sowie schließlich rechts ein Segment mit Mauerwerk und Fenster im Erdgeschoss, einem bikonkaven Schema im Obergeschoss und einer Bekrönung in Form eines Doppelhorns¹⁹⁸⁴. Offenbar handelt es sich hierbei um die Darstellung eines Bauwerks, welches zugleich als Ort, Gegenstand und Bezugspunkt ritueller Handlungen konzipiert war¹⁹⁸⁵. Giorgos Rethemiotakis und Nota Dimopoulou identifizierten das Bauwerk aufgrund der ausgeführten Geste, der sakralen Elemente und deren Bezug zu Knossos als eine formelhafte Wiedergabe des ‚Palasttempels‘ von Knossos¹⁹⁸⁶. In durchaus vergleichbarer Position, nämlich in einem

1980 Morgan 1988, Taf. 106, 108; Dumas 1999, 68–70 Abb. 35. Siehe auch Shaw (M) 1986, 108f. Abb. 1, deren Rekonstruktion und Interpretation als zwei ‚bikonkave Basen‘ ich hier nicht folge.

1981 CMS V S1A, 142 (Abdruck eines Schildrings, aus Chania).

1982 CMS II.7, 74 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros). Vgl. auch Shaw (M) 1986, 115, sowie zur Identifikation als stilisiertes ‚Halbrosetten‘-Motiv über einem Stadttor Blakolmer 2011, 70.

1983 Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 8–16 Abb. 1 Farbtaf. 1 Taf. 1–4; Marinatos 2010, 71 Abb. 5,6; Rekonstruktion des Gebäudes in Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 13 Abb. 3; 15 Abb. 5; Marinatos 2010, 139 Abb. 10,13.

1984 Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 7–12.

1985 Neben dem Schildring aus Poros gibt es weitere Siegelbilder, die vergleichbare Szenen zeigen; siehe Krattenmaker 1995, 127–130.

1986 Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 22: „Her reverent gesture sanctifies it as a sacred dwelling, as also do the sacred emblems, which are the symbols of Knossian identity par excellence. The main subject of the ‘Sacred Mansion’ ring was reproduced in a more abstract version on the sealing from Knossos, referred to above. It seems that, even in this simplified form, the Mansion could still be recognizable and identifiable as a formulaic image of the palace temple, an image that ultimately originated in the pictorial programs of the Knossos palace.“ Das Thema

6.2 Bildanalyse

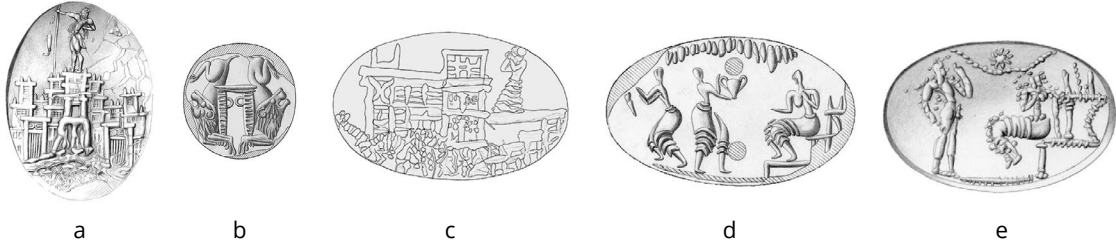


Abb. 6.13 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen von ‚Halbrosetten‘-Motiven: a) sog. *Master Impression*, aus Chania; b) aus Kato Zakros; c) Schildring aus Poros; d) aus Knossos; e) aus Theben.

von Doppelhörnern bekrönter Aufbau oberhalb der mittleren Nische eines ‚Dreiteiligen Schreins‘, findet sich das bikonkave Schema auf den goldenen Aufnahmen aus den Schachtgräbern III und IV in Mykene¹⁹⁸⁷. Besonders hervorzuheben ist die schon in der *Master Impression* aus Chania gesehene Doppelung der Kurvenelemente, die am ehesten als Übersetzung der inneren und äußeren Bögen der ‚Halbrosetten‘ in die Miniaturbilder der Siegelreliefs zu begreifen ist¹⁹⁸⁸.

Den größten Grad an Detailliertheit weisen die Darstellungen von ‚Halbrosetten‘ jedoch in Wandmalereifragmenten aus Knossos auf. Zwar besteht das dekorative Schema, das in der Darstellung des ‚Dreiteiligen Schreins‘ im *Grand Stand Fresco* eine von Doppelhörnern bekrönte Fassade dekoriert, bekanntermaßen aus einem *bikonvexen* Arrangement zweier ‚Halbrosetten‘-Motive. Allerdings ist trotz der Prominenz dieser Darstellung, die eine bevorzugte Wiedergabe dieser Anordnung suggerieren könnte, festzustellen, dass das *bikonvexe* Arrangement im Fassadendekor statistisch gesehen die weitaus seltenere Variante bildete¹⁹⁸⁹. Und

wurde ferner möglicherweise auf einem festländischen Schildring aus Aidonia (CMS V S1B, 115) reproduziert, auf dem drei weibliche Figuren zwischen zwei architektonischen Strukturen wiedergegeben sind: Die von Doppelhörnern bekrönte Struktur, welcher sich die Figuren aufgrund der Stellung der Füße zuwenden, zeigt im Erdgeschoss drei konkave bzw. konvexe Elemente, die jeweils innerhalb eines vertikalen Segments platziert sind.

1987 Evans 1928, 607f. Abb. 381a; Shaw (M) 1986, 118 Abb. 13. Vgl. auch Reusch 1958, 350.

1988 Siehe diesbezüglich bereits Weißl 2000, 91–93, dem zufolge „nur die optisch prägnanten Elemente des Motives wiedergegeben [wurden], nämlich das innere zungenförmige Feld [...] und der Rand der Halbrosette, der häufig durch eine Leiste bogenförmig begrenzt wird“. Vgl. auch Bietak u. a. 2007, 70f.

1989 Vgl. dazu CMS I, 293 (Kissensiegel aus Pylos), auf dem der Fries zumindest auf einer Seite mit dem vertikalen Element endet, während er auf der anderen Seite nicht erhalten blieb. Auch in den Fresken aus Tell el-Dab’a wurde das bikonkave Arrangement der ‚Halbrosetten‘-Motive zwischen vertikalen Elementen umgesetzt; siehe Bietak u. a. 2007, 45–59 m. Abb. 46. 50. 59. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung Theodor Fyfes, dem zufolge ein Endstück belegt, dass das *bikonkave*, nicht das *bikonvexe* Schema die ursprüngliche Idee verkörperte; siehe Fyfe 1928, 605f. m. Abb. 379. Die vertikalen Elemente, an welche sich die ‚Halbrosetten‘ anschmiegen, seien ohne Zweifel der Konstruktionsweise hölzerner Vorbilder entlehnt und formten jeweils rahmende Elemente für die antithetische Anordnung zweier einander mit dem gebogenen Part zugewandter ‚Halbrosetten‘.

tatsächlich ist auch das *bikonkave* Arrangement auf einem Wandmalereifragment mit der Darstellung einer Fassade *en miniature* aus dem 13. Magazin des Westtrakts in Knossos belegt¹⁹⁹⁰.

In den genannten Bildwerken begegnet das bikonkave Schema in Form gegeneinander angeordneter ‚Halbrosetten‘ bzw. deren notwendiger Vereinfachung in kleinformatigen Darstellungen als ein symbolisches Element, welches *das äußere Erscheinungsbild von gebauten Strukturen bzw. von Fassaden prägte*. Es tritt zudem in Vergesellschaftung mit weiteren sakralen Symbolen wie dem Doppelhorn sowie mit architektonischen Konstruktionen auf, die als charakteristische Bestandteile des ‚palatialen Architekturstils‘ bzw. zum Teil konkret der Paläste selbst erkannt werden können¹⁹⁹¹. Im Fassadendekor von Gebäuden in Bilddarstellungen fanden dabei Paare *bikonkav* arrangierter ‚Halbrosetten‘ weitaus häufiger Verwendung als die *bikonvexe* Variante, wenngleich beide in ihrer bildkontextuellen Einbettung keine Unterschiede aufzuweisen scheinen. Die ausschließliche Verwendung des ‚Halbrosetten‘-Schemas im Fassadendekor markiert schließlich einen wesentlichen Unterschied zur oben erläuterten Einbettungspraxis der ‚bikonkaven Basis‘, wie sich durch die folgenden Darstellungen konkretisieren lässt.

Bereits Reusch und Niemeier wiesen auf die Siegeldarstellungen von thronenden weiblichen Figuren hin, in deren Sitzkonstruktionen jeweils ein konkaves Element integriert war¹⁹⁹². Zu ihnen gehört die Darstellung auf einem Siegelabdruck aus Knossos, in der eine weibliche Figur am rechten Bildrand auf einer architektonischen Struktur sitzt, die von einem kleinen Aufbau mit Doppelhorn und konkavem Element bekrönt wird¹⁹⁹³ (Abb. 6.13d). Eine zweite weibliche Figur in der Mitte des Bildes hält ihr ein Gefäß entgegen, während eine weitere weibliche Figur sich dem linken Bildrand zuwendet. Eine Schildringdarstellung aus Theben greift dieses Element auf und zeigt eine auf einer architektonischen Struktur sitzende weibliche Figur, der eine männliche Figur mit erhobenem Arm gegenübersteht¹⁹⁹⁴ (Abb. 6.13e). Die zweistöckige architektonische Struktur weist im unteren Abschnitt eine Säule als vorderen Abschluss, im oberen Abschnitt zurückversetzt eine weitere Säule sowie dahinter ein gebogenes Element auf. Bekrönt wird die Struktur von einem Doppelhorn, aus dem ein Zweig hervorstößt. In beiden Fällen bildete das gebogene Element somit einen Bestandteil der Konstruktion, auf der die thronende weibliche Figur Platz genommen hatte, um zum Gegenstand der Gesten und Aktivitäten weiterer menschlicher Figuren zu werden. In diesem Zusammenhang ist nun erneut die bereits genannte Pyxis aus Mochlos anzuführen, deren Darstellung dank des größerformatigen Bildmediums etwas deutlicher wird: Auch hier besteht der Sitz der thronenden weiblichen Figur aus einer gestuften Konstruktion, die von einem ‚Baum-Schrein‘ bekrönt wird (Abb. 6.11b). Die Felder zwischen den tragenden Pfeilerchen sind jeweils

1990 Evans 1928, 604 Abb. 377. Siehe ferner Weißl 2000, 91 mit weiteren Beispielen.

1991 Vgl. auch Krattenmaker 1995, 127–132. Ferner Shaw 1997, 499–501; Hiller 2008, 187.

1992 Reusch 1958, 350f.; Niemeier 1986, 84f.

1993 CMS II.8, 268 (aus Knossos).

1994 CMS V, 199 (Schildring aus Theben).

mit einander gegenüberplatzierten ‚Halbrosetten‘ gefüllt und bestätigen somit die bereits von Reusch und Niemeier geäußerte Annahme, dass auch in den Siegeldarstellungen das einzelne gebogene Element als „vereinfachte Version“ der ‚Halbrosetten‘ zu begreifen ist¹⁹⁹⁵.

Was bedeutet dies für die besprochenen Darstellungen? Die unterschiedlich aufgebauten Architekturgebilde waren offenbar Repräsentanten einer bestimmten Gattung von Gebäuden, deren äußeres oder ideelles Erscheinungsbild unter anderem durch Bildelemente wie das Doppelhorn und gegengleich angeordnete ‚Halbrosetten‘ charakterisiert war. Die Bildkontexte sowie die Bezugnahmen innerhalb der Kompositionen legen nahe, dass es sich hierbei um sakral konnotierte Bauten handelte, welche zum einen den Bezugspunkt ritueller Handlungen verkörperten, zum anderen Erscheinungsort und ‚Sitz‘ einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status waren. Daran anknüpfend lässt sich vermuten, dass das Vorkommen von ‚Halbrosetten‘ an den Fassaden dieser Architektur deren Signifikanz als potentieller oder tatsächlicher Ort der Präsenz derselben thronenden Figur markierte¹⁹⁹⁶.

Als ein solcher Ort war auch der Palast von Knossos konzipiert: Unter den palatialen Bauten Kretas wies nur er an der Westfassade einen steinernen Reliefdekor in Form von Friesen aneinandergereihter ‚Halbrosetten‘-Motive auf¹⁹⁹⁷. Hägg bezog diesen Fries in seine Rekonstruktion der von einem ‚Erscheinungsfenster‘ dominierten Westfassade ein, die nach dem Schema des ‚Dreiteiligen Schreins‘ aus dem schon oben genannten *Grand Stand Fresco* gestaltet gewesen sein soll¹⁹⁹⁸. Interessant ist dabei, dass der aufgrund des Fundorts rekonstruierte Anbringungsort des Reliefs an der vorspringenden Westfassade jenem Part des Westtrakts vorgelagert war, hinter dem sich der *Throne Room* und ‚Sitz‘ einer thronenden Person tatsächlich befanden. Trifft diese Rekonstruktion zu, so ließe sich in diesem räumlichen Bezug möglicherweise ein an das ‚Halbrosetten‘-Motiv geknüpftes Sinnkonzept vermuten, das sowohl den NPZ II/III-zeitlichen Darstellungen als auch dem räumlichen Arrangement und Dekorprogramm des Nordwesttrakts des Palastes zugrunde lag und seine Außenwirkung zum Westhof hin berücksichtigte¹⁹⁹⁹.

1995 Niemeier 1986, 84f.

1996 Vgl. auch Weißl 2000, 94: „In schematischen Gebäudedarstellungen [...] kennzeichnen Halbrosettenpaare an der Fassade den Bau offenbar als Heiligtum“. Ferner Hiller 2008, 188: „das Triglyphen-Halbrosetten-Ornament ist durch seinen Kontext als ‚Palast-Symbol‘ im weiteren, und im engeren Sinn als ‚Thron-Motiv‘ mit sakraler Bedeutungskomponente ausgewiesen.“ Es sei allerdings daran erinnert, dass der Thron im *Throne Room* selbst nicht mehr als Beispiel für Sitzkonstruktionen mit ‚Halbrosetten‘-Dekor angeführt werden kann.

1997 Evans 1928, 590–596 m. Abb. 368, 370. Die der Westfassade zugeordneten Fragmente wurden in den Westmagazinen XIV–XVI gefunden. Weitere Fragmente fanden sich im Areal des *South Propylaeum*. Siehe zu den Fundumständen vor allem Moser v. Filseck 1986, 19–32. Ferner Hägg 1987, 130.

1998 Hägg 1987, 129–133 m. Abb. 2.

1999 Zur potentiellen Übernahme des Konzepts in den Wandmalereien in Tell el-Dab'a siehe Bietak u. a. 2007, 70f.

Stefan Hiller interpretierte die Fundorte der Friese hingegen anders und betonte deren fast ausschließliche Vergesellschaftung mit Eingängen, namentlich dem Areal des Südwesteingangs, des Nordwesteingangs – wobei es sich um die von Hägg verwendeten Fragmente aus den Westmagazinen handelte – sowie des *South Propylaeum*²⁰⁰⁰:

„There can be no doubt that these friezes framed the official porches (and, perhaps, windows) of the palaces where they had the function of markers which signaled the inner boundaries of the king’s house.“²⁰⁰¹

Auch für die bikonkav arrangierten ‚Halbrosetten‘ könnte sich also eine Affinität zu Eingangsbereichen konstatieren lassen, die dann allerdings anderer Natur war als die Verknüpfung von Eingangsbereichen und ‚bikonkaven Basen‘. Während es sich bei letzteren um dreidimensionale, benutzbare Gegenstände handelte, waren ‚Halbrosetten‘-Motive, die im materiellen Befund als steinerne Wandreliefs ohne weitere praktische Nutzbarkeit begegnen, ausschließlich Bildzeichen, die der visuellen Markierung des Gebäudes dienten, an dem sie angebracht waren, genauer dem symbolisch signifikanten Fassadendekor sakraler und bildrelevanter Bauten²⁰⁰². In dieser sinnstrukturellen Einbettung des ‚Halbrosetten‘-Motivs in neupalastzeitliche Bildkontexte wurde folglich jene mit ihm assoziierte Wirkung aktualisiert, gemäß der das ‚Halbrosetten‘-Motiv das Bildelement, auf das es appliziert war, in eine sakrale Sphäre rückte bzw. den Ort, den es versah, als Ort der göttlichen Präsenz und der kultisch-rituellen Aktivität markierte. Das bikonkave Arrangement wurde dabei offenbar parallel zur selteneren bikonvexen Anordnung zweier ‚Halbrosetten‘ verwendet. Damit weisen die unterschiedlichen Darstellungsweisen zumindest keine offenkundigen Differenzen in ihren Einsatzmöglichkeiten auf, wenngleich dies keinesfalls ausschließen soll, dass sie in der Bronzezeit dennoch verschiedene Bedeutungsdimensionen besaßen.

Abschließend möchte ich angesichts der Verwendung des ‚Halbrosetten‘-Motivs anmerken, dass für die formale Gestaltung zwar möglicherweise, wie in der Forschung mehrfach vermutet wurde²⁰⁰³, das ägyptische ‚Fächer‘-Motiv Pate

2000 Hiller 2009, 296. Ferner Hiller 2008, 187f.

2001 Hiller 2009, 297; Hiller 2008, 187–189. Diese Vergesellschaftung mit Eingangsportalen ließe sich Hiller zufolge auch für das mykenische Festland konstatieren.

2002 Einen Sonderfall bilden die Türen des ‚Baum-Schreins‘ auf der Ostwand des Lustralbeckens (Raum 3a) in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri: Sie trugen aufgemalte bikonkave Symbole, die in ihrer Form eher an ‚bikonkave Basen‘ denn an gegengleich angeordnete ‚Halbrosetten‘ erinnern (siehe Abb. 4.8; 5.17b).

2003 Karin Moser von Filseck kritisierte in ihrer Untersuchung zur Herkunft des ‚Halbrosetten‘-Motivs die Benennung als ‚Halbrosette‘ und die damit verbundene (moderne) Verknüpfung zum vollständigen Rosettenmotiv. Sie führte die Bildform hingegen auf das ägyptische Fächermotiv zurück; siehe Moser v. Filseck 1986, bes. 30f. Michael Weiß griff diese Identifikation auf und übertrug die apotropäische Funktion der ägyptischen Prototypen auf die ‚Halbrosetten‘ der minoischen und mykenischen Darstellungen. Vor allem in der 18. Dynastie hätten die Fächer aus Straußenfedern „Gegenstände und Personen als heilig“ gekennzeichnet und „als Zeichen für die Präsenz des Gottesschattens, also der vom Sonnengott ausgehenden Kraft“

gestanden hatte, die Verwendung des Motivs in minoischen Bildkontexten jedoch von Anfang an eine Einbettungspraxis aufweist, die von der ägyptischen Praxis, in welcher der Fächer als ein gegenständliches, aufstellbares und tragbares Objekt konzipiert und dargestellt wurde²⁰⁰⁴, *grundsätzlich verschieden* ist. Es ist daher davon auszugehen, dass das Bildelement in seiner Verwendung als Fassadendekor seine Bedeutung in einem vollständig minoischen Kontext und im Sinne der auf Kreta mit ihm assoziierten Wirkungen und sinnstrukturellen Verknüpfungen entfaltete.

Wie lässt sich vor diesem Hintergrund schließlich das Verhältnis von ‚bikonkaver Basis‘ und gegengleichem ‚Halbrosetten‘-Arrangement konkretisieren? Das Deckelrelief der Pyxis aus Mochlos (Abb. 6.11b) bestätigt erstmals unmissverständlich, dass es sich bei beiden eindeutig um verschiedene Bildelemente bzw. um mit verschiedenen funktionalen Aspekten ausgestattete Bildzeichen handelte. Das ‚Halbrosetten‘-Motiv war ein Element des Fassadendekors von Bauten, die als ‚Sitz‘, vielleicht sogar als ‚Haus‘²⁰⁰⁵ einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status konzipiert waren. Es besaß kein gegenständliches ‚unmittelbares Objekt‘ wie die ‚bikonkave Basis‘, sondern war, wie die

fungiert; siehe Weißl 2000, 93 f. Auch Stefan Hiller führte den Ursprung der ‚Halbrosetten‘-Motive auf das ägyptische Fächermotiv zurück, das ihm zufolge als Symbol der Präsenz des Herrschers, als „emblem [...] signalling the centre of royal power“ gedient hätte; siehe Hiller 2009, 298; ferner Hiller 2008, 187 f.

2004 Siehe dazu Weißl 2000, 92–94 m. Abb. 15–18.

2005 Bezug nehmend auf die Interpretation von Helmut Th. Bossert, der zufolge das minoische ‚Triglyphenmotiv‘ und das hethitische Ideogramm für ‚Gottheit‘ aufgrund ihrer Ähnlichkeit auf gleiche Bedeutungsinhalte zurückzuführen seien, schlugen Reusch und Niemeier zur Klärung der Bedeutung des ‚Altarmotivs‘ an der Nordwand des *Throne Room* eine Identifizierung des *bikonkaven* bzw. *bikonvexen* Schemas mit dem hethitischen Gottheitsdeterminativ vor; siehe Bossert 1932, 10; Reusch 1958, bes. 351–353; Niemeier 1986, 85. 88, bes. 88: „Wenn man nun den Thron als Zentrum nimmt und mit jeweils der Hälfte der anschließenden ‚Altar‘-Motive verbindet, bildet dieser bzw. die auf ihm sitzende Person das Zentrum des ‚Gottheit-Ideogrammes““. Ferner Weißl 2000, 94; Marinatos 2007, 145 f.; Marinatos 2010, 135–139. Wegen der postulierten Austauschbarkeit von ‚bikonkaver Basis‘ und ‚Rosetten-Triglyphen-Fries‘ seien demnach auch die ‚bikonkaven Basen‘ als Hinweise auf die Göttlichkeit der sitzend dargestellten Person bzw., in antithetischen Kompositionen, auf die von den Tieren flankierte göttliche Präsenz zu begreifen. Im *Throne Room* bildete Niemeier 1986, 87 f., zufolge der Thron „bzw. die auf ihm sitzende Person das Zentrum des ‚Gottheit-Ideogrammes‘ in Bosserts Sinn“. Wie bereits gesehen, wurde das *bikonvex* angeordnete Schema von ‚Halbrosetten‘, das an das Logogramm für Gottheit bzw. den vor Götternamen gesetzten Determinativ (*360, *DEUS*) erinnert, in mehr oder weniger abstrahierter Weise auch in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen reproduziert, etwa an der Fassade des ‚Dreiteiligen Schreins‘ im *Grand Stand Fresco*; Evans 1928, 597 Abb. 371. Weitaus häufiger begegnet es allerdings nicht in diesem *bikonvexen*, sondern, wie im Falle der oben genannten Darstellungen, im *bikonkaven* Arrangement. Möchte man hierfür dennoch eine luwisch-hethitische Hieroglyphe bemühen, so ließe sich eine Verwandtschaft mit dem Logogramm für Haus (*247, *DOMUS*) vorschlagen. Bereits Bossert übersetzte jenes Zeichen als Kultbau, während spätere Forscher es als Haus identifizierten; siehe Bossert 1932, 12; außerdem Demangel 1938, 183. Für eine Interpretation des symbolischen Fassadendekors architektonischer Gebilde, die in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen zum einen als Bezugspunkt kultisch-ritueller Gesten, zum anderen als ‚Sitz‘ thronender weiblicher Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status fungierten, käme daher wohl eher eine Bezeichnung der Sitzkonstruktion als ihr ‚Haus‘ infrage.

laufende Spirale, ein auf ein rein ideelles Objekt referenzierendes Bildzeichen. Als solches diene es der *symbolischen Differenzierung eines baulich konstruierten Ortes göttlicher Präsenz*. Nicht auszuschließen ist dabei, dass das in minoischen Bildzusammenhängen ausschließlich an Fassaden vorkommende ‚Halbrosetten‘-Motiv auf den Reliefdekor an den Fassaden des Palastes von Knossos referenzierte. Die ‚bikonkave Basis‘ stellte indessen ein bauliches Trägerelement mit real existierenden Entsprechungen dar und wurde als eine Art Postament sowie insbesondere als Stützelement zur Herstellung einer Art Tribüne verwendet, auf welcher Begegnungen zwischen einer thronenden, bisweilen von einem Greifen begleiteten weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status und Sterblichen oder anderen Individuen stattfand. In Eingangsbereichen markierte die ‚bikonkave Basis‘ dementsprechend den zu betretenden Ort, an dem eine solche Begegnung stattfinden würde, während ihre Verwendung als Postament in dem Sinne verstanden werden kann, dass sie einen Platz für rituelle Handlungen kennzeichnete und abgrenzte. Die ‚bikonkave Basis‘ *entbob* somit im übertragenen Sinne das auf ihr bzw. in Eingangsbereichen das jenseits von ihr platzierte Geschehen der Sphäre der Gegenwart und verwies auf dessen *Verortung in einer dem weltlichen Geschehen entrückten Umgebung*.

Beide Bildzeichen standen also offensichtlich im Dienste derselben Sache und teilten ein gewisses Spektrum an pragmatischen Wirkungen. Dabei besaßen sie jedoch unterschiedliche Einsatzbereiche, die in ihrer jeweiligen Einbettungspraxis in bildliche Zusammenhänge deutlich zutage treten. Ob sich die Form der ‚bikonkaven Basis‘ dabei in Abhängigkeit vom bikonkaven Arrangement der ‚Halbrosetten‘ entwickelt hat, deren Zwischenraum in etwa ihrer Form entspricht, lässt sich meines Erachtens nicht nachvollziehen, kann jedoch auch keinesfalls ausgeschlossen werden²⁰⁰⁶. In jedem Fall ist es aber möglich und notwendig, ‚bikonkave Basen‘ und gegengleich arrangierte ‚Halbrosetten‘ nicht von vornherein als austauschbar zu betrachten, sondern ihre unterschiedlichen Verwendungskontexte sowie eventuell daraus resultierende Bedeutungsvarianten zu berücksichtigen.

‚Bikonkave Basen‘ in der Spätpalastzeit

In der SPZ war es insbesondere die ‚bikonkave Basis‘, die als Bildzeichen Verwendung finden sollte, während das Schema gegengleich angeordneter ‚Halbrosetten‘ in zumindest einigen Kategorien bildkultureller Äußerung nicht mehr dargestellt wurde. In seiner monumentalsten Form, dem Steinrelief an der Westfassade des Palastes von Knossos, scheint es bis in die SPZ des Palastes überlebt und als Vorbild für die Verwendung des Motivs auf dem Festland zur Verfügung gestanden zu haben²⁰⁰⁷. Vereinzelt zeugen außerdem der Gefäßdekor der Palaststilkeramik sowie

2006 Vgl. dazu bereits Evans 1928, 607f.; Marinatos 2010, 136–138.

2007 Nicht auszuschließen ist die Möglichkeit, dass die Relieffriese erst jetzt angebracht wurden; vgl. Macdonald 2005, 184 m. Anm.; Driessen – Langohr 2007, 181. Zu den mykenischen Exemplaren siehe Moser v. Filseck 1986; Weißl 2000.

weitere Gefäße und Gegenstände aus qualitativ hochwertigen Materialien von der Weiterverwendung des ‚Halbrosetten‘-Motivs als ‚palatialer‘ Ausdrucksform²⁰⁰⁸. Erwähnenswert ist hier insbesondere ein Alabastron aus Pankalochori: Die ‚Halbrosetten‘ säumen eine Säule, die einen Architrav mit darüber sitzenden Doppelhörnern trägt, und führen somit in verkürzter Form die Tradition der Fassadendarstellungen fort²⁰⁰⁹. Auch das parallel zum bikonkaven Arrangement geführte bikonvexe Schema begegnet weiterhin vereinzelt, so etwa auf dem Gewand der mutmaßlichen Priesterin im Prozessionsfresko²⁰¹⁰ (siehe hierzu oben [Abb. 4.2; 4.5](#)).

Das weitgehende Verschwinden des ‚Halbrosetten‘-Motivs aus den kleinformatigen Bild Darstellungen ist, falls nicht vorrangig mit dem Erhaltungszustand, so meines Erachtens am ehesten damit zu erklären, dass zum spätpalastzeitlichen Bildrepertoire kaum noch ausführliche Architekturdarstellungen gehörten; auch die in komplexere Bildkontexte eingebundene Wiedergabe der thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status ist auf Kreta nur noch selten belegt²⁰¹¹. Stattdessen lebte die ‚bikonkave Basis‘ insbesondere in der Darstellung antithetisch platzierter, ein zentrales Element flankierender Tiere fort. So bildete sie das Postament, auf das einander gegenüberstehende Löwen bzw. Hunde, beide auf Lentoidabdrücken aus Knossos, ihre Vorderpfoten setzten²⁰¹² ([Abb. 6.14a](#)). Zusätzliche Symbole wie Stierschädel²⁰¹³, Sonne/Stern²⁰¹⁴ oder *impaled triangle*²⁰¹⁵ fügten diese Darstellungen in einen größeren Sinnzusammenhang ein, der sich unter anderem mit Tieropfern verknüpfen lässt, wie in [Kapitel 5.4.3](#) bereits ausführlicher besprochen wurde. Ein Tonpinax aus dem endpalastzeitlichen ‚Schrein‘ (Raum V) der ‚Villa‘ von Kannia zeigt wiederum die Darstellung zweier Sphingen, die antithetisch um eine ‚bikonkave Basis‘ und eine darüber platzierte Dattelpalme angeordnet sind²⁰¹⁶. Die Fundvergesellschaftung des Pinax

2008 Furumark 1941, 183. 414f. Abb. 72 Motiv 74; Niemeier 1985, 112f. Abb. 52; 248 Kat.-Nr. XVI A 1 Taf. 7; Hiller 2009, 297f.

2009 Kanta 2012, 234 Abb. 6.

2010 Ein Lentoid in Larissa zeigt außerdem einen Fries stilisierter, bikonvex angeordneter ‚Halbrosetten‘-Motive unterhalb einer Stiersprungdarstellung; siehe CMS V, 517.

2011 Anders auf dem Festland, wo unter anderem der Schildring aus Tiryns die fortgesetzte Verwendung der Bildsprache in Bezug auf thronende Würdenträger bezeugt: Hier begegnet das ‚Halbrosetten‘-Motiv sowohl in Friesform unter der Darstellung als auch zur Kennzeichnung einer Art Kasten hinter dem Stuhl der thronenden Person; siehe CMS I, 179.

2012 CMS II.8, 326. 327 (Abdrücke von Lentoiden, aus Knossos). Außerdem vom griechischen Festland: CMS I, 46. 73 (Lentoiden aus Mykene). Inspiriert von diesen heraldischen Kompositionen dürfte der Lentoid aus Anthia entstanden sein, der einen Löwen auf zwei – unterschiedlichen Darstellungstraditionen verhafteten – ‚bikonkaven Basen‘ hockend zeigt, der mit dem zurückgewandten Kopf zugleich einen Überfall auf einen Hirsch andeutet; siehe CMS V S1B, 140; dazu auch Wohlfeil 1997, 126f.

2013 CMS XI, 176 (Lentoid in München).

2014 CMS II.8, 326 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos).

2015 CMS I, 73 (Lentoid aus Mykene).

2016 Diese werden oft als Greifen angesprochen, es handelt sich jedoch um Sphingen, wie auf dem bei Gesell abgebildeten Foto eindeutig zu erkennen ist; siehe Gesell 1985, 196 Abb. 108. Siehe ferner Rutkowski 1981, 43 Abb. 12,9; Marinatos 1984a, 120 Abb. 13; Niemeier 1986, 86f.



Abb. 6.14 Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen ‚bikonkaver Basen‘: a) aus Knossos; b) aus Mykene; c) aus Knossos; d) aus der Idäischen Grotte; e) aus Knossos.

mit weiblichen Statuetten sowie mit dem tönernen Fragment eines *snake frame* mit dem Rest einer Hand²⁰¹⁷ könnte darauf hindeuten, dass die ursprünglich in diesem ‚Schrein‘ verorteten Ritualhandlungen mit demselben Sinnkonzept verwandt waren wie die Darstellung auf einem spätpalastzeitlichen Lentoid in Cambridge: Zwei Greifen umringen hierauf eine ‚bikonkave Basis‘, darüber ist eine Pflanze dargestellt sowie darüber wiederum die Erscheinung einer kleinen ‚Göttin mit *snake frame*‘²⁰¹⁸ (siehe bereits oben [Abb. 6.9o](#)).

Bislang ausschließlich vom Festland bekannt sind Siegeldarstellungen, in denen eine oberhalb einer ‚bikonkaven Basis‘ platzierte Säule das flankierte Element bildete, so etwa auf einem Lentoid aus Mykene mit der Darstellung zweier an einer Säule angeleiteter Greifen²⁰¹⁹ ([Abb. 6.14b](#)). Das Relief über dem ‚Löwentor‘ von Mykene ist die bekannteste Wiedergabe einer entsprechenden Komposition mit Löwen und war über dem Eingang in die Zitadelle angebracht²⁰²⁰. Die beiden Löwen stellen die Vorderfüße auf jeweils eine der vier ‚bikonkaven Basen‘, auf welchen die Säule platziert ist. Die optische Ähnlichkeit zwischen dieser Staffelung der Basen und jener der realen Plattform aus vier Basen, welche neben den Säulen der Eingangsportikus im palatialen Zentralgebäude von Archanes aufgestellt war, ist unverkennbar. Säule und ‚bikonkave Basen‘ prägten somit auch in Mykene den Eingangsbereich in die Zitadelle, und es ist naheliegend, dass hier auf

Abb. 16. Zu Fundort und Datierung siehe Gesell 1985, 43f. 77–79 Kat.-Nr. 21 sowie jetzt auch Cucuzza 2017, bes. 420–424.

2017 Rethemiotakis 2001, 115–118 m. Abb. 129a. Rethemiotakis konstatierte diesbezüglich: „All the iconographic data attest that in the Gortys shrine a scene of epiphany was rendered pictorially. The prototype was a palatial ritual, the highspot of which was the appearance of the goddess-priestess beneath her attribute“. Vgl. auch Rethemiotakis 1998, 148f. 172.

2018 CMS XIII, 39 (Lentoid in Cambridge, Mass.). Zur Datierung siehe Krzyszkowska 2005, 204 m. Anm. 41, zur Interpretation Marinatos 2007, 147. Zu den Relieffragmenten aus der sog. *Great East Hall* im Palast von Knossos, zu denen möglicherweise ebenfalls ein *snake frame* gehörte, welches das entsprechend dekorierte neupalastzeitliche Areal mit diesem Sinnkonzept verknüpfen ließe, siehe unten [Anm. 2177](#) sowie zum *snake frame* allgemein [Kapitel 4.4.2](#) mit Literaturverweisen.

2019 CMS I, 98 (Lentoid aus Mykene).

2020 Shaw (M) 1986, 110 Abb. 2 Taf. 3b. Siehe auch Blakolmer 2011.

ein Sinnkonzept rekuriert wurde, welches ursprünglich bereits in der kretischen NPZ in Eingangsbereichen kultisch-rituell genutzter Gebäude mit den gleichen visuellen Elementen umgesetzt worden war.

Nicht zuletzt bildete die ‚bikonkave Basis‘ in spätpalastzeitlichen Darstellungen gelegentlich das Postament bzw. einen Bestandteil von kultischen oder sakralen Bezugspunkten, denen menschliche Figuren beim Vollzug verschiedener Handlungen zugewandt waren: Auf einem mutmaßlich aus Knossos stammenden Lentoid richtet eine weibliche Figur den Gestus der zur Stirn erhobenen Hand auf ein von einer ‚bikonkaven Basis‘ getragenes Doppelhorn mit dahinter befindlicher Palme²⁰²¹ (Abb. 6.14c). Auf einem kristallinen Lentoid aus der Idäischen Grotte steht eine weibliche Figur mit einer Tritonschnecke vor einer ‚bikonkaven Basis‘, auf der ein Doppelhorn mit Zweigen platziert ist²⁰²² (Abb. 6.14d). Die fragmentarische Darstellung auf einem Lentoid aus Knossos scheint ebenfalls die ‚bikonkave Basis‘ in ihrer Funktion als Postament für ein Gefäß (?) gezeigt zu haben, wenngleich sich Akteur und Aktion im linken Bildfeld nicht mehr erkennen lassen²⁰²³ (Abb. 6.14e). Die ‚bikonkave Basis‘ bildete in diesen Darstellungen somit das tragende Element für Gegenstände wie Doppelhorn und Zweig, die zum Bezugspunkt kultisch-ritueller Handlungen in Form von Gesten oder Libationen wurden. Sie markierte den sakralen Ort, an dem diese Handlungen vollzogen wurden und konstituierte gemeinsam mit Doppelhorn und Palme/Pflanze den Gegenstand kultisch-ritueller Verehrung, wie er in vergleichbarer Weise in den neupalastzeitlichen Darstellungen etwa der thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status und/oder des sakralen Gebäudes oder ‚Baum-Schreins‘ gebildet worden war. Die Verwendung von Bildelementen wie ‚bikonkaver Basis‘ und Doppelhorn knüpft dabei an jene Sinnkonzepte an, die in der NPZ in den damals noch weitaus komplexeren Kompositionen wiedergegeben worden waren.

Die ‚bikonkave Basis‘ erfüllte also auch in spätpalastzeitlichen Bildzusammenhängen ihre im wahrsten Sinne des Wortes tragende Rolle als gegenständliches Element an sakralen Orten (vgl. den Verzweigungsbaum in Abb. 6.15). In den heraldischen Kompositionen bildete sie seit der NPZ zunächst als Basis einer Pflanze, später als Basis unter einer ‚Göttin mit *snake frame*‘ bzw. einer Säule das mittige Element, das Greifen, Löwen und Sphingen umringten und beschützten. In den Zusammenstellungen des zentralen Objekts – Basis und Pflanze, Basis und Säule, Basis allein, aber auch Säule allein, ‚Göttin mit *snake frame*‘ allein sowie Göttin mit Pflanze und Basis – wurde wiederholt ein Gegenstand bildlich bezeichnet, der an dem von der ‚bikonkaven Basis‘ markierten Ort lokalisiert war. Sowohl die ‚bikonkave Basis‘ als auch die Pflanze, die Säule und die ‚Göttin mit *snake frame*‘ können in diesem Sinne als repräsentative Bildelemente benannt werden, die zur Veranschaulichung dieser zentralen Idee – etwa der Erscheinung oder Präsenz einer göttlichen Figur an einem baulich fixierten, sakralen Ort – herangezogen wurden. Die ‚bikonkave Basis‘ selbst, deren ‚unmittelbares Objekt‘

2021 CMS V S1A, 75 (Lentoid aus Knossos).

2022 CMS II.3, 7 (Lentoid aus der Idäischen Grotte). Vgl. auch Evans 1921, 220 Abb. 167.

2023 CMS VI, 308 (Lentoid aus Knossos).

6 Bild-Räume im Areal des *Throne Room*

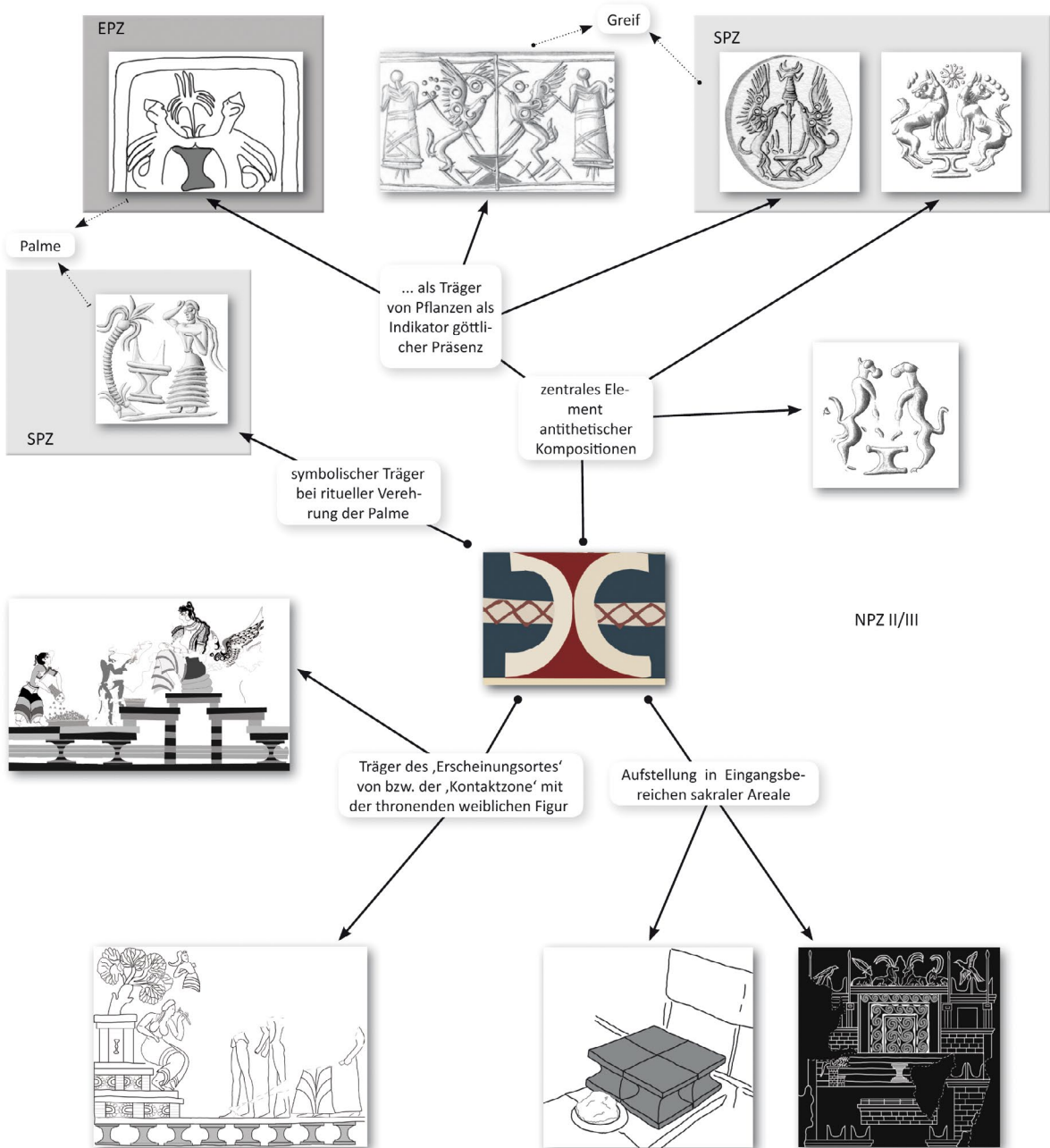


Abb. 6.15 Verzweigungsbaum zum Bildelement ‚bikonkave Basis‘.

6.2 Bildanalyse

bereits in der NPZ in real existierender Form sakrale Orte markiert hatte, während sie in Bilddarstellungen das tragende Element für den Ort der Erscheinung und Begegnung mit einer thronenden weiblichen Figur gebildet hatte, erfüllte diese Funktion somit auch in den spätpalastzeitlichen Darstellungen, wenngleich ihre sinnstrukturelle Einbettung den Konventionen der Zeit entsprechend nun auf andere Weise im Bild Ausdruck fand. Auch in der SPZ markierte die ‚bikonkave Basis‘ also *eine der gegenwärtigen Sphäre entrückte Verortung der auf ihr platzierten Gegenstände bzw. des jenseits von ihr platzierten Geschehens*.

6.2.3 Palmen

Die Darstellung des Palmenfreskos zeigt, wie die jüngste Restaurierung noch einmal verdeutlicht hat, eine in der minoischen Bildkunst häufig wiederkehrende Form der Dattelpalme mit Fruchtstand²⁰²⁴. Charakteristisch sind die jungen, aufrecht nach oben wachsenden Blätter sowie die mit dem Wachstum größer und schwerer werdenden Blätter, welche zu beiden Seiten herabhängen. Typisch sind außerdem die Darstellung und Platzierung der Früchte inmitten der Blattkrone. Palmendarstellungen dieser Art werden in der Forschung zumeist der Gattung *Phoenix dactylifera L.* zugeschrieben, so etwa die Palme aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri²⁰²⁵. Ein auffälliger Unterschied zwischen der genannten Art und der Kretischen Dattelpalme (*Phoenix Theophrasti*), welche heute an mehreren Orten auf der Insel zu finden ist, zeigt sich dabei allerdings gerade in der Wiedergabe des Fruchtstands: Während bei *Phoenix dactylifera L.* die Datteln in schweren Büscheln herabhängen, befindet sich der Fruchtstand bei der aufgrund des Klimas kaum reifenden Kretischen Dattelpalme oberhalb der untersten Blattkränze und eher mittig im Blattbüschel – eine Beobachtung, die sich generell in den minoischen Darstellungen der Dattelpalme von MM IIB/III bis SM I sowie nicht zuletzt auch im *Throne Room* niederschlug²⁰²⁶, weshalb ich auch in Hinblick auf letztere für eine Identifikation als Kretische Dattelpalme (*Phoenix Theophrasti*) plädieren würde. Die minoischen Darstellungen unterscheiden sich dadurch signifikant von den ägyptischen und mesopotamischen Darstellungen, in denen

2024 Galanakis 2013, 24f.; Galanakis u. a. 2017. Siehe zuvor bereits Cameron 1970, 163; Cameron 1976, 104. 680 Taf. 129; Evely 1999, 203, sowie ferner Niemeier 1986, 85–87 m. Abb. 15; Hiller 1996a, 89, wenngleich dieser hierin keine Palme, sondern „eine Art verdickten Schilfgrases“ erkennt; Shank 2007, 163; Marinatos 2010, 57–65. Zur Identifizierung entsprechender Pflanzendarstellungen als Dattelpalme siehe ferner Möbius 1933, 15f.; Morgan 1988, 24; Sarpaki 2000, 663f. 668–670 Abb. 1. 2; 673. 676–678 m. Abb. 7. 8; Antognelli 2006.

2025 Sarpaki 2000, 663; Vlachopoulos 2007b, Taf. 15, 5. Vgl. auch Cameron 1976a, 104.

2026 So schon Evans 1928, 493, bezüglich der Darstellung dreier Palmen auf einem mittelminoischen Gefäß (dort Abb. 298 sowie Evans 1921, 254 Abb. 190) aus dem *Loomweight Basement*: „An interesting feature here is the inflorescence, springing up from the central stem – a local touch, since, in Northern Crete, at any rate, the dates hardly ripen.“ Außerdem Dawkins 1945; Murray and Warren 1976, 46; Antognelli 2006, 11 f. 21 f. Zu Dattelpalmen in der Ägäischen Bronzezeit außerdem Niemeier 1985, 73 Anm. 424; Morgan 1988, 24–29; Sarpaki 2000, 663f.; von Rüden 2011, 76.

die Datteln stets herabhängen²⁰²⁷. Anklänge an letztere Darstellungen lassen sich andererseits etwa in der Wiedergabe der kultivierten Spezies in unterschiedlichen Wachstumsstadien wie etwa im Miniaturfries aus dem *West House*, Akrotiri²⁰²⁸, in einer Vorliebe für weibliche Palmen mit Früchten wie auf einem MM-Gefäß aus dem *Loomweight Basement* in Knossos oder der SM IA-zeitlichen Wandmalerei aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri²⁰²⁹ oder in der Anspielung auf den künstlichen Befruchtungsprozess auf einem weiteren MM III-zeitlichen Gefäß aus Knossos²⁰³⁰ erkennen. Es war jedoch von Anfang an die eigene, kretische Palme, die zur bildhaften Umsetzung all dieser Konzepte genutzt wurde, wenngleich die Motivation, die Pflanze überhaupt darzustellen, nichtsdestotrotz aus dem ägyptischen oder mesopotamischen Raum angeregt worden sein mag²⁰³¹. Auch die Früchte tragende weibliche Palme im *Throne Room* reiht sich in diese Tradition ein und vermittelte die in minoischer Zeit mit der Pflanze assoziierten Bedeutungsaspekte²⁰³².

Im Folgenden soll nun eine weitere Annäherung an diese Pflanze über die Verwendung des Bildzeichens Dattelpalme versucht werden. Wie der Greif gehört auch die Palme zu jenen Bildelementen, welche in kretischen Bildwerken erstmals in der APZ auftauchten, und zwar neben dem genannten Gefäß aus Knossos auch auf MM IIB-zeitlichen Gefäßen aus Phaistos²⁰³³. In der NPZ begegnete sie sowohl in einer naturgetreueren Variante als auch bereits in der stilisierteren Form mit drei bis fünf nach oben stehenden und jeweils ein oder zwei zur Seite herabhängenden Blättern²⁰³⁴. Diese stilisierte Variante bildete in der SPZ und bis in die EPZ die Hauptform der Wiedergabe des Bildelements. Als alleiniges Motiv kam die Palme zum einen in der Gefäßbemalung, zum anderen auf einem APZ/NPZ I-Lentoid

2027 Für einen Überblick über ägyptische Darstellungen von Dattelpalmen siehe Gothein – Wright 1928, 1–25 bes. 11 Abb. 10; 13 Abb. 14; 20 Abb. 20; 21 Abb. 21; 22 Abb. 23; Bruyère 1959, Taf. XIX. XXVII; Parkinson 2008, 133 Abb. 142; 137 Abb. 146; Bruyère – Kuentz 2015, Taf. XXXII. XXXIV. Für Palmendarstellungen aus dem Palast von Mari siehe Parrot 1958, Taf. VIII. IX. XII Farbtaf. A.

2028 Morgan 1988, 25.

2029 Morgan 1988, 25 f; Evans 1921, 254 Abb. 190. Vgl. auch Marinatos 1984a, 116. Zur Wandmalerei aus der *Porter's Lodge* siehe Vlachopoulos 2007; Vlachopoulos – Zorzos 2014, 190 f. Taf. LVIIIb.

2030 Dawkins 1945. Für das Gefäß selbst siehe Evans 1921, 594 Abb. 436C; Evans 1928, 224.

2031 Marinatos 1984a, bes. 121 f. mit weiteren Literaturangaben. Ferner Morgan 1988, 25 f.

2032 Zur Zeichenfunktion der Pflanzen vgl. auch Sarpaki 2000, 658: „The plants depicted on the wall paintings belong to a specific repertoire which seems potent with symbolic meaning. Without doubt, it represents those aspects of the environment that the artist *wishes* to depict. Plants are not only used decoratively, but constitute a form of symbolism (*semiosis*) in the painting, a type of communicational ‘visual concept’ expressed in a code which has meaning to the recipient.“ Dass der Baum sakral konnotiert war, belegte Cameron 1976a, 104, zufolge gerade das Vorkommen der Palme im *Throne Room*.

2033 Pernier 1935, Taf. 20a. 31; ferner Morgan 1988, 26 mit Abb. 11; Antognelli 2006, 11 m. Anm. 4.

2034 Parallel zur Dattelpalme werden das ‚Dreiblatt‘ sowie dessen filigrane Version mit einem aufragenden und zwei zur Seite fallenden dünnen Blättern in einem vergleichbaren Spektrum an Bildkontexten verwendet. Im vorliegenden Kontext sollen jene Darstellungen jedoch außen vor gelassen werden. Stattdessen liegt das Hauptaugenmerk auf dem Motiv der Dattelpalme selbst.

in Oxford sowie einem NPZ II/III-Amygdaloid in New York vor²⁰³⁵. Ansonsten ist sie in der Regel in Bildkontexte eingebettet, die ihre Verortung innerhalb der minoischen Ideenwelt näher umreißen lassen.

Neupalastzeit

Ab der NPZ gehörte die Palme zur Flora mythisch-sakraler Uferlandschaften. In ihrer naturgemäßerer Variante wurde sie dabei mit einem mehr oder weniger runden Busch aus Palmblättern wiedergegeben. In dieser Form ist sie im Miniaturfresko auf der Ostwand von Raum 5 im *West House* von Akrotiri zu finden, wo Palmen in unterschiedlichen Wachstumsstadien die uferlandschaftliche Umgebung gestalten, in der unter anderem ein Greif bei der Jagd gezeigt ist²⁰³⁶. Dieselbe Vergesellschaftung von Palme und Greif zeigen auch der Abdruck eines Schildrings aus Kato Zakros und ein Kissen aus Knossos²⁰³⁷ (siehe bereits oben [Abb. 6.8a](#) und [6.8b](#)). Weitau häufiger begegnen in kretischen Siegelbildern allerdings Löwen in gelagerter Haltung oder im fliegenden Galopp gemeinsam mit einer Dattelpalme, die zum Teil sehr detailliert und mit Fruchtstand wiedergegeben ist²⁰³⁸ ([Abb. 6.16a](#) bis [6.16d](#)). Der auf einem Schildring aus Vapheio gezeigte Überfall eines Löwen auf ein Rind wird ebenso in einer durch Palmen charakterisierten Landschaft verortet wie der Überfall eines Löwen auf eine Ziege auf den Goldbeschlägen eines lokal in Anlehnung an minoische Prototypen produzierten Kästchens aus Mykene²⁰³⁹. Ähnliche Palmen sind ferner auf einem Lentoid aus Mykene mit zwei hockenden Löwen vergesellschaftet²⁰⁴⁰. Eine Wandmalerei aus Raum 2, Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, zeigt indes eine säugende Kuh inmitten einer Felslandschaft mit Palmen und Schilfpflanzen²⁰⁴¹ – ein Motiv, welches auch in der SPZ noch reproduziert wurde (siehe unten). Auf einem fragmentarischen Siegelabdruck aus Kato Zakros scheint hingegen ein Jäger oder Krieger in einer entsprechenden Landschaft dargestellt gewesen zu sein²⁰⁴² ([Abb. 6.16e](#)). Diese Komposition lässt sich möglicherweise vor dem Hintergrund der Parallelisierung

2035 CMS VI, 157 (Lentoid in Oxford); CMS XII, 180 (Amygdaloid in New York).

2036 Doumas 1999, 64–67 Abb. 30–34; Morgan 1988, 24–29 m. Abb. 27–29 Farbt. B; Sarpaki 2000.

2037 CMS II.7, 87 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); II.3, 73 (Kissen aus Knossos).

2038 CMS I, 505 (Lentoid in Athen, „aus Kreta“); II.6, 160 (Abdruck eines Lentoids, aus Gournia); II.8, 297 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos); sowie die vom selben Ring stammenden Abdrücke CMS II.7, 71 (aus Kato Zakros) und CMS II.8, 298 (aus Knossos). Vgl. auch Antognelli 2006, 12f.

2039 CMS I, 253 (Schildring aus einem SH IIA-Kontext in Vapheio). Für das reliefierte Kästchen aus Schachtgrab V siehe Davis 1977, Abb. 30; Blakolmer 2008a, 66 Abb. 1.

2040 CMS I, 71 (Lentoid aus Mykene). Siehe dazu auch Marinatos 1984a, 115f. m. Abb. 3, der zufolge die Palme ausschließlich hier nicht stilisiert war und keine symbolische Bedeutung besaß.

2041 Vlachopoulos – Zorzos 2014, 195 Taf. 67a.

2042 CMS II.7, 19 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

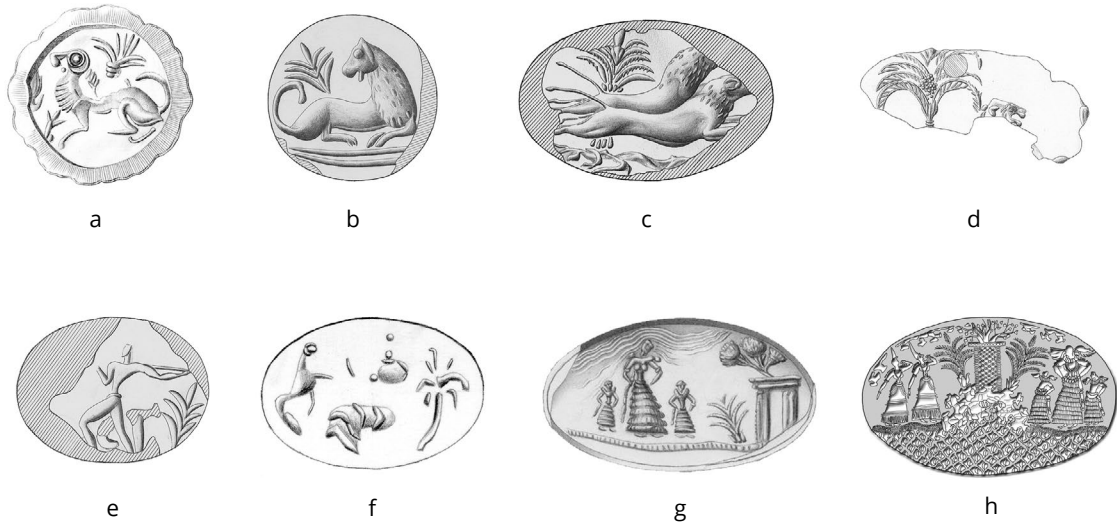


Abb. 6.16 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen der Palme: a) angeblich aus Kreta; b) aus Gournia; c) aus Kato Zakros und Knossos; d) aus Knossos; e) aus Kato Zakros; f) in Athen; g) aus Agia Triada; h) Schildring aus Pylos.

von Jägern/Kriegern und Löwen²⁰⁴³ begreifen und rückte den gezeigten Jäger landschaftlich wie konzeptuell in dieselbe Umgebung. Ein SM IB- oder SH IIA-Alabastron mit der Darstellung achtförmiger Schilde in einem von Palmen und *sacred ivy* bewachsenen felsigen Terrain könnte diese Verknüpfung von Schildträgern/Krieger/Jäger und Palme weiter bestätigen²⁰⁴⁴.

Die Palme dürfte in diesen Darstellungen vor allem die mythisch-sakrale Uferlandschaft repräsentiert haben, welche die Umgebung des Handlungsgeschehens definierte. Die Vergesellschaftung mit dem Greifen verrät den überweltlichen Charakter der Landschaft und deutet im Gegenzug auch auf die mit der Palme assoziierte Wirkung hin, gemäß der sie selbst als Bestandteil dieser übernatürlichen Landschaft verstanden wurde²⁰⁴⁵. Daraus lässt sich weiter schließen, dass es sich immer dann, wenn das Bildelement Dattelpalme Verwendung fand, um die Wiedergabe derartiger mythisch-sakraler bzw. der Realität entrückter Landschaften und Szenarien handelte. Die Palme zeichnete folglich die Umgebung der ihr beigefügten Lebewesen, Objekte oder Aktivitäten als eine solche Landschaft aus.

2043 Morgan 1998a, 30 mit weiteren Literaturhinweisen in Anm. 39.

2044 Rehak 1992, 119f. m. Abb. 12.

2045 Die für diese Art der Landschaft häufig geführte Bezeichnung als nilotisch wurde bereits mehrfach mit der Begründung abgelehnt, dass sowohl Dattelpalmen als auch Papyruspflanzen auf Kreta wachsen (können); vgl. Sarpaki 2000, 664 mit weiteren Literaturverweisen; Vlachopoulos – Zorzos 2014, 183–185. Darauf, dass es dennoch keine gewöhnliche Landschaft Kretas war, weist das Vorkommen der Greifen sowie nicht zuletzt die Umsetzung des Themas durch hybride Pflanzenformen im *Throne Room* hin. Siehe auch Antognelli 2006, 13f.

Dies scheint sich auch anhand eines weiteren Fallbeispiels zu bestätigen: Eine ebenfalls in der naturgetreueren Variante wiedergegebene Palme zeigt die nur sehr fragmentarisch erhaltene Darstellung auf einem ursprünglich mit einiger Sicherheit auf Kreta angefertigten goldenen Schildring in Athen, dessen Bildmitte von einer im Siegelabdruck nach links sitzenden weiblichen Figur eingenommen wird²⁰⁴⁶ (Abb. 6.16f). Vor bzw. links von ihr steht eine weitere, wohl als Tier zu identifizierende Figur. Die Darstellung dürfte verwandt sein mit jenen von weiblichen Figuren, die den vor ihnen platzierten Tieren zugewandt sind und mit diesen interagieren²⁰⁴⁷. Aufgrund der Anordnung auf der zur Verfügung stehenden Bildfläche bildet die Palme möglicherweise nicht ausschließlich ein Landschaftselement, sondern ist insbesondere der sitzenden Figur zugeordnet und markiert somit den Ort ihrer Gegenwart²⁰⁴⁸. Die sitzende weibliche Figur wurde vermittels ihrer Vergesellschaftung mit der Palme also explizit in einer der Realität entrückten Landschaft verortet, wodurch wiederum ihre eigene überweltliche Natur bekräftigt wurde²⁰⁴⁹.

Sowohl im Hinblick auf ihre gedrungene Form als auch auf ihre Positionierung im Raum ähneln die Palmen, die auf dem Abdruck eines Schildrings aus Agia Triada neben einem ‚Baum-Schrein‘ sowie auf dem Goldring aus dem SH II-zeitlichen Grab des *Warrior Griffin* in Pylos zu beiden Seiten eines ‚Baum-Schreins‘ dargestellt sind, jenen im späteren *Throne Room*²⁰⁵⁰ (Abb. 6.16g; 6.16h). Der ‚Baum-Schrein‘ markiert in beiden Fällen den Ort des Geschehens und bildet zugleich das Bezugsobjekt der von den weiblichen Personen repräsentierten Ritualhandlungen. Die Palmen rahmen dieses Bezugsobjekt und verleihen ihm auf diese Weise eine zusätzliche Bedeutungsdimension. Ähnlich wie im Falle des eben besprochenen Goldrings in Athen könnte das Bildelement Palme auch hier zur Verortung des ‚Baum-Schreins‘ in einer mythisch-sakralen Sphäre bzw. zur zusätzlichen Kennzeichnung des sakralen Charakters des ‚Baum-Schreins‘ selbst als Bezugsobjekt ritueller Handlungen gedient haben.

Hier zeigt sich somit ein weiteres Mal, wie das Bildelement Palme aufgrund seiner pragmatischen Wirkungen verwendet wurde, um die zusammen mit der Palme gruppierten Lebewesen oder Objekte in einer der Realität entrückten Sphäre der minoischen Vorstellungswelt konzeptuell zu verorten. Des Weiteren lässt sich aus diesen Darstellungen schließen, dass die Palme zur Kennzeichnung von Lebewesen und Objekten an Orten dienen konnte, die Bezugspunkte von Ritualhandlungen waren. Es kann folglich als ein zusätzliches und für die vorliegenden

2046 CMS I S, 114 (Schildring in Athen).

2047 Siehe bereits oben Kapitel 6.2.1: Spätpalastzeit.

2048 Vgl. auch Hiller 2011b, 106, der die weibliche Figur als Göttin und die Palme als ihren heiligen Baum identifizierte.

2049 Dies begründet wohl auch die in einer Landschaft mit Palmen verortete Wiedergabe der Wagenfahrt eines Greifengespanns mit vermutlich göttlichen Insassen auf dem wahrscheinlich erst in SH II entstandenen Schildring aus Anthia, CMS V S1B, 137. Vgl. dazu ferner Wohlfeil 1997, 126.

2050 CMS II.6, 1 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada); Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10 (Schildring aus Pylos).

Untersuchungen besonders relevantes Spezifikum ihrer sinnstrukturellen Einbindung notiert werden, dass die Palme immer dann verwendet wurde, wenn es um die Kennzeichnung eines rituell fokussierten Ortes und Bezugsobjekts ging.

Der Siegelabdruck aus Agia Triada zeigt dabei nur einen Teil der Darstellung des Goldrings aus Pylos. Letzterer zeigt mit der symmetrischen Platzierung der Palmen zu beiden Seiten des ‚Baum-Schreins‘ eine vollständigere Darstellung jener gesamtmotivischen Konstellation, die das Bildthema – verschiedene, auf einen von Palmen flankierten ‚Baum-Schrein‘ ausgerichtete Ritualhandlungen, die von weiblichen Vertreterinnen der Palastgesellschaft ausgeführt werden – als der für den Siegelabdruck aus Agia Triada verantwortliche Ring. Dass die Wiedergabe des von Palmen flankierten ‚Baum-Schreins‘ auf dem Ring aus Pylos sowohl in Hinblick auf die gedrungene Form der Palmen als auch in Hinblick auf die Art, wie die Palmen aus den Zwickeln zwischen ‚Baum-Schrein‘ und Grund herauswachsen, in der NPZ auch erstmals ein exzellentes Vergleichsbeispiel für die für den *Throne Room* postulierte Platzierung von Palmen zu beiden Seiten des Throns bildet, ist offensichtlich und wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch einmal zur Sprache kommen.

Dem Aufbau der Blattkrone aus dem Fresko des späteren *Throne Room* am nächsten sind während der NPZ II die Palmen in der Wandmalerei aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri. Die Blattkrone besteht aus einer unteren Gruppe jeweils zweier nach unten hängender älterer Blätter, die auf Höhe des Fruchtstandes abgesetzt ist von einer weiteren Gruppe zur Seite gebogener Blätter, aus der mittig schließlich die nach oben wachsende Blattknospe herausragt. Die SK I-zeitliche Freskoversion des von früheren Keramikdarstellungen bekannten Arrangements der fruchttragenden Dreifachpalme bildet den Bezugspunkt einer männlichen Figur, wenngleich deren Handeln nicht erhalten ist²⁰⁵¹. Der liminale bzw. überweltliche Charakter des Raumdekors wird durch die Gegenwart eines gelagerten Greifen, einer sitzenden weiblichen Figur sowie blauer Affen vor einem ‚Schrein‘ bestätigt, deren kompositorische Beziehungen zueinander indes noch weiterer Klärung bedürfen.

Eine ganz ähnliche Form der Palme begegnet auch in den minoischen bzw. ‚minoisierenden‘ Wandmalereien aus Palast F in Tell el-Dab'a, wo sie an den Übergängen zwischen den vor landschaftlichen bzw. ornamentalen Flächen wiedergegebenen Stiersprungszenen platziert sind²⁰⁵². Zeitgenössische kretische Parallelen für die konzeptuelle Verbindung von Palme und Stiersprung fehlen bislang. Noch immer nicht endgültig geklärt scheint allerdings die Frage nach dem Herstellungsort des sogenannten *Violent Cup* aus dem SH IIA-zeitlichen Tholosgrab in Vapheio; es ist gut möglich, dass eben dieser Becher als kretisches Beispiel für die Kombination von Stier und Dattelpalme aus der NPZ II oder NPZ III

2051 Vlachopoulos 2007b, Taf. 15,5; Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 67.

2052 Bietak u.a. 2007, bes. 56–59 Abb. 59A; 61 Abb. 60; 88f. Kat.-Nr. F171. F172. F187. F188. F3+F19+F192.

angeführt werden kann²⁰⁵³. Die Darstellung auf dem Goldbecher, die wild galoppierende bzw. ins Netz gehende Stiere in einer Felslandschaft mit Palmenbewuchs verortet²⁰⁵⁴, zeigt eine ähnliche Form der fruchttragenden Palme mit zu beiden Seiten herabhängenden älteren Blättern, kürzeren, zur Seite reichenden jüngeren Blättern sowie einer oben mittig platzierten Blattknospe. In ihrer vergleichsweise detaillierten Gestaltung nimmt sie jene Form vorweg, welche in der SPZ stark vereinfacht zur Standardversion der Palmendarstellung werden sollte. Die Vergesellschaftung von Palme, Felslandschaft und Stierfang bezeugt zudem die Darstellung auf der Elfenbeinpyxis aus Katsambas²⁰⁵⁵.

Nach den anfänglichen Konnotationen der Palme mit Fruchtbarkeit lässt sich im weiteren Verlauf der NPZ also eine Konkretisierung des konzeptuellen Spektrums auf Szenen der Jagd und des Kampfes in der Tierwelt sowie in der Domäne der Jäger und Krieger feststellen, denen die Palme als repräsentatives Element der uferlandschaftlichen Umgebung beigelegt ist (vgl. den Verzweigungsbaum in Abb. 6.18). In komplexeren Szenen der Wandmalerei und Reliefkunst tritt sie zudem gemeinsam mit Stiersprung- und Stierfangszenen auf, wo sie in Felslandschaften anstatt in uferlandschaftlichen Gefilden wächst. Ihre Vergesellschaftung mit Greifen deutet andererseits auf die konzeptuelle Verortung der Palmen in eine der Realität entrückte bzw. mythisch-sakrale Sphäre hin, in der gelegentlich auch sitzende weibliche Figuren sowie insbesondere Bezugsobjekte ritueller Handlungen von ihnen umgeben wiedergegeben wurden. Die Palme markierte den überweltlichen bzw. mythisch-sakralen Charakter all jener Szenen und bettete sie in eine Umgebung ein, die die Verortung der mit ihr verbundenen Lebewesen und Handlungen jenseits der irdischen Gegenwart in der mythisch-sakralen Vorstellungswelt und Weltordnung der neupalastzeitlichen Palastgesellschaft zum Ausdruck brachte.

Spätpalastzeit

Die Tradition, Tiere in Vergesellschaftung mit Palmen darzustellen, setzte sich in der SPZ fort. Letztere wurden nun allerdings nicht mehr in der naturnahen Stilisierung, sondern in einer vereinfachten Form mit älteren, seitlich herabhängenden Blättern und jüngeren, nach oben ragenden Blättern und / oder Blattknospen wiedergegeben. Marinatos zufolge ließe insbesondere die stark stilisierte Darstellung der Palme darauf schließen, dass sie in dieser Zeit eher als ein bedeutungsvolles Zeichen denn als ein reines Landschaftselement zu verstehen sei²⁰⁵⁶.

2053 Siehe zur Argumentation der festländischen Herstellung des *Violent Cup* Davis 1974; Davis 1977. In diesem Punkt jedoch anderer Meinung ist u. a. Warren 1980. Zur Palme auf dem *Violent Cup* ferner Antognelli 2006, 15f.

2054 Davis 1977, 4 Abb. 5–7. 17.

2055 Antognelli 2006, 16 m. Abb. 5.

2056 Marinatos 1984a, 115f.; Marinatos 2010, 63.

Mehrere kretische sowie festländische Siegelbilder belegen die Kombination von ein oder zwei Palmen mit einem einzeln stehenden Rind²⁰⁵⁷ (Abb. 6.17a; 6.17b). Ein vom Festland stammendes Siegelbild zeigt die Variante zweier gegenüber zu beiden Seiten einer Dreifachpalme gelagerter Rinder²⁰⁵⁸. Auch allein oder in der Herde wiedergegebene Ziegen werden gelegentlich zusammen mit Palmen dargestellt²⁰⁵⁹. In zwei Fällen ergänzt ein achtförmiger Schild die Szenerie: zum einen die Darstellung eines Rindes auf einem Lentoid aus Jalysos²⁰⁶⁰, zum anderen eine Gruppe von drei Ziegen auf einem Lentoid aus Mykene²⁰⁶¹. Auf einem Diadem aus Enkomi grasen zwei antithetisch um eine Dreifachpalme angeordnete Ziegen²⁰⁶². In der Tradition neupalastzeitlicher Darstellungen zeigen ferner drei vom Festland stammende Siegelbilder jeweils eine säugende Kuh gemeinsam mit Palmen, wobei auf dem Schildring aus Anthia außerdem ein Löwe beigefügt ist, dessen Körperhaltung formal-typologisch wohl als unverstandene Kopie einer antithetischen Szene erkannt werden kann²⁰⁶³. Ein Löwe in nicht näher zu definierender Aktion in Gegenwart einer Palme und mindestens eines weiteren Objekts ist wiederum auf einem fragmentarischen Siegelabdruck aus Knossos belegt²⁰⁶⁴ (Abb. 6.17c). Auch die neupalastzeitliche Tradition von Stiersprung- und Stierfangszenen mit Palmen setzte sich, wenngleich mit stilistischen und kompositionellen Abweichungen gegenüber der NPZ, in der SPZ fort²⁰⁶⁵, beispielsweise auf einem Siegelabdruck in Theben²⁰⁶⁶ (Abb. 6.17d). Darüber hinaus wurde die Wiedergabe des Stiersprungs auf Lentoiden in der SPZ zum Bestandteil des schon in Kapitel 5.4.3 besprochenen Bildzyklus, der außerdem das Schildsymbol und das Textilsymbol sowie wiederholt einen Verweis auf Tieropfer inkludierte. Die gemeinsame Darstellung von Stiersprungmotiv und Dattelpalme lässt sich folglich ebenfalls mit jenem Zyklus verknüpfen. Die Vergesellschaftung von Rindern, Ziegen oder Löwen, aber auch des Stiersprungs mit Palmen erfreute sich somit sowohl auf Kreta als auch auf dem mykenischen Festland und auf Zypern, insbesondere im Körperschmuck, großer Beliebtheit, was auf ein universelles Verständnis oder zumindest eine im gesamten Ägäisraum geschätzte Attraktivität der unmittelbaren Bildthematik schließen lässt.

2057 CMS I, 57. 88. 111 (Lentoid aus Mykene); II.8, 413 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); V S1A, 102 (Lentoid aus Chania); V, 157 (Lentoid aus Kokolata, Kephallonia); XIII, 10 (Lentoid in Bloomington).

2058 CMS I, 375 (Schildring in Athen).

2059 CMS I, 188 (Lentoid aus Dendra).

2060 CMS VII, 113 (Lentoid aus Jalysos). Vgl. auch Marinatos 1984a, 116.

2061 CMS I, 105 (Lentoid aus Mykene).

2062 Evans 1928, 495 Abb. 300; Marinatos 1984a, 116.

2063 CMS V S1B, 136 (Schildring aus Anthia); V S3, 259 (Lentoid aus Patras); 240 (Abdruck eines Lentoids, in Nafplio).

2064 CMS II.8, 551 (Siegelabdruck aus Knossos).

2065 Vgl. Kapitel 4.3.3 zum Aufkommen von ‚Schurzträgern‘ als Akteuren sowie zu den Veränderungen der Stiersprungsposen, wie sie insbesondere von John Younger thematisiert wurden.

2066 CMS V S3, 369 (Abdruck eines Lentoids, in Theben); ferner CMS V, 597 (Lentoid aus Mykene). Siehe hierzu auch Antognelli Michel 2012, 45 f.

6.2 Bildanalyse

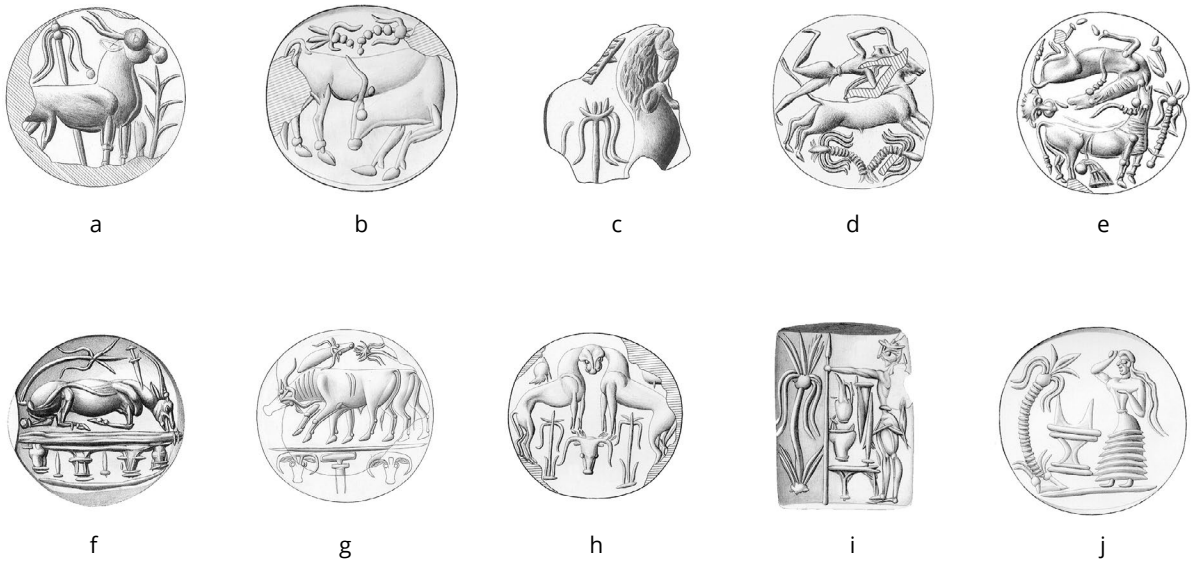


Abb. 6.17 Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen von Palmen: a) aus Knossos; b) aus Chania; c) aus Knossos; d) aus Theben; e) aus Glyka Nera; f) aus Mykene; g) aus Knossos und Mykene; h) aus Theben; i) aus Naxos; j) aus Knossos.

Auffällig häufig begegnet die stilisierte Dattelpalme zudem in Darstellungen, die implizit oder explizit mit Tieropfern in Zusammenhang zu bringen sind²⁰⁶⁷. Auf einem Lentoid aus Mykene ist das mit der Dattelpalme vergesellschaftete Rind mit frontal gezeigtem Schädel wiedergegeben – eine Anspielung auf die Tötung des Tieres²⁰⁶⁸. Ein Tierüberfall wird ferner in der Darstellung von zwei einander gegenüber angeordneten Rindern auf einem Lentoid aus dem kretischen Glyka Nera impliziert, die durch einen Löwenkopf, ein Textil und eine Palme vervollständigt wird²⁰⁶⁹ (Abb. 6.17e). Dabei verweist das Textilsymbol meines Erachtens ähnlich wie der achtförmige Schild, der bereits im Zusammenhang mit den Tiermotiven begegnete, auf die soziale Gruppe bzw. den Anlass, der mit der angedeuteten Aktion – der rituellen Tötung der Rinder – assoziiert wurde²⁰⁷⁰. Etwas konkreter wird die Schächtung eines auf einem Opfertisch platzierten Rindes mittels eines Dolches auf einem Lentoid aus Mykene angedeutet²⁰⁷¹ (Abb. 6.17f). Eine

2067 So bereits Marinatos 1984a. Allerdings ist es m. E. nicht ratsam, jede beliebige Form von Pflanze als „stilisierte Dattelpalme“ heranzuziehen. Siehe zum Thema außerdem Hiller 2011b; Antognelli Michel 2006, 16f.

2068 CMS I, 52 (Lentoid aus Mykene). Zur Anspielung auf die Tötung des Tieres siehe Kapitel 5.4.3.

2069 CMS V S3, 94 (Lentoid aus Glyka Nera).

2070 Siehe dazu ausführlicher Kapitel 5.4.3. Vgl. auch Marinatos 1984a, 115f.

2071 CMS XI, 52 (Lentoid aus Mykene). Siehe auch Marinatos 1984a, 117 m. Abb. 7, die hierin allerdings eine Ziege erkennt.

Palme neigt sich von hinten über das Tier und setzt das Opfer in einen ganz spezifischen, von der Palme repräsentierten Kontext. Auf eine Tötung des Tieres verweisen ferner die Rinderschädel, welche Bestandteil der folgenden Darstellungen mit Palmen sind: Auf einem durch Siegelabdrücke in Knossos und Mykene bezeugten Trägermedium stehen zwei Rinder oberhalb eines Architravs, welcher mittig von einer Säule getragen wird²⁰⁷² (Abb. 6.17g). Zu beiden Seiten der Säule sind Rinderschädel platziert. Über den Rindern ragt zum nach oben verdrehten Kopf des hinteren Tieres hin eine Palme in die obere Bildrandmitte hinein. Der Abdruck eines in Theben aufbewahrten Lentoids zeigt hingegen die Darstellung zweier antithetischer Löwen mit gemeinsamem Kopf, die ihre Vorderfüße auf einen Rinderschädel gestellt haben²⁰⁷³ (Abb. 6.17h). Unter beiden Löwenkörpern ist jeweils eine Dattelpalme platziert, über den Rücken beider Tiere ein Vogel.

All diese Darstellungen belegen die Verknüpfung von Palmen mit zu Opfertieren bestimmten Rindern und Löwen. Letztere begegnen, wie aus anderen Darstellungen ersichtlich, oftmals als erfolgreiche Jäger beim Angriff auf Rinder und andere Tiere. Die Palme besaß in der SPZ somit offensichtlich Darstellungsrelevanz im Kontext der Tötung und Opferung von Rindern. Es ist naheliegend, dass hierbei die bereits in neupalastzeitlichen Darstellungen mit ihr assoziierte Bedeutung sowie die sinnstrukturelle Logik maßgeblich waren, gemäß der das Bildzeichen Palme zur Kennzeichnung des sakralen Charakters des Ortes eines Geschehens oder, wie in diesem Falle, einer rituellen Handlung eingesetzt wurde. Ob die Palme in diesen Fällen darüber hinaus ein Bezugsobjekt repräsentierte, das, wenngleich nicht explizit dargestellt, so doch konzeptuell in der von der Palme angezeigten Umgebung verortet war²⁰⁷⁴, muss grundsätzlich offenbleiben.

Dies gilt auch für die folgenden Fälle, in denen die Palme zusammen mit menschlichen Figuren begegnet. Auf einem Kissensiegel aus Naxos ist eine männliche Figur gezeigt, die in der nach vorn gestreckten rechten Hand eine Lanze hält²⁰⁷⁵ (Abb. 6.17i). Die Haltung ist als ‚Herrschergestus‘ bestens bekannt²⁰⁷⁶. Zwischen Figur und Lanze sind ein Rhyton, ein Messer, ein Ausgussgefäß sowie ein Krater oder Auffanggefäß oberhalb eines kleinen Tisches platziert; jenseits der Lanze steht eine Palme. Die Platzierung des Opfergeräts²⁰⁷⁷ zwischen Lanze und männlicher Figur assoziiert dieses mit der Figur. Die Palme rückt die männliche Figur und ihr Opfergerät somit entweder in den durch die Palme implizierten Sinnzusammenhang, in dem die angedeutete Opferhandlung, ähnlich wie die oben besprochenen Tieropfer- und Stiersprungszenen, verortet war; oder aber sie

2072 CMS I, 515 (Siegelabdruck aus Mykene); II.8, 498 (Siegelabdruck aus Knossos).

2073 CMS V S1B, 353 (Abdruck eines Lentoids, in Theben).

2074 So etwa Morgan 1995b, 142: „the bent tree alludes to the desired presence of the deity for whom the sacrifice is intended“. Vgl. auch Marinatos 2007, 149 sowie Hiller 2011b, 106. 108.

2075 CMS V, 608 (Kissensiegel aus Naxos).

2076 Vgl. zuletzt Marinatos 2010, 63f.

2077 Zur Identifizierung als Opfergerät siehe auch Marinatos 1984a, 117–119 m. Abb. 8.

fungiert als Bezugspunkt für die männliche Figur mit ihrem Opfergerät²⁰⁷⁸. Auf einem Lentoid aus Knossos richtet ferner eine weibliche Figur den Gestus der zur Stirn erhobenen Hand auf eine ‚bikonkave Basis‘ mit darauf platziertem Doppelhorn sowie eine dahinter befindliche Palme²⁰⁷⁹ (Abb. 6.17j). Hier ist zunächst die gebaute Struktur als Bezugspunkt der rituellen Geste zu identifizieren; die ‚bikonkave Basis‘ markiert darin zugleich den Ort als Begegnungszone mit dem Göttlichen²⁰⁸⁰. Die Palme ist erneut der gestikulierenden Figur gegenüber positioniert und könnte hier wieder entweder das rituelle Gebaren der weiblichen Figur gegenüber der gebauten Struktur in den erwähnten Sinnzusammenhang einbetten oder aber gemeinsam mit der gebauten Struktur den Bezugspunkt für die bekannte Ritualgeste bilden.

In diesen beiden letztgenannten Darstellungen könnte über die seit der NPZ belegte umgebungsanzeigende Funktion der Palme hinaus auch eine direkte Bezugnahme der menschlichen Akteure auf die Palme bzw. das von ihr repräsentierte, in einer mythisch-sakralen Uferlandschaft verortete Bezugsobjekt – beispielsweise eine Gottheit oder aber auch eine sakrale Architektur, wie sie noch in der NPZ in Form des ‚Baum-Schreins‘ dargestellt wurde – wiedergegeben worden sein. Die Ambiguität der Darstellung – sofern eine solche beabsichtigt war und nicht allein unserer voreingenommenen Art des ‚Lesens‘ von Siegelbildern geschuldet ist – eröffnet die Möglichkeit, dass die Pflanze tatsächlich *selbst* die Rolle des Bezugspunkts für Opferhandlungen und rituelle Gesten innehatte. War dies der Fall, so war es hier nun die Idee einer als Empfänger kultisch-ritueller Zuwendungen konzeptualisierten Entität, welche in zumindest diesen Darstellungen direkt durch die Palme versinnbildlicht wurde und als direkter Bezugspunkt für rituelle Gesten fungierte. Nicht auszuschließen wäre dann, dass das Bildzeichen Palme auch in den bereits besprochenen Darstellungen von Tieropfer, Stiersprung und Stierfang auf diese Entität verwies. Allerdings – und das sollte an dieser Stelle noch einmal betont werden – war eine solche ‚Lesart‘ der spätpalastzeitlichen Lentoidbilder nicht unbedingt beabsichtigt, und es ist sehr gut möglich, dass auch in den zuletzt besprochenen Siegeldarstellungen die Palme in ihrer nun bereits traditionellen sinnstiftenden Funktion auftrat, in der sie das rituelle Gebaren sowie die Akteure selbst nicht mehr und nicht weniger als in jene mythisch-sakrale Uferlandschaft einbettete, in der die Handlungen konzeptuell verortet waren. War diese Landschaft in der SPZ allerdings konkret mit (einer) bestimmten Gottheit(en) verknüpft, so könnte die Palme durchaus indirekt für

2078 So bereits Marinatos 2010, 64: „The king makes the offerings but the recipient must be the goddess of the palm tree [...]. The seal from Naxos confirms the ruler’s involvement with the palm tree“. Zur Andeutung des in anderen Darstellungen explizit wiedergegebenen Tieropfers siehe auch Antognelli 2006, 17.

2079 CMS V S1A, 75 (Lentoid aus Knossos).

2080 Vgl. Kapitel 6.2.2: ‚Bikonkave Basen‘ in der Spätpalastzeit. Eine ähnliche Aktion gegenüber einer Palme und einer gebauten Struktur auf einem Boot könnte auf einem Amygdaloid aus Makrygialos dargestellt gewesen sein, falls es sich hierbei nicht um die Wiedergabe von Mast und Segel handelte; siehe CMS V S1A, 55.

diese Gottheit(en) als Adressat(en) der ihr/ihnen jeweils gewidmeten Ritualhandlungen gestanden haben²⁰⁸¹.

Zusammenfassend hatten in der SPZ somit die seit der NPZ etablierten sinnstrukturellen Verknüpfungen der mittlerweile ausschließlich in stilisierter Form wiedergegebenen Palme auch weiterhin Bestand, wobei das Spektrum nun durch Tieropferdarstellungen sowie Ritualhandlungen mit menschlichen Akteuren erweitert wurde (vgl. den Verzweigungsbaum in [Abb. 6.18](#)). Die Möglichkeit besteht, dass die Palme nun auch selbst den Bezugspunkt von Kulthandlungen bildete und zum ideellen Adressaten von Tieropfern und Ritualhandlungen wurde. Allerdings ist diese Lesart der Siegelbilder nicht zwingend, und auch ein Blick auf das Fortleben der Palme in der EPZ, wo sie zu einem beliebten Dekorelement auf bemalten *larnakes* wurde²⁰⁸², spricht meines Erachtens eher dafür, in der Palme einen vegetabilen Repräsentanten sowie ein Kennzeichen einer der Realität entrückten bzw. göttlichen Sphäre, nicht jedoch einer Gottheit selbst zu sehen. Hierzu passt auch die bislang aus der Diskussion ausgesparte Darstellung auf dem bereits erwähnten Tonpinax aus dem endpalastzeitlichen ‚Schrein‘ (Raum V) in Kannaia: Hier rahmen zwei Sphingen eine ‚bikonkave Basis‘ einschließlich der darauf platzierten Dattelpalme in spätpalastzeitlicher Stilisierung²⁰⁸³. Ähnlich wie die Säule, die in vergleichbaren antithetischen Kompositionen für ein spezifisches gebautes Areal mit sakraler Bedeutung steht²⁰⁸⁴, ist es hier die Palme, welche auf die von ihr typischerweise repräsentierte mythisch-sakrale Sphäre verweist. Ihre Kombination mit der ‚bikonkaven Basis‘ ist dabei umso interessanter, als sie – wie auch auf dem angeblich aus Knossos stammenden Lentoid²⁰⁸⁵ ([Abb. 6.17j](#)) – die konzeptuelle Verknüpfung dieser Sphäre mit einer von ‚bikonkaven Basen‘ und Doppelhörnern geprägten gebauten Lokalität bestätigt. Dieses Arrangement repräsentiert *pars pro toto* eine Sphäre der minoischen Vorstellungswelt, welche – durch die bildhafte Rahmung mit Sphingen kenntlich gemacht – eine der Realität entrückte sakrale Sphäre war und in der SPZ einen Bezugsort für bzw. einen Ort der Durchführung von rituellen Handlungen markierte.

2081 Zugunsten einer solchen ‚Lesart‘ ließe sich etwa ein relativ spät datierender, reliefierter Möbelbeschlagn aus Theben mit der Darstellung einer ursprünglich antithetischen Komposition um eine mittig platzierte Palme anführen: Von beiden Seiten schreiten ‚minoische Genien‘ auf sie zu, welche leblose Vierbeiner über der Schulter tragen; siehe Marinatos 1984a, 121 [Abb. 15](#); Hiller 2011b, 108f. m. [Abb. 15](#); Antognelli 2006, 17f. m. [Abb. 10](#). Dieser verwandt dürfte eine Darstellung auf einer aus Mykene stammenden Gießform für Glasperlen sein, die einen vor einer Palme stehenden ‚minoischen Genius‘ mit Ausgussgefäß zeigt; siehe Kaiser 1976, Taf. 8,6; Hiller 2011b, 107f. m. [Abb. 13](#); Antognelli 2006, 17f. m. [Abb. 9](#).

2082 Watrous 1991, bes. 296; Morgan 1988, 28; Antognelli 2006, 18f. Zum Nachleben des mit der Palme assoziierten Sinnkonzepts in der frühen Eisenzeit und den historischen Epochen auch Hiller 2011b, 108–112.

2083 Siehe oben [Kapitel 6.2.2: ‚Bikonkave Basen‘ in der Spätpalastzeit](#) m. [Anm. 2016](#).

2084 Siehe oben [Kapitel 5.4.3](#) m. [Anm. 1643](#).

2085 CMS V S1A, 75 (Lentoid aus Knossos).

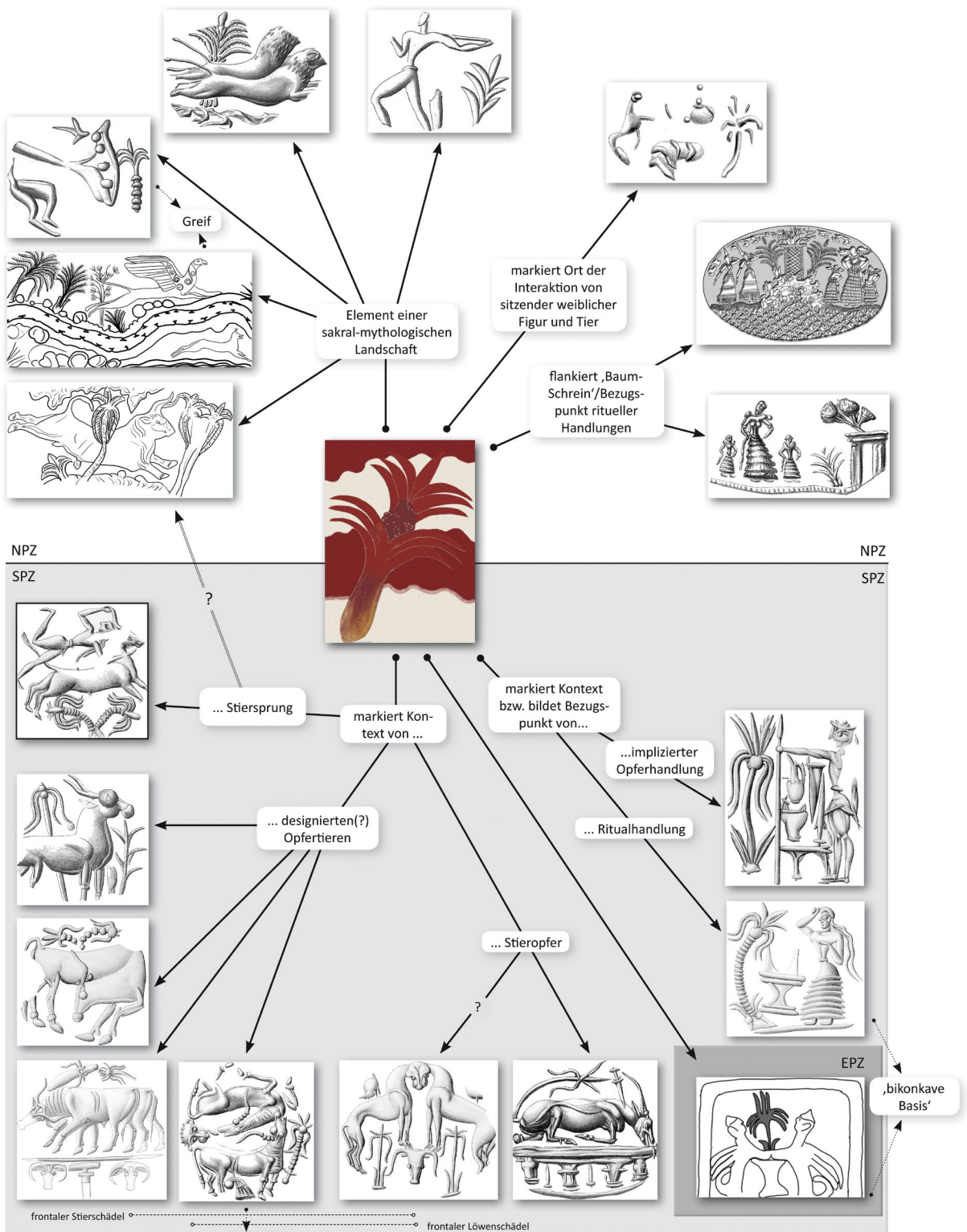


Abb. 6.18 Verzweigungsbaum zum Bildelement Palme.

Die Einbettung des Bildelements Palme in minoische Bildkontexte reflektiert somit ein äußerst begrenztes Spektrum an Sinnkonzepten, bei deren bildlicher Veranschaulichung die Pflanze in der NPZ als Kennzeichen einer mythisch-sakralen Uferlandschaft fungierte oder einer Felslandschaft als Austragungsort des Stierfangs; ferner als Indikator für den Aufenthaltsort einer sitzenden weiblichen Figur von besonderem Status sowie nicht zuletzt zur sinnstiftenden Rahmung von Bezugspunkten ritueller Handlungen seitens menschlicher Akteure. In der SPZ setzte sich diese Tradition fort, wobei nun jedoch ein breiteres Repertoire an Kult- und Ritualhandlungen in der von der Palme suggerierten Sphäre verortet wurde. Anhand der Einbettungspraxis des Bildelements Palme lässt sich somit die Entwicklung und Segmentierung eines Sinnkonzepts nachzeichnen, das auf signifikante Weise die maskulin-heroische Welt der Jäger, Krieger und Stierspringer mit der sakralen Sphäre der weiblichen thronenden Figuren, der ‚Baum-Schreine‘ sowie mit den unmittelbar auf diese ausgerichteten Ritualhandlungen vonseiten weiblicher Akteure verwob. Als in der SPZ die weibliche thronende Figur selbst ebenso wie der ‚Baum-Schrein‘ und die zugehörigen Kompositionen bis auf wenige Ausnahmen von den Bildflächen verschwanden, fand eine Verschiebung hin zu Darstellungen von Ritual- und Opferhandlungen statt, die nun unter Bezugnahme auf die von der Palme repräsentierte sakrale Sphäre sowie möglicherweise indirekt zu Ehren der darin verorteten Gottheit(en) durchgeführt wurden. Die Palme fungierte dabei stets als Repräsentant jener sakralen Sphäre – eine Kontinuität, die sie vielleicht nicht zuletzt ihrer prominenten Position an der Wand des *Throne Room* von Knossos verdankte, wo sie ab der beginnenden SPZ bis zum Ende des Palastes unmissverständlich mit der Person des Throninhabers bzw. der Throninhaberin verknüpft war.

6.3 Die Bildelemente an den Wänden des *Throne Room* von Knossos

Mit der Umsetzung des Dekorationsprogramms am Übergang von der NPZ III zur SPZ wurden Greifen, Palmen und ‚bikonkave Basen‘ gezielt an den Wänden des *Throne Room* platziert, um als artifizielle Präsenzen sowie symbolische Rahmenelemente das Erscheinungsbild von Menschen und Handlungen im Raum auf adäquate Weise zu vervollständigen. In der Bildanalyse habe ich versucht, sowohl die Wirkungen der einzelnen Bildobjekte als auch die konventionellen Strukturen ihrer Einbettung in Bildkontexte herauszustreichen. Im vorliegenden Abschnitt möchte ich nun die Platzierung der Bildelemente an den Wänden des *Throne Room* in den Fokus rücken und herausarbeiten, wie die Bildelemente auf das Geschehen vor Ort Bezug nahmen und ihre Wirkungen und Sinnstrukturen entfalteten.

6.3.1 Der Ort des Geschehens: eine Schnittstelle zwischen gebauer Realität und mythisch-sakraler Entrücktheit

Bevor jedoch die Bildelemente selbst an der Reihe sind, gilt es jenem Bestandteil des Bildprogramms Aufmerksamkeit zu schenken, welcher in der bisherigen Analyse der Bildelemente bewusst ausgeklammert wurde: die wandübergreifende Darstellung der baulichen, landschaftlichen und vegetabilen Elemente, durch welche der Ort des Geschehens definiert wurde. Wie schon in [Kapitel 6.1.4](#) erörtert, wies die Wandgestaltung im *Throne Room* eine Abwandlung der spätestens seit der NPZ geläufigen Dreiteilung in Sockelzone, Hauptzone und Oberzone auf. Letztere Oberzone wurde wohl ausschließlich von einer monochrom roten Farbfläche gebildet. Die Sockelzone war in Form eines durchgehenden Bandes mehrfarbiger, schräg verlaufender Wellenstreifen gestaltet, welche die Maserung von Stein und somit eine zur gegenwärtigen Architektur gehörende Wandverblendung suggerieren sollten. In der Hauptzone hingegen wurde wandübergreifend durch die Hintergrundgestaltung in Form horizontaler, abwechselnd roter und weißer bis hellgrauer Wellenbänder sowie durch die auf der West- und Ostwand belegte, für die Nordwand neben der Palme wohl ebenfalls anzunehmende Wiedergabe von *waz*-Lotus-Schilfpflanzen eine uferlandschaftliche Umgebung kreiert ([Abb. 6.2](#) bis [6.4](#)). Im Unterschied zur Sockelzone suggerierte diese eine Verortung des Settings *außerhalb* der Mauern des Gebäudes. Dabei kam ein Konzept minoischer Raumgestaltung zur Anwendung, das bereits in der NPZ entwickelt und in spezifischen Aufenthaltsräumen in Gebäuden des ‚palatialen Architekturstils‘ umgesetzt worden war²⁰⁸⁶. Dieses Konzept sollte nun auch im spätpalastzeitlichen *Throne Room* dazu dienen, eine angemessene Umgebung für die hier verorteten Personen und Handlungen herzustellen.

‚Naturkulträume‘ der Neupalastzeit – ein Exkurs

Im *Throne Room* bildete ein Dickicht aus *waz*-Lotus-Schilfpflanzen den uferlandschaftlichen Rahmen des Geschehens in der Hauptzone²⁰⁸⁷. Jeweils drei Pflanzen waren auf der Westwand zu beiden Seiten der Tür erhalten, weitere Pflanzen fanden sich hinter und jenseits der Greifen auf der Westwand sowie darüber hinaus auf dem nördlichen Abschnitt der Ostwand. Ob sich das Dickicht auf der Nordwand fortsetzte, lässt sich anhand des *in situ* neben dem Thron verbliebenen Fragments mit der Darstellung einer Palme nicht mehr feststellen. Da sich jedoch die Hintergrundgestaltung in Form von Wellenbändern über alle drei Wände erstreckte und Schilfpflanzen sowohl auf der West- als auch auf der Ostwand vorkamen, liegt die Vermutung nahe, dass auch der Greif bzw. die Greifen am Thron in jenes Dickicht eingebettet war(en).

2086 Siehe bereits Günkler-Maschek 2011.

2087 Zu den Pflanzenformen siehe Evans 1935, 910f.; Cameron 1976a, 99f. 527f. 531f.; Hiller 1996a, 88f. sowie jetzt Galanakis u. a. 2017, 52. 60. 63. 72.

Die Idee, durch wandübergreifende Malerei auf artifizielle Weise eine naturlandschaftliche Umgebung zu schaffen, wurde bereits in der NPZ in mehreren Gebäuden ‚palatialen‘ Charakters umgesetzt²⁰⁸⁸. Diese von Veit Stürmer als „Naturkulträume“²⁰⁸⁹ bezeichneten Räumlichkeiten standen während der NPZ II/III auf Kreta und während der NPZ II auch auf Thera als Orte für die Durchführung kultisch-ritueller Handlungen zur Verfügung²⁰⁹⁰. Hierzu gehörten etwa Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada, vermutlich Raum H/3 des *House of the Frescoes* sowie der entsprechend ausgestattete Raum in der *Minoan Unexplored Mansion* in Knossos, aber auch Raum 1a mit dem Wasserlilienfresko im *House of the Ladies* sowie Raum 2 mit dem Lilienfresko im *Building Complex A*, beide in Akrotiri auf Thera²⁰⁹¹. Daneben existierten großräumigere, zum Teil in Form von *polythyron*-Hallen angelegte Areale, die durch die Landschaften an den Wänden in eine artifizielle, extramurale Umgebung eingebettet waren, so etwa die *polythyron*-Halle 3 im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* oder auch der *Room of the Frescoes* im *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site* in Knossos²⁰⁹².

Zwei, drei oder vier Wände der Räume waren jeweils mit Darstellungen einer vielfältigen Flora (Kreta) bzw. jeweils einer ausgewählten Pflanzenart (Thera) bemalt²⁰⁹³. Die für die kretischen Pflanzendarstellungen charakteristische Wiedergabe von hybriden Pflanzenformen oder von Zusammenstellungen verschiedener Arten, die in der Natur sowohl saisonal als auch biotopisch bedingt nicht gemeinsam vorkamen, wurde bereits vielfach diskutiert und braucht hier nicht ausführlicher erläutert zu werden²⁰⁹⁴. Gelegentlich wurden die artifiziellen Landschaften außerdem von Tieren bevölkert, so beispielsweise von Affen im Raum H/3 des *House of the Frescoes* in Knossos, von Katzen und Vögeln in Raum 14 der ‚Villa‘ von Agia Triada, von Enten in Raum 3b im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* oder von Schwalben in Raum 2 von *Building Complex A*. Die Auswahl der Tiere fiel dabei keinesfalls willkürlich aus, sondern war der Landschaft angepasst: Enten in einer Schilflandschaft; Schwalben, Affen, Katzen

2088 Vgl. Morgan 2005b, 24–28; Panagiotopoulos 2012b, 73. Ferner Chapin 1997; Chapin 2004b. Vgl. auch Shaw 1993.

2089 Stürmer 2000. Hierzu auch Panagiotopoulos 2008a.

2090 Siehe dazu u. a. Rehak 1997b, 173f.; Marinatos 1984b, 85–96; Panagiotopoulos 2008a; Günkler-Maschek 2012c, 127–131 mit weiteren Literaturverweisen.

2091 Zum Wandmalereiprogramm von Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada siehe Militello 1998, bes. 250–282. Zum *House of the Frescoes* siehe zuletzt Chapin – Shaw 2006. Zur Pflanzendarstellung aus der *Minoan Unexplored Mansion* siehe zuletzt Chapin 1997. Zu den Wandmalereien aus Akrotiri siehe Doumas 1999, 36f. Abb. 2–5 (Wasserlilienfresko); 100–107 Abb. 66–76 (Lilienfresko).

2092 Zu Raumkomplex 3 siehe Doumas 1999, 152–166 Abb. 116–129. Zu den vergleichsweise fragmentarischen Resten aus dem *North House* in Knossos siehe Warren 2005.

2093 Zu den diesbezüglichen Unterschieden zwischen kretischer und theräischer Malerei siehe Morgan 1990; Davis 1990. Zu Landschaftsdarstellungen allgemein siehe jetzt auch Tzachili 2011, 207–322.

2094 Siehe unter anderem Angelopoulou 2000, 547–549; Warren 2000b, 364–380; Beckmann 2006, 75; Panagiotopoulos 2008a, 135–136; Herva 2006a, 221–240.

und Vögel in einer felsigen Landschaft, zumeist mit Pflanzenbewuchs. In Hinblick auf die Lokalisierung der Tiere wurde somit offenbar auf eine konsistente Wiedergabe des zugehörigen Lebensraums geachtet. Und auch im *Throne Room* wurde diese Konsistenz verfolgt: Hier waren die Greifen in genau einer solchen von Papyrus- und Lotus-Schilfpflanzen sowie Palmen bewucherten Uferlandschaft dargestellt, wie sie seit der NPZ in Wand- wie auch Siegelbildern als der ‚natürliche‘ Lebensraum des Greifen entweder ausführlich oder *pars pro toto* wiedergegeben wurde. Ob die Wellenkonturen der roten und weißen/hellgrauen Farbflächen des Hintergrundes dabei tatsächlich einen Fluss oder eine stilisierte Form von bergigem Terrain andeuteten²⁰⁹⁵ oder ob hierin nicht doch die ‚imitierte[...] Alabasterwand des Saales selbst‘²⁰⁹⁶ zu verstehen ist, braucht an dieser Stelle meines Erachtens nicht diskutiert zu werden²⁰⁹⁷: Es waren jene mythisch-sakralen Uferlandschaften, welche entsprechend den minoischen Darstellungen den ‚natürlichen‘ Lebensraum von Greifen bildeten; entsprechend dürfte der Fall auch hier liegen.

Gemäß der vorherrschenden Forschungsmeinung können diese artifiziellen Naturlandschaften als verkürzte Darstellungen der Gesamtheit der Natur in ihrer ganzjährigen, im Sinne eines „göttlichen Überflusses“ akkumulierten Vielfalt begriffen werden²⁰⁹⁸. Der religiös bedeutsame Charakter dieser Landschaften lässt sich insbesondere mit der Einbindung derselben Pflanzenarten in weitere Bildkontexte kultisch-rituellen Inhalts begründen²⁰⁹⁹. Der Raumdekor in den neupalastzeitlichen Gebäuden sowie die zur selben Zeit entstandenen bildlichen Darstellungen, in denen rituelle Handlungen oft in landschaftliche Kontexte eingebettet waren, verdeutlichen gemeinsam, dass diese artifiziellen Naturlandschaften zu jener Zeit *als der korrekte örtliche Rahmen für rituelle Handlungen erachtet wurden*²¹⁰⁰: Man griff auf dieselben Pflanzenarten zurück, um einerseits die landschaftliche Umgebung kultisch-ritueller Praktiken innerhalb von Bild Darstellungen zu charakterisieren und um andererseits an den Wänden ausgewählter Räumlichkeiten in neupalastzeitlichen Gebäuden entsprechende Landschaften zu erschaffen. Während erstere somit die Verortung der dargestellten

2095 Zu dieser Interpretation gelangte Evans 1899/1900, 40, der diese Meinung später jedoch zugunsten einer Deutung als felsiges Terrain revidierte; siehe Evans 1935, 908. Siehe außerdem Cameron 1976a, 440; Niemeier 1986, 88; Davis 1990, 214f.; Shaw 1997, 677; Marinatos 1993, 53f.; Marinatos 2010, 57f.; Blakolmer 2011, 66.

2096 Schiering 1960, 34: „Die Pflanzen, die als vertikale Akzente in der horizontalen Bewegung des Ganzen kompositionell unentbehrlich sind, genügen m. E. nicht, den Hintergrund doch als Landschaft zu deuten; sie gehören in diesem späten Wandbild vielmehr zur ‚Steintapete‘ dazu, die als Wand – ebenso wie der marmorierte Sockel – konkreter Bildträger der Greifen ist.“

2097 Zum Hintergrund in Form von Farbflächen, die durch gewellte Konturen voneinander abgesetzt sind, siehe ausführlich [Kapitel 4.2.1](#).

2098 Chapin 2004b, 58 (Übers. Verf.). Dazu außerdem Marinatos 1993, 193f.; Herva 2006a, 224f.

2099 Chapin 1997, 19; Chapin 2004b, 48; Marinatos 1984b, 89; Marinatos 1993, 195; Beckmann 2006, 66; Herva 2006a, 225f.

2100 Siehe ausführlicher u. a. Marinatos 1984b, 85–96; Marinatos 1993, 193–196; Chapin 1997; Stürmer 2000; Herva 2006a; Herva 2006b; Panagiotopoulos 2008a.

rituellen Aktivitäten in entsprechenden Umgebungen bildhaft vor Augen führten, *bildeten letztere selbst die Umgebungen, in denen die vor Ort durchgeführten und in Analogie als kultisch-rituell zu bezeichnenden Aktivitäten lokalisiert waren.*

Gelegentlich wurden dabei nicht die Blumenlandschaften allein, sondern auch die Aktivitäten an den Wänden wiedergegeben, sodass sich diese unmittelbar mit den vor Ort ausgeübten Handlungen in Zusammenhang bringen lassen; oder es wurde eine gebaute Struktur in die Landschaft integriert, die *sowohl für die bildlich vergegenwärtigten Ritualteilnehmer als auch für jene im Raum den Bezugspunkt der Handlungen bildete.* Als Beispiel kann etwa Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada genannt werden, wo eine Erhebung im Boden unterhalb der an der Wand dargestellten, gebauten Struktur den Bezugspunkt sowohl der Handlungen der Ritualteilnehmerinnen an den Wänden als auch der Personen im Raum bildete²¹⁰¹. Eine vergleichbare Situation stellte sich meines Erachtens im *Room of the Frescoes* im *North House* von Knossos dar. Dort befanden sich in der Mitte des Raums eine gepflasterte Standfläche und zwei dahinter platzierte Gipssteinplatten, parallel dazu zeigte die Wandmalerei an der Nordwand weibliche Figuren, die vor einer gebauten Struktur agierten, wobei der Fundbereich der Fragmente der Position der Gipssteinplatten am Boden entsprach²¹⁰².

Ein besonders elaboriertes Konzept zur Herstellung eines Ortes mit Bezugspunkt für den Vollzug kultisch-ritueller Handlungen reflektiert die Wandgestaltung von Raumkomplex 3 im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera: An der Nordwand markierte die auf einem von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen, dreiteiligen Podium thronende und von einem Greifen begleitete weibliche Figur den „Brennpunkt“²¹⁰³ des Geschehens in der *polythyron*-Halle (siehe oben [Abb. 5.10a](#) sowie [6.11a](#)). Die landschaftliche Umgebung, in der sie bildhaft in Erscheinung trat, bildete einerseits eine ausschließlich von Krokussen bewachsene Felslandschaft, andererseits ein von Enten und Libellen bevölkertes Schilfdickicht. Angesichts der unnatürlichen Konzentration auf jeweils nur eine Pflanzenart hatten beide Landschaften einen starken Symbolcharakter²¹⁰⁴. Die Darstellungen erstreckten sich über die Ost-, Nord-, und Westwand des gesamten Raumkomplexes sowie entlang der Südwand von Raumabschnitt 3b²¹⁰⁵. Sie umschlossen somit die Personen, die sich im zentralen, gepflasterten Bereich der *polythyron*-Halle aufhielten. Die *polythyra* selbst konnten dazu eingesetzt werden, die Schilflandschaft mit Enten sowie die auf dem Podium thronende Figur zu verbergen und im rechten Moment zu zeigen. Die Darstellung der in einer Felslandschaft verorteten Krokussammlerinnen an der Ostwand hingegen begann stets sichtbar im Bereich des gepflasterten Areals

2101 Militello 1992, 102 m. Anm. 6 (0,80 m x 0,98 m [Ost-West]; Höhe: 9 cm). Für dessen Lage „all'estremità NE“ siehe Militello 1998, 358 Nr. 11.

2102 Siehe Warren 2005, bes. 131–133 m. Abb. 8,1–3.

2103 Zur Diskussion minoischer „Brennpunkte“ siehe Hägg 1986.

2104 Siehe Dumas 1999, 152–166 Abb. 116–129; Vlachopoulos 2003; Vlachopoulos 2008.

2105 Siehe hierzu jetzt Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 63.

und setzte sich ununterbrochen bis zu der hinter dem nördlichen *polythyron* positionierten thronenden Figur fort²¹⁰⁶. Mit dem Öffnen der vor den Ritualteilnehmern und zu ihrer Linken befindlichen *polythyra* konnte somit die Anwesenheit oder ‚Erscheinung‘ der von einem Greifen begleiteten thronenden weiblichen Figur in ihrer zweifachen landschaftlichen Umgebung wirkungsvoll in Szene gesetzt werden. Die von einer markanten Dualität und Symbolhaftigkeit geprägte Umgebung, die durch die Gegenwart des Greifen zudem in eine der Realität entrückte Sphäre enthoben wurde, kann aus diesem Grund als idealtypischer Ort erkannt werden, an dem das ‚Erscheinen‘ und die Gegenwart der als göttlich anzusprechenden weiblichen Figur, das In-Kontakt-Treten mit dieser Figur bzw. der Vollzug von Handlungen mit Bezug auf die artifiziell präsente Göttin lokalisiert wurde.

Vor diesem Hintergrund lässt sich konstatieren, dass in der NPZ artifizielle Naturlandschaften *zur Markierung jener Örtlichkeiten dienten, an denen Kulthandlungen verrichtet und unter bestimmten Umständen die Gegenwart einer Göttin inszeniert wurden*. Neben den rein von Pflanzen geprägten und den zusätzlich von Tieren besiedelten Naturlandschaften als Örtlichkeiten rituellen Handelns wurden in der NPZ somit auch solche Räume geschaffen, in denen artifiziell präsente Bezugspunkte das Geschehen vor Ort dominierten. Diese bildeten einerseits innerhalb der Wandbilder den Brennpunkt der dargestellten Akteure; andererseits lässt ihre Positionierung an der Wand – in einer Raumachse oder in Relation zu vorhandenen Installationen – darauf schließen, dass auch die Ritualteilnehmer vor Ort ihre Handlungen daran orientierten. Die idealisierten und mit starkem Symbolcharakter versehenen Landschaften bildeten dabei sowohl für die artifiziell präsenten als auch für die real anwesenden Personen die Umgebung, in der die Handlungen *beider* verortet waren. Während auf Thera der symbolische Charakter dieser Landschaften durch die exklusive Wiedergabe einzelner Pflanzenformen evoziert wurde, diente auf Kreta die selektive Vielfalt und Hybridität der Pflanzenformen dazu, einen angemessenen Rahmen für den Vollzug entsprechender Ritualhandlungen zu schaffen. Die Anwesenheit oder Abwesenheit einer göttlichen Figur in den Malereien spielte dabei sicherlich eine Rolle für das jeweilige Ritual²¹⁰⁷; generell vermochten auf Kreta jedoch bereits die hybriden Pflanzenformen selbst die übernatürliche Sphäre anzuzeigen, in welche man sich mit Betreten des jeweiligen ‚Naturkult-raums‘ begab.

Wenngleich sich die konkrete Nutzung dieser ‚Naturkulträume‘ heutigen Kenntnissen letztlich verschließt, lässt sich dennoch festhalten, dass es sich um Orte innerhalb der NPZ II/III-zeitlichen ‚Villen‘, Stadthäuser und Paläste handelte, die entsprechend bestimmter Vorstellungen gestaltet waren und für den Vollzug der in dieser Zeit aktuellen kultisch-rituellen Praktiken zur Verfügung standen. Mit der allmählichen, lokal zu beobachtenden Aufgabe entsprechend dekoriertes Räumlichkeiten im Laufe der NPZ III, spätestens mit den

2106 Siehe hierzu bereits oben [Kapitel 5.1.4](#).

2107 Vgl. auch Niemeier 1992, 103.

Zerstörungen der ‚Villen‘ und Paläste am Ende der NPZ III, fand auch die weitere Verbreitung dieser speziell dekorierten Räume und Begegnungszonen mit dem Göttlichen ein Ende.

Die Ausnahme unter den von diesen Zerstörungen betroffenen Gebäuden bildete bekanntermaßen der Palast von Knossos. Er war fortan das einzige Gebäude, in dem im *Throne Room* in Weiterführung der neupalastzeitlichen Tradition ein Ort existierte, dessen sakrale Sphäre durch eine von hybriden Pflanzenformen geprägte Landschaft konstituiert wurde. Diese Uferlandschaft bildete nun die unmittelbare Umgebung der Greifen an den Wänden sowie einen Bestandteil der Umgebung der im Raum Anwesenden, etwa der auf dem Thron Platz nehmenden Person, aber auch weiterer, die ihr beiwohnten oder mit ihr interagierten. Die zu einer Seite des Throns erhaltene Darstellung einer Palme war, wie oben gezeigt, in der NPZ ebenfalls ein charakteristischer Bestandteil der Flora mythisch-sakraler Uferlandschaften. Dennoch scheint die unmittelbare Platzierung als rahmendes Element des Throns und seines Inhabers/seiner Inhaberin die Palme in eine darüber hinausgehende Beziehung zum Throninhaber gesetzt zu haben, deren sinnstrukturelle Dimension es gleich noch näher zu ergründen gilt. Schilfdickichte bildeten einen zentralen Bestandteil der landschaftlichen Umgebung, in der von Greifen begleitete thronende weibliche Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status einen Erscheinungsort besaßen, wie insbesondere die Wandmalerei aus Gebäude *Xesté 3* belegt²¹⁰⁸. Die Wiedergabe eines Papyrus- und Lotus-Schilfdickichts an einem mehr angedeuteten als dargestellten Flussufer für die Gestaltung der Szenerie im *Throne Room* von Knossos steht daher in Einklang mit den übrigen Bildelementen aus Flora und Fauna, welche den Erscheinungsort der thronenden Person als eine der gewöhnlichen Welt entrückte, sakrale Sphäre kennzeichneten²¹⁰⁹.

2108 Vgl. dazu bereits Shaw 1993, 676f.: „there is a shared imagery between the Theran fresco and the painted room at Knossos, one that combines both the subject matter illustrated in the frescoes and the visual impact of features of the room“. Ferner Immerwahr 2000, 485 f.

2109 Cameron 1976a, bes. 157 und *passim*; Niemeier 1986, 88; Hiller 1996a, 88; Hiller 2008, 195. In eine ähnliche Richtung argumentierte bereits Stefan Hiller, der das knossische Papyrus-Schilf-Motiv auf ägyptische Binsengefilde zurückführte. Er betonte den ‚elysischen‘ Charakter der Darstellung, wodurch der Herrscher in eine „überwirkliche, Seligen und Göttern vorbehaltene Landschaft“ entrückt worden sei; siehe Hiller 1996a, 89; Hiller 2008, 191–197. Ferner Hiller 2000a; Hiller 2000b. Wenngleich andere Indizien wie etwa die sphingengleich gelagerten flügellosen Greifen tatsächlich darauf hindeuten, dass das neue Bildprogramm des *Throne Room* unter Inspiration durch ägyptische bild-räumliche Arrangements entstanden war (vgl. unten Kapitel 6.3.3), so war das Konzept der von Palmen geprägten, mythisch-sakralen Uferlandschaft einschließlich ihrer fantastischen Bewohner auf Kreta dennoch bereits seit Längerem etabliert und es dürfte zumindest in diesem Punkt nicht zwingend eine chronologisch unmittelbare Inspiration aus Ägypten dahinterstehen. Zu den Unterschieden in der Konzeption der von Palmen geprägten Landschaften in ägyptischen Darstellungen und auf minoischen *larnakes* siehe auch Antognelli 2006, 19–22.

Die Sockelzone: Verortung des Geschehens im Palast von Knossos

Die Uferlandschaft bildete jedoch nur einen Aspekt des durch die Wandbilder definierten Ortes des Geschehens. Unterhalb der Hauptzone bestand die Sockelzone, die zugleich den Hintergrund der Bänke bildete, aus einem umlaufenden Streifen gemalter Steinmaserung. Sie suggerierte somit grundsätzlich eine zur realen Architektur, das heißt zum *gegenwärtigen gebauten Raum* gehörende Wandverblendung²¹¹⁰ (Abb. 6.2 bis 6.4). Im Unterschied zur mythisch-sakralen Uferlandschaft der Hauptzone wurde mit der Sockelzone also der *Throne Room* selbst in seiner Eigenschaft als gebauter Raum reflektiert. Die Sockelzone bildete damit ein an der Definition des Ortes wesentlich beteiligtes Element: Sie verankerte das Geschehen im *Throne Room* innerhalb der *gebauten Landschaft des Palastes von Knossos*.

Die auf der Sockelzone gelagerten Greifen befanden sich also gleichzeitig im gegenwärtigen gebauten Raum und in der mythisch-sakralen Uferlandschaft; sie bildeten die Schnittstelle zwischen den beiden konzeptionell verschiedenen Umgebungen und brachten zugleich die Realität ihrer Verquickung im *Throne Room* zum Ausdruck: Der Ort des Geschehens war ein gebauter und als Bestandteil des Palastes von Knossos konzipierter Ort, der zugleich aber auch einen Ort in der mythisch-sakralen Uferlandschaft der minoischen Vorstellungswelt verkörperte. Beide Realitäten zusammen konstituierten die Umgebung, in der das Geschehen im *Throne Room* lokalisiert war bzw. die für das Geschehen im *Throne Room* die angemessene Örtlichkeit bildete²¹¹¹.

Die Gestaltung der Sockelzone im *Throne Room* wich allerdings in bemerkenswertem Maße von bisherigen und gleichzeitigen Ausführungen ab. Ein Vergleich etwa mit der spätpalastzeitlichen Sockelzone an Ost- und Südwand der *West Porch*, aber auch mit der Sockelzone unterhalb der ‚Fischerjungen‘ und der *Ikria* im SK I *West House* von Akrotiri²¹¹² macht die Unterschiede deutlich: Anstatt malerisch den Eindruck mehrerer nebeneinander platzierter Paneele zu erwecken, war die gesamte Fläche der Sockelzone im *Throne Room* einheitlich mit schräg verlaufender Maserung gefüllt. Die Verlaufsrichtung variierte jeweils: An der Nordwand verlief sie auf der vom Betrachter aus linken Seite des Throns von rechts oben nach links unten (///), auf der rechten Seite des Throns hingegen von links oben nach rechts unten (\\); auf der Westwand scheint das Schema indes andersherum gewesen zu sein, die Maserung zur Linken der Tür zum *Inner Sanctuary* also von links oben nach rechts unten verlaufen zu sein (\\) ²¹¹³. In jedem Fall erweckt der Verlauf der Maserung – in gesicherter Form zumindest an der Nordwand – den Eindruck, dass hier bewusst das seit der

2110 Cameron 1976a, 35. 114–116.

2111 Zu einem vergleichbaren „dialectic of grounding and elevating elements“ im *megaron* von Pylos siehe Thaler 2015, bes. 354.

2112 *West Porch*: Evans 1935, 893–895 Abb. 873; Hood 2005, 66f. Kat.-Nr. 14 Abb. 2.16. *West House*, Akrotiri: Doumas 1999, 50f. Abb. 14–17; 86–91 Abb. 49–56.

2113 Galanakis u. a. 2017, 60 Abb. 16; 64 Abb. 21; 80. 84.

ausgehenden APZ in Sockelzonen²¹¹⁴ verwendete Motiv adaptiert und einem neuen Nutzen zugeführt wurde, nämlich den Thron gemeinsam mit den anderen angrenzenden Bildelementen in den Mittelpunkt zu rücken. Mit ihrer bislang einzigartigen Gestaltung diente die Sockelzone somit nicht nur der Verortung des Geschehens innerhalb der baulichen Gegebenheiten des Palastes, sondern fügte sich in das Gesamtschema des Bildprogramms im *Throne Room* ein, welches für das Geschehen vor Ort einen die visuelle Wirkung verstärkenden Rahmen bilden sollte. Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden die Verteilung der in der Bildanalyse untersuchten Elemente besprechen, durch welche das in diese Umgebung eingebettete Geschehen sowie die daran beteiligten Personen charakterisiert wurden.

6.3.2 Zum axialen Bildschema

Zunächst gilt es allerdings kurz auf die bekannte ‚Wiederherstellung‘ des *Throne Room* einschließlich der rekonstruierten Darstellung rund um den Thron einzugehen. Nach wie vor gibt es keine Belege für die seit Evans entsprechend der erhaltenen Komposition auf der Westwand auch für die Nordwand angenommene Spiegelung der Darstellung des Palmenfreskos auf der anderen Seite des Throns und somit für eine symmetrisch-axiale Komposition zur Rahmung von Thron und Throninhaber. Sie scheint mir jedoch aus den folgenden Gründen noch immer am überzeugendsten:

- 1) Die Aufstellung von Bänken und Thron entlang der Nordwand, einschließlich der gleich großen Lücken zwischen ersteren und dem Thron, suggeriert bereits für sich ein gewollt axial-symmetrisches Schema zur Präsentation des Ehrensitzes und dessen Inhabers.
- 2) Die von links oben nach rechts unten verlaufende Maserung in der Sockelzone zur vom Betrachter aus rechten Seite des Throns wurde von einer gegengleich verlaufenden Maserung zur linken Seite des Throns gespiegelt. Die an sich ungewöhnliche Gestaltungsform des Steinimitats – in einem durchgehenden Streifen anstelle der üblichen Paneele – sowie ferner das symmetrisch-axiale Schema der Maserung verdeutlichen, dass sogar die Sockelzone dazu benutzt wurde, den Thron als Brennpunkt des bild-räumlichen Arrangements zu kennzeichnen. Die ‚bikonkave Basis‘, die der Steinmaserung in der Lücke zwischen Bank und Thron zur Rechten des Ehrensitzes vorgeblendet war, lässt angesichts der Symmetrie der Maserung, gepaart mit dem Vorhandensein einer ebensolchen Lücke auf der anderen Seite des Throns, eine zweite ‚bikonkave Basis‘ eben dort erwarten.

2114 Zu den frühesten Exemplaren wie etwa dem MM II *Marbled Dado* aus Knossos siehe Immerwahr 1990, 22f. m. Abb. 6f; Hood 2005, 76f. Kat.-Nr. 29 Abb. 2.27.

- 3) Ebenfalls für eine symmetrisch-axiale Komposition der Darstellung an der Nordwand spricht die weitaus vollständiger erhaltene symmetrisch-axiale Komposition an der Westwand, die zur Rahmung des Eingangs zum *Inner Sanctuary* diente. Anzumerken gilt allerdings, dass hier keine Symmetrie in der Architektur vorlag: Die Bank entlang des nördlichen Abschnitts der Westwand fand keine Entsprechung entlang des südlichen Abschnitts. Das axial-symmetrische Schema bezog sich hier somit ausschließlich auf die Tür zum *Inner Sanctuary*. Hinzu kommt, dass das Arrangement aufgrund des Lustralbeckens und dessen aufstrebender Westwand in seiner Gesamtheit nur aus einem sehr schrägen Winkel von einem Standort innerhalb des *Throne Room* zu sehen war (vgl. [Abb. 6.2](#)). Hier ging es folglich weniger darum, das Erscheinungsbild der Tür zum *Inner Sanctuary* sowie einer eventuell zu bestimmten Anlässen aus diesem in den *Throne Room* tretenden Person in seiner visuellen Vollständigkeit wahrnehmbar zu präsentieren. Vielmehr muss es das Ziel gewesen sein, die beiden gelagerten Greifen als Wächterpaar in eben diesem flankierenden Arrangement vor Ort gegenwärtig zu haben, ihre *Existenz* in genau dieser Anordnung zu gewährleisten, da allein diese Anordnung der beiden Wächtertiere die korrekte Konstellation zur Rahmung und zum Schutz des Eingangs zum *Inner Sanctuary* bildete. War auch für den Thron eine entsprechende Funktion und Wirkung der rahmenden Darstellung gewünscht – wovon ich überzeugt bin –, so muss es auch im Falle des Throns ein Paar von Wächtertieren gewesen sein, dessen artifizielle Präsenz zur adäquaten Rahmung und zum wirkungsvollen Schutz des Throns und dessen Inhaber/dessen Inhaberin in eben derselben Anordnung wie neben der Tür zum *Inner Sanctuary* benötigt wurde.
- 4) Die unlängst auf dem Goldring aus dem Grab des *Griffin Warrior* bei Pylos zutage getretene Ritualdarstellung²¹¹⁵ ([Abb. 6.16h](#)) belegt schließlich die Existenz des Motivs eines von zwei Palmen flankierten Bezugsobjekts in der NPZ III: In diesem Fall ist es ein ‚Baum-Schrein‘, an dem zu beiden Seiten Palmen schräg emporwachsen – in einer Weise also, wie sich diese auch für den *Throne Room* ergeben würde, wenn man die Palme, die sich zur vom Betrachter aus rechten Seite des Throns erhalten hat, auf der linken Seite spiegelte (vgl. [Abb. 6.5](#)).

Trotz fehlender direkter Evidenz scheint mir angesichts dieser Überlegungen und Komparanda eine symmetrisch-axiale Anordnung von Greifen, Palmen und ‚bikonkaven Basen‘ zu beiden Seiten des Throns auch weiterhin die plausibelste Lösung für die verlorene Komposition auf der Nordwand des *Throne Room* zu sein ([Abb. 6.4](#)).

Die Entstehung des symmetrischen Schemas in Bezug auf weibliche ins Zentrum gesetzte Figuren lässt sich an NPZ II/III-Darstellungen verfolgen, die jeweils eine weibliche Figur oberhalb, zwischen oder unterhalb von symmetrisch zueinander platzierten Vögeln zeigen: Auf zwei Goldringen aus Poros ist es jeweils eine in einer (felsigen) Krokuslandschaft sitzende Frauenfigur, während ein Siegelabdruck aus Knossos eine stehende weibliche Figur zeigt, die – ebenfalls in einem

2115 Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10.

durch Blumen charakterisierten Gefilde – einen Stab in der nach vorn gestreckten Hand hält²¹¹⁶ (Abb. 6.19a bis 6.19c). Ein unlängst in Pylos zutage getretener Goldring mit der Darstellung einer weiblichen Figur mit Zepter oder Stab in der im Original ausgestreckten Rechten, die zwischen zwei auf Felsformationen gelandeten Vögeln schwebt, scheint dieselbe Idee zu repräsentieren²¹¹⁷. Eine alternative Darstellungsform bildete die Wiedergabe der weiblichen Figur auf der Spitze eines Berges, in diesem Fall von Löwen gerahmt, auf den bekannten Siegelabdrücken der *Mother of the Mountain*²¹¹⁸ (Abb. 6.19d). Die Vergesellschaftung mit zwei Greifen sowie darüber hinaus mit einer Pflanze und einer ‚bikonkaven Basis‘ belegt schließlich das spätpalastzeitliche Lentoid in Cambridge²¹¹⁹ (siehe oben Abb. 6.9o). Dort ist es allerdings bereits die ‚Göttin mit *snake frame*‘, deren Darstellung in der SPZ die sitzende Göttin weitgehend von den Bildflächen verdrängt hatte²¹²⁰. Im Vergleich mit weiteren symmetrischen Darstellungsschemata wie etwa den Ziegen zu beiden Seiten des *baitylos*-ähnlichen Objekts auf dem Rhyton aus Kato Zakros (siehe oben Abb. 5.17a) oder der Rahmung des ‚Baum-Schreins‘ auf dem kürzlich in Pylos gefundenen Goldring²¹²¹ (Abb. 6.16h) lässt sich die Entstehung des im *Throne Room* umgesetzten Wandbildschemas zur Rahmung des Throns somit folgendermaßen zusammenfassen: Seine Wurzeln liegen einerseits in der Repräsentation weiblicher, dem Irdisch-Gegenwärtigen entrückter und somit wohl göttlicher Figuren, deren In-Erscheinung-Treten durch Vögel und gelegentlich Löwen in symmetrischen Arrangements gerahmt werden; andererseits gehen sie auf die axial-symmetrische Platzierung von in den Fokus gerückten sakralen Gegenständen wie ‚Baum-Schreinen‘ oder *baitylos*-ähnlichen Objekten zurück, in denen man ohne Zweifel die Bezugsobjekte ritueller Handlungen und Strukturen erkennen darf. In diesem Sinne weist auch das Wandbildschema rund um den Thron diesen und dessen Inhaber in jedem Fall als Bezugsobjekt ritueller Handlungen aus.

2116 Dimopoulou – Rethemiotakis 2000, 43 Abb. 4 (*Sacred Conversation Ring* aus Poros); Rethemiotakis 2016/2017, 2–9 Abb. 1–7 (*Divine Couple Ring* aus Poros); CMS II.8, 257 (Abdruck eines Amygdaloids, aus Knossos).

2117 Davis – Stocker 2016, 643–645 Abb. 11.

2118 CMS II.8, 256 (Abdrücke eines Schildrings, aus Knossos).

2119 CMS XIII, 39 (Lentoid in Cambridge).

2120 Die Ursprünge dieses Bildschemas wiederum reichen in die mesopotamische und assyrisch-mitannische Bildkunst zurück: Der ‚Heilige Baum‘, möglicherweise eine stilisierte Form des Baum des Lebens, bildete nur eine Art des Mittelpunkts; flankierende Wesen pflegten das zentrale Baum-Objekt oder nährten sich von ihm; siehe Aruz 2008, 174; Reusch 1958, 346; Rhyne 1970, 120. 200. Auch in den spätpalastzeitlichen Darstellungen auf Lentoiden scheinen die Tiere ihre Schnäbel zu den zum Teil recht ausgeprägt wiedergegebenen Brüsten der mittig platzierten ‚Göttin mit *snake frame*‘ auszustrecken; siehe etwa CMS II.3, 63 (Lentoid aus Knossos). V, 654 (Lentoid aus Jalyos). Die im Vorderen Orient mit jener Darstellungsform assoziierte Idee der gleichzeitigen Ernährung der Tiere und der Überlegenheit der mittigen Figur über die Mächte der natürlichen wie übernatürlichen Tierwelt scheint zumindest teilweise auch in der minoischen Kultur eine Rolle gespielt zu haben. Vgl. dazu Crowley 1989, 34. 37f.; ferner Spartz 1962.

2121 Für weitere NPZ II/III-Darstellungen siehe u. a. CMS II.6, 102 (Abdruck eines Lentoids, aus *Agia Triada*); II.7, 73. 74 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros).

6.3 Die Bildelemente an den Wänden des *Throne Room* von Knossos

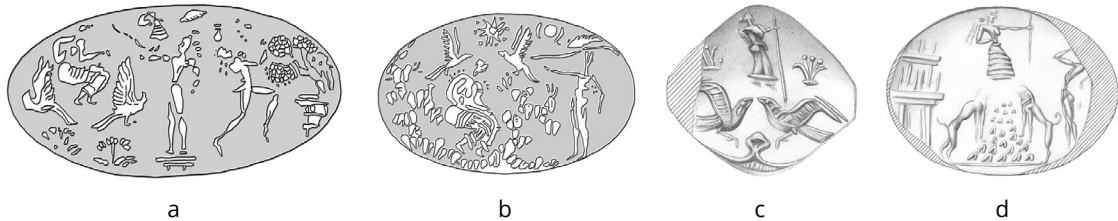


Abb. 6.19 Zum symmetrischen Schema in Bezug auf weibliche, ins Zentrum gesetzte Figuren: a) *Sacred Conversation Ring* aus Poros; b) *Divine Couple' Ring* aus Poros; c) aus Knossos; d) aus Knossos.

6.3.3 Die Greifen am Thron und an der Tür zum *Inner Sanctuary*

Die flügellosen Greifen an den Wänden des *Throne Room* unterstrichen als Bewohner einer mythisch-sakralen Uferlandschaft zunächst die auch durch die hybriden Pflanzenformen angedeutete überweltliche Sphäre, in die das hier verortete Geschehen eingebettet war. Die Wiedergabe der auf der Sockelzone gelagerten lebensgroßen Fantasiewesen verdeutlichte darüber hinaus, dass es sich hier nicht nur um ein Genrebild mit Greifen handelte, sondern deren artifizielle Präsenz evoziert wird, die Tiere also als Bestandteil des räumlichen Arrangements vor Ort konzipiert waren und wahrgenommen wurden²¹²². Ihre visuelle Gegenwart aktualisierte die mit Greifen an sich assoziierten Wirkungen, die das Tier zunächst überhaupt als Teilhaber am räumlichen Arrangement qualifiziert hatten, und die nun in den bildräumlichen Beziehungen zu Personen und Objekten vor Ort zur Geltung kamen.

Dabei setzte die Platzierung des Bildelements Greif an Nord- und Westwand die Fantasiewesen zum einen in Relation zur Türöffnung in der Westwand, hinter der sich das *Inner Sanctuary* befand, und darüber hinaus möglicherweise zu einer Person, die vom *Inner Sanctuary* aus durch selbige Tür in den *Throne Room* trat; zum anderen in Relation zum Thron und damit zu jener Person, die zu bestimmten Anlässen auf ihm Platz nahm (Abb. 6.2; 6.3; 6.6). Mit der symmetrischen Platzierung der Greifen zu beiden Seiten der Tür zum *Inner Sanctuary* sowie zu vermutlich beiden Seiten des Throns wurde jeweils ein relationales Arrangement hergestellt, welches sowohl in Anwesenheit als auch in Abwesenheit einer zentralen Person im Sinne des von Michael Wedde konstatierten Mottos der „Macht der Mitte“²¹²³ fungierte. Das hierarchische Moment kam in der symmetrischen Syntax zum Ausdruck, welche die wechselseitige Beziehung der konstitutiven Bildelemente veranschaulichte. In dieser Syntax vereinten sich formelhaft die Aspekte der gegenseitigen Autorität und

2122 So dokumentierte bereits Cameron 1976a, 496, „a naturalistically convincing form, with realistic touches, and a noble conception of the grace, strength and important religious function“, durch die sich die Darstellung der Greifen auszeichnete.

2123 Wedde 1995, 502 (Übers. Verf.). Zur „Bildsprache der Macht“ im axialen Bildschema siehe ferner Younger 1995a, 182–187; Blakolmer 2011, 68. 71–73.

Unterordnung, der Stärke und des Schutzes. Vor allem in den spätpalastzeitlichen Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ erfüllten Greifen eine entsprechende Rolle (vgl. Abb. 6.9l bis 6.9o und Abb. 6.10). Generell war der Greif in seiner Rolle als Wächter mit Löwen und Sphingen austauschbar, wobei Dessenne in den kleinerformatigen Darstellungen grundsätzlich eine Präferenz für den Löwen feststellte²¹²⁴. Allerdings stammen von den zwölf Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ vier mit Greifen aus Kreta, eine fünfte mit Greifen aus Ialysos, während für die aus Löwen bestehende Entourage zwei Exemplare aus Kreta, drei vom griechischen Festland und eines von den griechischen Inseln bekannt sind; eine weitere Darstellung mit flankierenden Ziegen und ‚minoischen Genien‘ stammt ebenfalls vom Festland²¹²⁵. Wenngleich diese Zusammenstellung mehr den Fundumständen denn einer Präferenz für das eine oder andere Motiv geschuldet sein dürfte, so könnte die Begleitung durch Greifen in ihrer weitgehenden Konzentration auf Kreta dennoch auch auf eine geringere Attraktivität des Motivs auf dem Festland hindeuten. Und dass auch die Wahl für die Rolle des fähigsten Beschützers und Begleiters der Person im *Throne Room* auf den Greifen, nicht auf den Löwen fiel, dürfte in seinem Verständnis als mächtigster, in Tierkampfszenen unbesiegter Bewohner der minoischen sakral-mythologischen Vorstellungswelt sowie als bereits etablierter Begleiter von hochrangigen bis göttlichen Individuen eine Begründung finden.

Ebenso wie in anderen Bilddarstellungen zeichnete sich die Wiedergabe der Greifen an den Wänden des *Throne Room* durch eine friedliche bzw. freiwillige Anwesenheit der Tiere aus. Die Greifen stellten ihre Fähigkeiten und Eigenschaften als mächtigste Tiere in den Dienst des zentralen Subjekts, dem sie sich – im Unterschied zu den von der ‚Herrin der Tiere‘ bezwungenen Wesen – passiv unterordneten und das sie zugleich beschützten. Dessenne zufolge legte gar die Darstellung ohne Leine – die sowohl in den neupalastzeitlichen als auch in den spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen als Merkmal der ‚Domestizierung‘ des Greifen vonseiten einer anthropomorphen Figur vorkam – nahe, dass die Gegenwart des oder der Thronenden bzw. des Thrones allein genügte, um die Tiere zur Gehorsamkeit zu bewegen²¹²⁶. Denselben Eindruck erweckte die entsprechende Situation rund um die Tür zwischen *Inner Sanctuary* und *Throne Room*: Abgesehen von dem Eingang zum *Inner Sanctuary* selbst rahmten die Greifen hier möglicherweise auch eine durch die Tür tretende Person, wobei dann durch das aufrechte Erscheinen dieser Person das in der SPZ gehäuft begegnende Bildschema der von Tieren flankierten ‚Göttin mit *snake frame*‘ reproduziert wurde²¹²⁷. Der Einsatz des Bildelements Greif an den Wänden des *Throne Room* folgte somit der sinnstrukturellen Logik, der gemäß der Greif zum einen als Wächtertier, zum anderen zur Charakterisierung desjenigen menschlichen Individuums verstanden wurde, dem er beigeordnet war: Der Greif markierte die sakral-entrückte und schützenswerte Bedeutung des jenseits der Tür in der Westwand gelegenen *Inner Sanctuary* und des Throns und

2124 Dessenne 1957, 211.

2125 Vgl. Hägg – Lindau 1984, 68f. Taf. 1 Abb. 1; Younger 1995a, 182–184.

2126 Dessenne 1957, 213.

2127 Niemeier 1986, 74–77.

6.3 Die Bildelemente an den Wänden des *Throne Room* von Knossos

kennzeichnete zugleich den hochrangigen bis göttlichen Status der Person auf dem Thron sowie derjenigen Person, die zu bestimmten Anlässen in das *Inner Sanctuary* bzw. von diesem aus in den *Throne Room* trat.

Die Wiedergabe der Greifen an den Wänden des spätpalastzeitlichen *Throne Room* unterscheidet sich jedoch in einigen Punkten ganz wesentlich von anderen neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Darstellungen: Zunächst die Gestaltung der Tiere selbst, deren floraler Brustdekor ebenso wie das Suggestieren von Volumen durch die Angabe von Schatten keine neupalastzeitlichen Vorläufer besitzen. Zwar lassen sich die Details des Brustdekors – wie oben in Kapitel 6.1.4 bereits ausgeführt – einwandfrei in die Tradition der NPZ einreihen; ihre Verwendung im Brustdekor der Fantasiewesen stellt jedoch ein absolutes *Novum* dar²¹²⁸ und verrät den innovativen Anspruch, welcher der Ausführung des Greifenfreskos anhaftete. Selbiger Anspruch tritt auch in der neuartigen Verwendung von Schraffur zur Andeutung von Schatten und Volumen zutage²¹²⁹. Ebenfalls neu ist die Flügellosigkeit sowie die auf dem Bauch lagernde Haltung der Tiere. Zwar begegnen einzelne gelagerte Greifen auf Kreta bereits in der APZ und in der NPZ²¹³⁰, doch haben diese stets Flügel, ebenso wie die Greifen in den spätpalastzeitlichen Siegelbildern der ‚Göttin mit *snake frame*‘, die allerdings durchwegs auf allen vieren stehen, sich auf die Hinterbeine stellen oder auch auf dem Hinterteil hocken. Die Greifen an den Wänden des *Throne Room* erinnern ob ihrer Haltung vielmehr an die Darstellung ägyptischer Wächterfiguren²¹³¹, und so führte schon Evans kurz nach der Freilegung die Wiedergabe der Greifen in einer Schilflandschaft sowie ihre Flügellosigkeit auf ägyptische Vorbilder, insbesondere die gelagerten Sphingen, zurück²¹³².

Die Inspirationsquelle für die formale Gestaltung der Tiere dürfte tatsächlich in Ägypten gelegen haben: Dort wurde zu eben jener Zeit ein monumentales Bauprogramm einschließlich der erstmaligen Errichtung einer Sphingenallee umgesetzt, wovon jene knossischen Gesandten, an deren Besuch die Wandmalereien im Grab des verantwortlichen Architekten Senenmut erinnern, mit einiger Sicherheit berichten konnten²¹³³. Im Rahmen des neuen Dekorprogramms könnte an den Wänden

2128 Siehe hierzu ausführlicher Galanakis u. a. 2017, 76–78.

2129 Evans identifizierte die Schraffur als *Chiaroscuro*; Evans 1935, 913 Abb. 886. Siehe außerdem Immerwahr 1990, 98. 161, und Blakolmer 2011, 67f., denen zufolge die Schraffur dazu gedient haben könnte, ein Stuckrelief zu imitieren, welches einen Vorgänger des Greifenfreskos gebildet hätte.

2130 Blakolmer 2011, 64f. m. Anm. 10.

2131 So beispielsweise das Fresko im Grab des Sennefer in Theben; vgl. Hiller 1996a, 98. 103 Abb. 33.

2132 Evans 1899/1900, 40. Siehe außerdem zur stilistischen Anknüpfung an ägyptische Vorbilder Hood 1978, 66; Hiller 1996a, 79. Die ägyptisierende Haltung wurde auch in mykenischen Darstellungen übernommen, so etwa in jener aus Pylos, in der Sphingen in antithetischer Position auf einem Gebäude lagerten; vgl. Hiller 1996a, 90.

2133 Ein Vorbild für die im Thronraum umgesetzte Komposition einschließlich der Flügellosigkeit der Greifen ist m. E. in der ersten so genannten Sphingenallee – ein von hunderten, in Paaren einander gegenüber gelagerter Sphingen flankierter Prozessionsweg – zu finden, die vom Niltal hinauf zu den Terrassen von Hatshepsuts Totentempel in Deir el-Bahri führte; vgl. Szafranski 2014, 132–134 mit Abb. 7.10. In der Grabkapelle von Hatshepsuts Chefarchitekt Senenmut,

des spätpalastzeitlichen *Throne Room* gezielt auf diese ägyptisierende Art der Wiedergabe zurückgegriffen worden sein, um mittels der in Ägypten mit dieser Haltung assoziierten Funktion derartiger *Wächterfiguren* eben diese Wirkung des Greifen in angemessener Weise in den Dienst der visuellen Inszenierung der Hauptperson vor Ort zu stellen²¹³⁴. Ein solcher Einfluss, sofern er denn vorhanden war, wirkte sich jedoch ausschließlich auf die formale Gestaltung, auf eine in neuem Stil umgesetzte, visuelle Inszenierung des Geschehens im *Throne Room*, aus, während die Komposition selbst auf Kreta bereits langlebigere Ideen und Bildtopoi reproduzierte.

Mit den Greifen an den Wänden des *Throne Room* lassen sich somit einige Verständnis- und Einbettungsweisen assoziieren, die auch andere neupalastzeitliche und spätpalastzeitliche Bilddarstellungen der fantastischen Kreatur prägten. Als reguläre Bewohner einer mythisch-sakralen Uferlandschaft waren sie auch im *Throne Room* in einer solchen lokalisiert; zugleich bedeutete ihre Platzierung auf der zur gegenwärtigen Architektur gehörenden Sockelzone, dass sie *im Raum artifiziell präsent waren*. Ihre Orientierung in Richtung baulicher Elemente wie der Tür zum *Inner Sanctuary* und dem Thron an der Nordwand vermittelte neben einer Wächterfunktion gegenüber den baulichen Strukturen zudem den Eindruck einer unmittelbaren Bezugnahme auf das menschliche Individuum, das dort seinen Platz hatte. Gemäß der wohl wichtigsten, diesem bild-räumlichen Arrangement zugrunde liegenden Sinnstruktur fungierte die mythologische Entourage hier nicht nur als Begleiter und Beschützer, sondern brachte vor allem die Bedeutung und Autorität der von ihr flankierten Person zum Ausdruck, deren Zugehörigkeit zur selben sakral-überweltlichen Sphäre sie visualisierte. Die Flügellosigkeit der Greifen in Kombination mit ihrer lagernden Haltung sowie der florale Dekor und die Schraffuren auf den Tierkörpern lassen darauf schließen, dass der oder die Auftraggeber und Künstler²¹³⁵ sich durch die neuartige Darstellungsform des minoischen Bildthemas von der bisherigen Darstellungstradition der Tiere abzusetzen suchten. Hierin tritt möglicherweise die Absicht zutage, die minoische Bedeutung und Funktion der Tiere vor Ort durch eine veränderte, ihre Wächterfunktion noch präziser und monumentaler visualisierende Bildform zum Ausdruck bringen, wie sie möglicherweise in einer Annäherung der Tiere an die ägyptischen (rundplastischen) Wächterfiguren (der Hatschepsut'schen Sphingenallee) gesehen wurde. Dass die Greifen dabei ihre Flügel verloren, ist aufgrund der Neuartigkeit dieser Erscheinungsform nicht zu vernachlässigen und könnte mit weiteren, sich unserer Kenntnis entziehenden Veränderungen im Verständnis der mythischen Wesen im *Throne Room* verknüpft gewesen sein. Zumindest für das grundsätzliche Verständnis der

der den Bau des Totentempels beaufsichtigte, fand sich eine der frühesten Darstellungen von *keftiu* als Tributbringern; siehe Wachsmann 1987, 27f.; Panagiotopoulos 2001 sowie zur Historizität derartiger Darstellungen auch Panagiotopoulos 2008b, 168f. Zur hier festgehaltenen Gesandtschaft siehe Wachsmann 1987, 121–125; MacGillivray 2009, 164f. Ein Aufsatz hierzu befindet sich in Vorbereitung durch die Verf.

2134 Vgl. auch Tamvaki 1974, 289; Dessenne 1957, 213; Marinatos 1993, 54; Hiller 1996a; Shaw 1997, 496f.

2135 Zur nicht zu unterschätzenden Rolle einzelner Künstler bei der Planung und Gestaltung von Bildprogrammen siehe Immerwahr 1990, 17; Shaw 1997.

Tiere als Mischwesen aus Löwe und Greifvogel war das Fehlen der Flügel aufgrund der entsprechenden Gestaltung des Kopfes jedoch kein Hindernis.

6.3.4 Die Palmen am Thron

In der Hauptzone der Wandmalerei an der Nordwand des *Throne Room* ergänzten zumindest eine, aller Wahrscheinlichkeit nach aber zwei Palmen das Erscheinungsbild der Person auf dem Thron um weitere inhaltliche Aspekte (Abb. 6.3 bis 6.5). Wie die Papyrus- und Lotus-Schilfpflanzen gehörte auch die Palme standardmäßig zur hier evozierten mythisch-sakralen Uferlandschaft. In dieser Verwendung hatte das Bildelement seit der NPZ in zahlreichen Bilddarstellungen Niederschlag gefunden und reziprok auch die von ihm geprägten Landschaften als mythisch-sakral definiert (Abb. 6.18). An der Nordwand des *Throne Room* trug die Palme nun ebenfalls dazu bei, den Ort des Geschehens allgemein als ein der Realität ent-rücktes mythisch-sakrales Ufergestade auszuzeichnen, das den Lebensraum fantastischer Kreaturen wie der Greifen sowie den Aufenthalts- und Aktionsbereich der im *Throne Room* anwesenden Personen bildete. Dabei ist hervorzuheben, dass hier weiterhin die ‚naturgetreuere‘ Form der Palme mit reicherer Blattkrone, wie sie in den neupalastzeitlichen Darstellungen mehrheitlich wiedergegeben wurde, zur Ausführung kam. An der Wand des spätpalastzeitlichen *Throne Room* führte sie somit die neupalastzeitliche Bildtradition zu einer Zeit fort, als in den kleinformatigen Bildmedien bereits die in der NPZ III aufgekommene Darstellung der Palme mittels zweier langer, zur Seite herabhängender Blätter und wenigen mittig nach oben ragenden Blättern überwog.

Anders als in den während der NPZ geläufigen Darstellungen farbiger Wandbilder zeichnet sich die Palme im Palmenfresko außerdem durch eine markante, in Dunkelrot und Ocker gehaltene Farbgebung aus. Diese bricht mit der minoischen Konvention, die Blätter von Palmen entweder vollständig in Blau oder zwischen Blau und Gelb changierend darzustellen, so etwa in Wandmalereien aus dem *West House*, der *Porter's Lodge* und aus Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri, aber auch aus Pylos sowie aus Tell el-Dab'a und Qatna²¹³⁶. In Anbetracht dieser Konsistenz der Farbgebung in den minoischen und ‚minoisierenden‘ Palmendarstellungen im östlichen Mittelmeerraum erscheint die rote Farbgebung im *Throne Room* umso ungewöhnlicher. Sie diente wohl einer Semantisierung der Pflanze, wie sie in ähnlicher Weise auch im Falle der Papyrusblüten erwirkt wurde, die – im Unterschied zum üblichen Blau wie etwa im *House of the Frescoes* in Knossos oder im *West House* in Akrotiri²¹³⁷ – im *Throne Room* ebenfalls in Rot gehalten waren²¹³⁸.

2136 Doumas 1999, 64f. Abb. 30. 31 (*West House*); Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 58b (*Porter's Lodge*). 67 (*Xesté 3*); Lang 1969, 129 Taf. 73 und H Nr. 11 N nws (Pylos); Bietak u. a. 2007, 56–61 Abb. 59A–B. 60; 150 Abb. 138 (Tell el-Dab'a); Rüden 2011, 74–76 Taf. 54. 66. 69 (Qatna).

2137 Evely 1999, 116 (*House of the Frescoes*); Doumas 1999, 66 Abb. 33 (*West House*).

2138 Siehe Galanakis u. a. 2017, 76.

Lag hier eine tiefgründigere Symbolisierung vor, so erinnert diese in der Vorgehensweise an die rote Farbgebung der *in natura* weißen Blüten der Madonnenlilien (*Lilium candidum*) in diversen neupalastzeitlichen Wandmalereien aus Kreta und Thera: In der NPZ I und teilweise auch in der NPZ II waren Lilien noch ihrer natürlichen Farbgebung entsprechend auf in der Regel rotem Grund wiedergegeben worden, so etwa in den bereits genannten NPZ I-Darstellungen aus Knossos und Agia Triada sowie im NPZ II-„Lilienfresko“ aus Amnisos²¹³⁹. In der NPZ II finden sich jedoch auch Lilien mit roten Blüten, so etwa die in Blumenvasen steckenden Lilien an den Fensterinnenwänden von Raum 4 im *West House*, Akrotiri, außerdem jene in den artifiziellen Naturlandschaften der Wandmalereien in Raum 14 der ‚Villa‘ von Agia Triada und in Raum 2 des *Building Complex Δ* in Akrotiri²¹⁴⁰. Während die rote Farbgebung der Blüten in diesen Fällen anstatt zur Markierung eines tiefergründigen symbolischen Gehalts noch aus praktischen Gründen gewählt worden sein könnte, nämlich um die Blüten von dem jeweils unbemalten Hintergrund abzuheben, dürfte die Sache bei den folgenden Wandmalereien anders liegen: So waren die als real aufzufassenden Blüten der Madonnenlilien im Strauß sowie im Kopfschmuck einer der weiblichen Prozessionsteilnehmerinnen auf der Südwand des Obergeschosskorridors ihrer natürlichen Farbgebung entsprechend weiß²¹⁴¹. Jene Lilienblüten hingegen, welche in symbolischer Verwendung zum einen auf der Bluse der zweiten Prozessionsteilnehmerin auf der gegenüberliegenden Wand desselben Korridors, zum anderen im Bereich der ‚Tür‘ des ‚Baum-Schreins‘ auf der Ostwand des Lustralbeckens im selben Gebäude dargestellt waren, hatte man in roter Farbe wiedergegeben²¹⁴². Einen ähnlichen Hintergrund könnten die roten (*waz*-)Lilien um den Hals des ‚Lilienprinzen‘ sowie möglicherweise auch die zum Kranz gebundenen roten Lilien im *Garland Fresco*, beide aus Knossos, besitzen²¹⁴³. Hierin scheint sich somit eine bereits in der NPZ II existierende Konvention der besonderen Semantisierung von

2139 Zu den genannten Fragmenten aus Knossos und Agia Triada; siehe oben [Kapitel 2.1.1: Der Neue Palast](#) m. Anm. 59; zum Fresko aus der ‚Lilienvilla‘ in Amnisos siehe [Kapitel 2.1.2: Wandbilder in der NPZ II](#) m. Anm. 161. Bei den roten Pflanzen auf weißem Grund aus dem ‚Minzenfresko‘ handelt es sich nicht um Madonnenlilien, sondern um in unnatürlichem Wachstum wiedergegebene Schwertlilien der Gattung *Iris Germanica*, wie sie auch im *House of the Frescoes* vorkommen; vgl. Möbius 1933, 10 m. Abb. 5F; Porter 2000, 624. Allerdings wurden auch diese hier wider ihre natürliche Farbgebung in Rot dargestellt.

2140 Cameron 1978, 581 Taf. 1 (*Amnisos*); Doumas 1999, 96f. Abb. 63. 64 (Raum 4, *West House*, Akrotiri); Militello 1998, 269 mit Farbtaf. A (Raum 14, Agia Triada); Doumas 1999, 100–107 Abb. 66–75 (Raum 2, *Building Complex Δ*). Zu den Madonnenlilien in Akrotiri und deren symbolischer Signifikanz siehe Immerwahr 1990, 47, sowie insbesondere Sarpaki 2000, 658 m. Anm. 7; 659f.; für eine Zusammenstellung von Verweisen auf diverse Forschungsmeinungen hierzu auch Vlachopoulos 2013b, 71.

2141 Vlachopoulos 2003, 513 Abb. 9; 520 Abb. 20; 522 Abb. 22; Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 61. 64.

2142 Für die weibliche Figur siehe Doumas 1999, 170f. Abb. 133. 134; Vlachopoulos 2003, 520 Abb. 21; 523 Abb. 23; Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 64; für den ‚Baum-Schrein‘ Vlachopoulos 2008, 456 Abb. 41, 10.

2143 Zum *Garland Fresco* aus Knossos siehe Warren 1985, 188 Abb. 1a. 1b; 196–198. Zum ‚Lilienprinz‘-Fresko siehe bereits oben [Anm. 48](#).

Pflanzen durch deren Rotfärbung abzuzeichnen. Mit der erstmaligen Rotfärbung von Palme und Papyrusblüten wurde im *Throne Room* eine neue Intensität in der Semantisierung der Pflanzen erreicht. Worin der tiefere Sinn der Farbwahl lag, für den hier sogar eine Kollision mit dem in großen Bereichen ebenfalls roten Hintergrund in Kauf genommen wurde²¹⁴⁴, muss jedoch offenbleiben.

Durch ihre Platzierung, in der die Palme sowie ihr zu rekonstruierendes Gegenüber den Anschein erweckten, hinter dem Thron bzw. aus dem Zwickel zwischen dem Thron und der Trennlinie zwischen Sockel- und Hauptzone hervorzuwachsen, wurden sie auch unmittelbar mit dem Thron selbst in Zusammenhang gebracht. Thron und Palme bildeten ein zusammengesetztes Objekt, der Thron gehörte zur Palme ebenso wie die Palme zum Thron. Auf diese Weise brachte die Palme einen Aspekt des Thrones selbst bzw. der Person auf dem Thron zum Ausdruck. Als ein *ihr attributiv zugeordneter* Baum markierte die Palme nicht nur die Lokalität, an dem die thronende Person ihren Erscheinungsort besaß, wie etwa eine einmalige neupalastzeitliche Darstellung auf einem Schildring implizierte²¹⁴⁵ (Abb. 6.16f), sondern ergänzte vielmehr die thronende Person sowie den steinernen Sitz als den gebauten, fixen Ort ihres Thronens um einen bestimmten Aspekt, welcher der Vorstellung von eben jener Person und ihrem Ort einen bildhaften Ausdruck verlieh. Dies erfolgte nach derselben sinnstrukturellen Logik wie die Ergänzung des ‚Baum-Schreins‘ auf dem Ring aus Pylos bzw., in verkürzter Variante, desjenigen auf dem Siegelabdruck aus Agia Triada (Abb. 6.16g; 6.16h). In beiden Fällen markierte der von Palmen flankierte Bau nicht nur den Ort, sondern bildete auch den Bezugspunkt von Ritualhandlungen. Die Entstehungszeit beider Ringe in der NPZ II/III lässt die Konventionalität der Komposition sowie der zugrunde liegenden Sinnstrukturen in dieser Zeit erkennen, die nun mit der Ausführung des Palmenfreskos am Übergang von der NPZ III zur SPZ erneut aktualisiert wurden. Auch im *Throne Room* flankierte die Palme einen der Bezugspunkte ritueller Handlungen, die vonseiten Dritter gegenüber der Person auf dem Thron vollzogen wurden. Welchen sinnstiftenden Beitrag die Palme in all diesen Beispielen gegenüber dem flankierten Objekt tatsächlich lieferte, muss allerdings offenbleiben.

In einigen spätpalastzeitlichen Darstellungen markierte die Pflanze in ihrem zeichenhaften Vorkommen den Ort, wenn nicht gar den Bezugspunkt von kultischen Gesten und Tieropfern²¹⁴⁶ (Abb. 6.17f; 6.17g; 6.17j). In diesen Bildern erfolgte die gemeinsam mit der Palme dargestellte Aktion somit unter Bezugnahme auf jenes ideelle Subjekt, zu dessen visueller Repräsentation die Palme als konventionelles Bildzeichen herangezogen und verstanden wurde. Zwar könnte nun auch an der Nordwand des *Throne Room* die Palme prinzipiell als ein symbolischer Verweis auf eine von Thron und Throninhaber verschiedene kultisch-rituell zu verehrende Instanz bzw. als Verweis auf derartige Opferhandlungen

2144 Zu den Techniken, die zur Absetzung der Pflanzen von ihrem Hintergrund angewendet wurden, siehe ausführlicher Galanakis u. a. 2017, 55. 57. 68.

2145 Vgl. auch Marinatos 1993, 54.

2146 Morgan 1988, 25; Marinatos 1984a, 115; Morgan 1995b, 142; Sarpaki 2000, 658; Marinatos 2010, 63.

fungiert haben²¹⁴⁷. Ihre Positionierung macht es meines Erachtens jedoch wahrscheinlicher, dass die Palme hier einen Bedeutungsaspekt des von ihr flankierten Ensembles aus Thron und Inhaber selbst visualisierte. Und vielleicht war es genau dieser Bedeutungsaspekt, über den das Bildzeichen Palme in spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen, in denen die thronende Person *nicht mehr selbst* als Empfänger kultisch-ritueller Zuwendungen abgebildet wurde, auf die mit ihr assoziierte Sphäre verwies.

Die Palme im *Throne Room* fungierte unter diesem Gesichtspunkt also als ein signifikantes Element des Erscheinungsbildes des Throninhabers bzw. der Throninhaberin, das gemeinsam mit dem Papyrus-Schilfdickicht dessen bzw. deren Verortung in einer mythisch-sakralen Umgebung bekräftigte; insbesondere aber definierte sie den genannten NPZ II- bis NPZ III-zeitlichen Bildkonventionen gemäß das Erscheinungsbild von Thron und Thronender bzw. Thronendem in einer bestimmten Bedeutungsabsicht sowie als Bezugspunkt für Ritualhandlungen, die vor Ort abgehalten wurden. Formal reproduzierte sie dabei die in der NPZ II und NPZ III vorherrschende Wiedergabeform der Palme; in ihrer ungewöhnlichen Farbgebung jedoch, die keinerlei Vorläufer im neupalastzeitlichen Wanddekor besitzt, spiegelt sich – wie schon im Falle der Greifen – der Wille der Auftraggeber und Künstler, dem bekannten Schema eine neue visuelle und semantische Dimension zu verleihen. Deren konkreteres Verständnis entzieht sich jedoch unserem Zugriff.

6.3.5 Die ‚bikonkaven Basen‘ am Thron

Nicht als Bestandteil der mythisch-sakralen Uferlandschaft, sondern als Element der Raumausstattung wurde ebenfalls in unmittelbarer Nähe zum Thron die ‚bikonkave Basis‘ angebracht, die wie die Palme und der Greif das Erscheinungsbild des Throns und der thronenden Person komplettierte (Abb. 6.3 bis 6.5). Die Art der Wiedergabe mit zwei breiten, konkav zueinander gebogenen und sich mittig berührenden weißen Bändern, die oben und unten eine dunkle Füllfläche einfassen, besitzt in der minoischen Wandmalerei keine Vorgänger²¹⁴⁸. In ihrer Neuartigkeit gesellt sie sich damit zu den anderen, vorher ungekannten Wiedergabemodi in der spätpalastzeitlichen Bildausstattung des *Throne Room*. Doch auch in diesem Fall ist das Motiv selbst, die einem horizontalen Band vorgeblendete ‚bikonkave Basis‘, spätestens aus der NPZ II- bzw. SK I-zeitlichen Wandmalerei bekannt, namentlich aus dem Fresko der thronenden Göttin aus *Xesté 3*, Akrotiri²¹⁴⁹ (siehe oben Abb. 5.10a sowie Abb. 6.11a). Zwar ist die im *Throne Room* begegnende Füllung des horizontalen Bandes mit dem *lattice*-Muster erneut ohne Parallelen.

2147 Vgl. etwa Marinatos 1984a, 118: „we do not need to postulate a deity symbolized by the palm, whose presence can be better explained by its connection with sacrificial ritual“.

2148 Dieselbe Art der Wiedergabe kam jedoch in Pylos zur Anwendung, wo sie von Lang als *cut-out style* bezeichnet wurde; siehe Lang 1969, 105 Taf. 46; 132 Nr. 3C20.

2149 Doumas 1999, 158f. Abb. 122. Ein ähnliches Motiv begegnet möglicherweise bereits im *Town Mosaic* aus Knossos, siehe Evans 1921, 304 Abb. 223; 306 Abb. 226N; ferner Evans 1928, 607.

Der in der NPZ grundsätzlich palatiale bzw. kultisch-sakrale Kontext des Musters, das sowohl in den Wandmalereien diverser Paläste als auch im Zusammenhang mit dem Stiersprung und als Füllmotiv von ‚Baum-Schreinen‘ begegnet²¹⁵⁰, prädestiniert es jedoch für seine Platzierung nebst der ‚bikonkaven Basis‘ an der Nordwand des spätpalastzeitlichen *Throne Room*.

Anders als in der Forschung hier und da vermutet, handelt es sich bei der ‚bikonkaven Basis‘ keinesfalls um ein stark stilisiertes ‚Halbrosetten‘-Motiv. Wie in der Bildanalyse (Kapitel 6.2.2) herausgearbeitet wurde, war es stattdessen eindeutig jenes Bildelement, das den Ort der Begegnung zwischen einer bisweilen von Greifen begleiteten thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status und ihren menschlichen Verehrern oder anderen, theriomorphen Begleitern markierte. In Übereinstimmung mit der regelmäßigen Platzierung von ‚bikonkaven Basen‘ in Bodennähe war auch die ‚bikonkave Basis‘ an der Nordwand des *Throne Room* im Bereich der Sockelzone dargestellt. Als Bestandteil dieser Sockelzone, die in der Malerei eine steinerne Wandverkleidung imitierte und das Geschehen somit innerhalb der gebauten Landschaft des Palastes von Knossos verortete, war die ‚bikonkave Basis‘ also kein Bestandteil der entrückten Realität der mythisch-sakralen Uferlandschaft darüber, sondern bezog sich auf die gebaute Realität des *Throne Room* selbst. Sie evozierte die *artifizielle Präsenz einer ‚bikonkaven Basis‘*, die hier anstelle eines echten, steinernen Exemplars den Ort des Throns gegenüber dem umgebenden Areal des *Throne Room* abgrenzte und – entsprechend den bildstrukturellen Regelmäßigkeiten der Einbindung ‚bikonkaver Basen‘ in neupalastzeitliche und spätpalastzeitliche Bilddarstellungen – dessen Bedeutung und Funktion als Lokalität einer der alltäglichen Realität entrückten, kultisch-religiös verehrten Entität markierte (Abb. 6.15). Gehen wir von einem anzunehmenden Gegenüber auf der anderen Seite des Throns aus, so waren die Außengrenzen dieses Ortes des Throns und der thronenden Person ursprünglich von beiden Seiten markiert und setzten ihn eindrucksvoll auch gegenüber den Bänken sowie zu bestimmten Anlässen vielleicht darauf Platz nehmenden Personen ab.

In Anbetracht der Einbettung ‚bikonkaver Basen‘ in neupalastzeitliche Bilddarstellungen, in denen sie den als Sitzkonstruktion einer weiblichen Figur formulierten Bezugspunkt weiterer Figuren kennzeichnete, lässt sich außerdem der Analogieschluss ziehen, dass auch im *Throne Room* die ‚bikonkave Basis‘ den Thron sowie die auf dem Thron sitzende Person sinnstrukturell als Bezugspunkt der Aktivitäten im Raum auswies. In der SPZ, in der die ‚bikonkave Basis‘ weiterhin zum Bildrepertoire auf Lentoiden gehörte, findet die antithetische Komposition an der Nordwand eine enge Parallele in den Darstellungen von Greifen, die ihre Vorderpfoten auf ‚bikonkave Basen‘ gelegt haben. Und auch die

2150 Zum *lattice*-Muster in der Bemalung der am Zentralhof des Palastes von Phaistos gelegenen Nischen siehe Immerwahr 1990, 183 Kat.-Nr. Phs No. 5; zu Beispielen aus Knossos siehe Cameron 1976, Taf. 143. Zum bekannten Kissensiegel mit der Stiersprungdarstellung einschließlich einer ‚Kiste‘ mit *lattice*-Dekor siehe CMS VI, 181. *Lattice*-Muster finden sich nicht zuletzt auf ‚Baum-Schreinen‘, zum einen auf dem sog. *Ring of Minos* (Dimopoulou – Rethemiotakis 2004, 17 Abb. 10), zum anderen auf dem kürzlich in Pylos entdeckten Goldring (Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10; hier Abb. 6.16h).

Vergesellschaftung von Palme und ‚bikonkaver Basis‘ lebte in den Bilddarstellungen fort, etwa auf dem genannten, mutmaßlich aus Knossos stammenden Lentoid, auf dem Palme und ‚bikonkave Basis‘ mit darauf platziertem Doppelhorn den Bezugspunkt der gestikulierenden weiblichen Figur bildeten (Abb. 6.17j). In ihrer Platzierung zu vermutlich beiden Seiten des Throns kennzeichnete die ‚bikonkave Basis‘ somit den ‚Sitz‘ der thronenden Person und *ließ ihn als Mittelpunkt anderer, rituell agierender Personen im Throne Room verstanden werden.*

6.3.6 Zusammenfassung

Vermittels der Platzierung der Bildelemente an den Wänden wurden im *Throne Room* von Knossos somit zwei Brennpunkte gebildet, an denen in der SPZ baulich definierte Orte in besonderer Weise gerahmt wurden sowie eine menschliche Person durch die bedeutungsgeladene Vervollständigung ihres Erscheinungsbildes inszeniert wurde. Der Ort des Geschehens wurde mittels der *waz*-Lotus-Schilfpflanzen und der wandübergreifenden Hintergrundgestaltung als eine idealisierte, mythisch-sakrale Uferlandschaft konzipiert. Die darin eingebetteten Brennpunkte waren zum einen der von Greif, Palme und ‚bikonkaver Basis‘ gerahmte Thron, zum anderen die Tür in der Westwand, die als Durchgang vom bzw. zum *Inner Sanctuary* von Greifen bewacht wurde.

In beiden Fällen folgte die Wiedergabe der Bildelemente in ihrer Relation zu Personen vor Ort einer sinnstrukturellen Logik, die auch in anderen neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen zum Tragen kam. Durch eine vergleichende Analyse dieser Bildzeugnisse konnten die größeren Sinnzusammenhänge und übergeordneten Sinnkonzepte erschlossen werden, die üblicherweise unter Rückgriff auf eben diese Bildelemente veranschaulicht wurden (siehe die Verzweigungsbäume in Abb. 6.10; 6.15; 6.18). In ihrer artifiziellen Präsenz zu beiden Seiten der Tür in der Westwand waren die Greifen dementsprechend zunächst ewige Wächter der Tür und des dahinter liegenden *Inner Sanctuary*. Sie könnten darüber hinaus ob der mit ihnen assoziierten Wirkungen als Beschützer und als statusanzeigende Entourage jener Person verstanden worden sein, deren Betreten des *Throne Room* vom *Inner Sanctuary* aus sie zu bestimmten Anlässen flankierten. Und auch die Greifen am Thron waren gleichermaßen die ewigen Wächter des steinernen Ehrensitzes und Identifikatoren des herausragenden Status der auf ihm Platz nehmenden Person.

Die Palme und die ‚bikonkave Basis‘ dienten indes der weiteren Spezifizierung des Thronbereichs und der thronenden Person: Die scheinbar aus dem Thron hervorwachsende, früchttragende Palme war zum einen sicherlich Teil der idealisierten Uferlandschaft; zum anderen verkörperte sie aber auch unmittelbar mit der Person auf dem Thron assoziierte Aspekte, die das Image dieser Person präzisierten und die Idee von dieser Person als Bezugspunkt kultisch-ritueller Gesten und Handlungen untermauerten. Damit stand sie, wie anhand des bei Pylos gefundenen minoischen Goldrings ersichtlich, in einer seit der NPZ etablierten Bildtradition, doch lässt sich die inhaltliche Dimension dieser Komposition heute nicht mehr rekonstruieren.

Und auch die ‚bikonkave Basis‘ bildete ein ursprünglich vermutlich zu beiden Seiten des Throns platziertes rahmendes Element, welches in diesem Fall jedoch als artifizielle Präsenz eines zur Raumausstattung gehörenden Mobiliars zu begreifen ist. Die Platzierung der Basis zwischen dem Thron und den Bänken grenzte den Throninhaber bzw. die Throninhaberin von der unmittelbaren Umgebung innerhalb des *Throne Room* sowie von den Personen ab, die möglicherweise auf den Bänken Platz nahmen. Auf diese Weise wurde die Hierarchie im *Throne Room* visuell verdeutlicht sowie die schon durch die Palme angezeigte und durch die ‚bikonkave Basis‘ noch einmal gesteigerte Sakralität der thronenden Person hervorgehoben.

Die Umsetzung des Bildprogramms im *Throne Room* erfolgte unter Anwendung einiger markanter motivischer Abwandlungen, die grundsätzlich darauf schließen lassen, dass sich die ausführenden Künstler und die Auftraggeber mit neuartigen Darstellungsformen auseinandersetzten. Nichtsdestotrotz wurzelt das Bildprogramm des spätpalastzeitlichen *Throne Room* in all seinen Aspekten in der neupalastzeitlichen Bildkultur. Symmetrische Kompositionen stellten bereits in der NPZ II/III bedeutende Figuren und Objekte ins Zentrum der Darstellungen; die Inspiration, die Greifen an die flügellosen Sphingenpaare anzugleichen, entstammt aber erst Kontakten der späteren NPZ III nach Ägypten. Die Umsetzung des Bildprogramms zu Beginn der SPZ war somit am ehesten eine innovative, in seiner Form- und Farbgebung auf eine imposantere Wirkung und vielleicht auch gesteigerte Hervorhebung einzelner bildthematischer Aspekte abzielende Neuaufgabe eines schon für die NPZ denkbaren, bild-räumlichen Erscheinungsbildes – oder zumindest eines seit der NPZ existierenden Konzepts zur bildlich-visuellen Repräsentation der Hauptfigur im *Throne Room*. Dies deutet einmal mehr auf eine *beabsichtigte Kontinuität des Geschehens im spätpalastzeitlichen Throne Room* hin.

6.4 Kontinuität und Wandel im Herzen des Palastes: Bild-Räume des *Throne Room* von Knossos

Der *Throne Room* bildete angesichts seiner Lage in unmittelbarer Nähe zum Zentralhof, seiner langen Nutzungszeit, seiner architektonischen Gestaltung sowie seiner aus der SPZ erhaltenen Bildausstattung mit Sicherheit einen der bedeutendsten Orte des Geschehens im Palast von Knossos. Eine Annäherung an die Bild-Räume dieses Areals ist für die NPZ hauptsächlich indirekt über das räumliche Erscheinungsbild und dessen Verbindungen zu zeitgenössischen Bild-darstellungen möglich. Einzige Ausnahme und direkten Anknüpfungspunkt für eine Einordnung in bildhaft geäußerte Sinnkonzepte bildet für diese Zeit die Lehne des Throns. Für die Erörterung von Bild-Räumen der SPZ steht indes das Bildprogramm einschließlich seiner dominanten Bildelemente und deren Platzierung innerhalb des architektur-räumlichen Gefüges zur Verfügung.

6.4.1 Bild-Räume des *Throne Room* in der NPZ II / III

Das räumliche Arrangement, das den Platz des Throns an der Nordwand festlegte, wurde wohl im Zuge des *Great Rebuilding* zu Beginn der NPZ II definiert (Abb. 6.1b). Neben dem Thron, dem Plattenboden und vermutlich den Bänken aus Gipsstein gehörte hierzu das Lustralbecken – das älteste, möglicherweise bereits seit der ausgehenden APZ oder beginnenden NPZ I die Funktion des Areals bestimmende Raumelement, das vermutlich von weiblichen Personen zu rituellen Zwecken genutzt wurde. Wie der *Throne Room* wies auch der *Anteroom* in der NPZ II/III bereits mindestens eine Bank aus Gipsstein auf. Zum Zentralhof hin dürfte das Areal durch eine frühere, etwas weiter östlich gelegene Eingangssituation mit nur zwei Stufen, die den durch eine erste Erhöhung des Zentralhofpflasters entstandenen Niveauunterschied ausglich, abgeschlossen gewesen sein. Der neupalastzeitliche Wanddekor von *Throne Room* und *Anteroom* ist unbekannt²¹⁵¹. Eine Annäherung an das hiesige Geschehen ist jedoch anhand von Details der architektonischen Gestaltung sowie der Raumausstattung und deren Verbindungen zu NPZ II/III-zeitlichen Bilddarstellungen möglich.

Die unregelmäßig breiten Öffnungen der Türsituation zwischen *Anteroom* und *Throne Room*, die unregelmäßigen Säulenabstände entlang des Lustralbeckens sowie die Platzierung des Thrones deuten zunächst darauf hin, dass das Geschehen im *Throne Room* mit dem Sonnenaufgang zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr in Zusammenhang stand. Geht man davon aus, dass die Öffnung(en) der früheren Eingangssituation jenen des heute erhaltenen, allerdings wohl erst zu Beginn der SPZ errichteten *polythyron* entsprach(en), so war der Sonnenaufgang zur Wintersonnenwende vom Thron aus, zur Sommersonnenwende vom Lustralbecken aus und zu den Äquinoktien im März und September von der Tür in der Westwand aus durch die Türöffnungen der Doppeltür zwischen *Anteroom* und *Throne Room* zu sehen. Es ist daher naheliegend, dass das im *Throne Room* verrichtete Geschehen auf den Jahreszyklus Bezug nahm und dass die aufgehende Sonne zu den genannten Zeitpunkten eine besondere Rolle bei der Inszenierung dieses Geschehens spielte: So könnte zur Wintersonnenwende ein besonderes Zeremoniell rund um die Person auf dem Thron stattgefunden haben, wobei diese Person von ihrem Ehrensitz aus den Sonnenaufgang verfolgen konnte. Zur Sommersonnenwende könnte die Nutzung des Lustralbeckens von selbiger Person oder aber unter ihrer Aufsicht eine besondere Bedeutung im Zusammenhang mit dem Sonnenaufgang gehabt haben. Zu den Äquinoktien hingegen war es die

2151 Es besteht die Möglichkeit, dass die Wandbemalung des *Throne Room* bereits in der NPZ in ähnlicher Weise gestaltet und von der Farbe Rot dominiert war, zumindest suggerieren Rekonstruktionen der Freskenfunde aus dem Thronraum im Palast von Alalach sowie ferner aus Tell el-Dab'a, dass sie das dekorative Schema des *Throne Room* von Knossos reproduzierten, wobei dann jedoch eine neupalastzeitliche Vorgängerversion mit geflügelten Greifen Pate gestanden haben müsste. Für die Fragmente von geflügelten Greifen vor einem Hintergrund mit roten und weißen Wellenbändern aus Alalach Level VII siehe Niemeier – Niemeier 2000, 783–789 m. Abb. 17–22; für jene aus Tell el-Dab'a, zu denen das Fragment eines geflügelten Greifen zu zählen ist: Bietak 2007, 40f. m. Abb. 36.

Tür zwischen *Throne Room* und *Inner Sanctuary*, die auf einer Achse mit der aufgehenden Sonne lag. Hierdurch könnte das *Inner Sanctuary* selbst als eine Art Schrein den Brennpunkt kultisch-ritueller Handlungen in *Throne Room* und *Anteroom* gebildet haben.

Alternativ wäre es auch denkbar, dass die von Greifen gerahmte Tür der zeremoniellen Gestaltung des Eintretens bzw. In-Erscheinung-Tretens einer bestimmten Person diene, die hier jeweils zum Zeitpunkt der Äquinoktien inszeniert wurde. Hierzu hätte sie das *Inner Sanctuary* zunächst vom *Throne Room* aus betreten, wozu sie möglicherweise die Tür in der Nordostecke des *Anteroom* nutzte, während der unmittelbar an den Zentralhof angrenzende Eingang noch geschlossen war. Vielleicht fanden noch weitere Vorbereitungen in den zwei Räumen des *Inner Sanctuary* selbst statt, bevor dann zum gewünschten Zeitpunkt, nach dem Öffnen der Türen des zentralhofseitigen Eingangs, das Erscheinen der Person in der Tür des *Inner Sanctuary* für die Wartenden in *Throne Room* und / oder *Anteroom* wirkungsvoll in Szene gesetzt wurde. Die Ausrichtung nicht nur des *Throne Room*, sondern aller Räumlichkeiten jenseits der Westfassade des Zentralhofs zur aufgehenden Sonne hin macht es sehr wahrscheinlich, dass die hier vollzogenen Rituale einem Sonnenkalender folgten²¹⁵².

Die Aufstellung des Throns an der Nordwand und nicht etwa auf der ostwestlichen Raumachse hatte zur Folge, dass Personen, die vom *Anteroom* aus hereinklickten oder den *Throne Room* von Zentralhof und *Anteroom* kommend betraten, die thronende Person zunächst als zur Rechten im Profil nach links sitzend wahrnahmen. Erst nachdem man in die Mitte des Raumes – oder in das Lustralbecken – und damit vor sie getreten war, offenbarte sich das komplexe Erscheinungsbild, zu dem sowohl ein rahmender, jedoch nicht mehr erhaltener Wanddekor als auch insbesondere die signifikante Form der Rückenlehne gehörten²¹⁵³. Tatsächlich war die zweiteilige Konstruktion des Throns aus einem Hocker und einer zwischen Hocker und Wand eingeklemmten separaten Rückenlehne einzigartig. Wie bereits Mirié und Rehak erläuterten, war die auf Kreta weiter verbreitete und an mehreren Fundorten zutage gekommene Form steinerner Sitzmöbel stets nur die des Hockers allein²¹⁵⁴. Im *Throne Room* hingegen hatte man „nach orientalischem Vorbild“, so Mirié, „einen stuhlartigen Thron durch das Hinzufügen einer hohen Steinplatte als Rückenlehne“ geschaffen²¹⁵⁵. Diese besaß eine gewellte Kontur und fand der vielfach zitierten Beobachtung Rutkowskis zufolge eine Parallele auf dem Steatitrython aus Kato Zakros, namentlich in dem auf dem Dach des ‚Dreiteiligen Schreins‘ zwischen Ziegen platzierten *baitylos*-ähnlichen

2152 Zum minoischen Kalender und zur Ausrichtung der Räumlichkeiten im Westtrakt siehe oben Kapitel 6.1.1: Umbauarbeiten im Areal des *Throne Room* m. Anm. 1756.

2153 Zur Notwendigkeit, vor den Thron zu treten, um das *Gesamtkunstwerk* vollständig zu erfassen, siehe in Bezug auf die räumliche Gestaltung des späteren *megaron* von Pylos Thaler 2012, 200–207; Thaler 2015, 351–354.

2154 Mirié 1979, 71; Rehak 1995b, 97–99. Siehe auch Platon 1951.

2155 Mirié 1979, 71.

Objekt²¹⁵⁶ (siehe oben Abb. 5.17a). Im *Throne Room* nutzte man somit die auf Kreta ansonsten unbekannte Anbringung einer Stuhllehne, um dem Thron eine signifikante Erscheinungsform zu verleihen. Und man setzte den Thron damit in Bezug zu Sinnkonzepten, die zu dieser Zeit auch in Bilddarstellungen auf anderen Trägermedien Ausdruck fanden. Die Wiedergabe auf dem genannten Steatitrython bringt das *baitylos*-ähnliche Element in Zusammenhang mit einem von Doppelhörnern bekrönten Gebäude, das in einer von Krokussen übersäten Felslandschaft verortet ist. Seine mittige Platzierung auf diesem Gebäude sowie seine Rahmung durch gelagerte Ziegen – eine symmetrische Komposition, die in vergleichbarer Form auch bereits die Wandgestaltung rund um den neupalastzeitlichen Thron bestimmt haben könnte – sprechen für die wortwörtlich zentrale Bedeutung, die das Objekt innerhalb der gesamten Szenerie innehatte.

Die Platzierung der thronenden Person im *Throne Room* vor einer entsprechend gestalteten Rückenlehne reflektiert auch deren sinnkonzeptuelle Verortung in einer Sphäre, die in Bilddarstellungen allgemein durch die Wiedergabe von idealisierten, sakralen Landschaften und von Gebäuden mit religiös-symbolischem Dekor veranschaulicht wurde. Die *baitylos*-ähnliche Rückenlehne bildet als einziges symbolisches Relikt des aus der NPZ II übernommenen bild-räumlichen Arrangements im *Throne Room* einen Hinweis auf die sinnkonzeptuelle Dimension der Inszenierung der thronenden Person: Sie war die Inhaberin eines Throns, der vermittle seiner signifikanten Form auch als Bekrönung einer in einer idealisierten Felslandschaft verorteten sakralen Architektur gekennzeichnet und bekannt war. Aufgrund dieser Verbindung galt wiederum auch die sakrale Architektur selbst als Sitz einer weiblichen Figur.

Diese Idee wurde in einer Reihe weiterer Bilddarstellungen expliziter thematisiert, die noch einen anderen Aspekt des Throns im *Throne Room* des Palastes von Knossos erschließen lassen. Auf unterschiedlichen Bildmedien wie etwa Siegelringen und -abdrücken oder auch Gebrauchsgegenständen wie der Elfenbeinpyxis aus Mochlos zeigen sie eine im Profil auf einer gebauten Struktur sitzende weibliche Figur²¹⁵⁷ (Abb. 6.13d; 6.11b). Bereits Friedrich Matz erkannte in der

2156 Niemeier 1986, 89f.; Blakolmer 2011, 65, beide mit älterer Literatur. Siehe auch Marinatos 2010, 58f. m. Abb. 4.8, die das Gebilde in beiden Fällen als Bergspitze identifizierte. Außerdem Platon 2003, 336–338 Abb. 4–6, für detaillierte Abbildungen der Darstellung auf dem Rhyton. Ähnliche felsartige Strukturen begegnen mehrfach in Siegelbildern, wo sie in der Regel von Löwen flankiert sind: So etwa auf dem sog. *Mother of the Mountain*-Siegel, CMS II.8, 256, aus Knossos, auf dem eine weibliche Figur im ‚Herrschergestus‘ auf einem Berg steht und von einer männlichen Figur im ‚Adorationsgestus‘ verehrt wird. Die andere Seite der Bildfläche wird von einer palatialen Fassadenarchitektur eingenommen; vgl. dazu Matz 1958, 42, dem zufolge diese Fassadenarchitektur auf den Palast verweist. Ferner Krattenmaker 1995, 127–132. Auch auf einem schlecht erhaltenen Lentoidabdruck aus Knossos, CMS II.8, 328, flankieren oberhalb eines architektonischen Gesimses zwei Löwen eine felsartige Struktur.

2157 Kretische Siegeldarstellungen dieser Zeit sind: CMS II.7, 8, 9 (Abdrücke von Schildringen, aus Kato Zakros); II.8, 268 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos; zu dessen neupalastzeitlicher Datierung trotz SM III-Fundkontext siehe Krzyszkowska 2005, 222. 226f. Nr. 437); V S1A, 177 (Abdruck eines Schildrings, aus Chania); sowie der sog. *Ring of Minos*, siehe Dimopoulou 2004. Zur Elfenbeinpyxis aus Mochlos siehe Soles – Davaras 2010, 1 Abb. 1; Soles 2016, 249–51 Taf. 81. 82. Von minoischen Darstellungen inspirierte mykenische Siegeldarstellungen vom

fassadenhaften Architektur nachgebildete Behausungen der Gottheit, als deren Vorbild mangels vergleichbarer Heiligtümer die Palastfassaden zu identifizieren seien²¹⁵⁸. Die Idee eines Tempels oder Palastes als Sitz einer hochrangigen Persönlichkeit ist dabei keinesfalls ein Unikum. So kannte nicht nur die mesopotamische Bildkunst seit der akkadischen Zeit den „Tempelportalthron“²¹⁵⁹ bzw. seit der neusumerischen Zeit und bis zum Ende des 2. Jtsds. v. Chr. den „Tempeltor-thron“ oder „Tempelfassadenthron“²¹⁶⁰. Auch in Ägypten wurde der „Palastfassadenthron“ im Laufe des Neuen Reichs als reales Sitzmöbel etabliert²¹⁶¹ und vereinte fortan „zwei Exponenten königlicher Macht“, den Thron und den Palast²¹⁶². Angesichts der minoischen Darstellungen auf Siegelringen und weiteren Objekten mit entsprechendem Reliefdekor wie der Pyxis aus Mochlos erscheint die Vorstellung eines minoischen ‚Tempel-‘ oder ‚Palastfassadenthrones‘ daher nicht allzu abwegig: Sie zeigten die thronende weibliche Figur auf ihrem durch palatiale Architektur gekennzeichneten ‚Sitz‘, und es bedarf keiner allzu großen Fantasie, um nachzuvollziehen, dass es sich bei diesem ‚Sitz‘ um ein Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ handelte. Das zugrunde liegende Sinnkonzept kann somit zunächst dahingehend formuliert werden, dass der Sitz der thronenden weiblichen Figur bzw. der Ort, an dem sie für rituelle Zuwendungen zur Verfügung stand, von Architektur im ‚palatialen Architekturstil‘ gekennzeichnet war bzw. dass *vice versa* Gebäude und Räumlichkeiten, die im ‚palatialen Architekturstil‘ gestaltet waren, sozusagen als Begegnungszonen mit der bedeutenden Machträgerin konzipiert waren.

Hier tritt somit eine sinnstrukturelle Vernetzung zutage, die all diesen bildlichen Ausdrucksformen zugrunde liegt: Eine thronende Person besaß sinnbildlich einen ‚Sitz‘ in Form eines Bauwerks, das in seinem Erscheinungsbild Elemente der zeitgenössischen ‚palatialen‘ Architektur vereinte. Bisweilen wurde dieses Bauwerk von einem *baitylos*-förmigen Objekt bekrönt und reproduzierte somit explizit ein Element des Thrones im *Throne Room* anstelle der üblicherweise auf der Architektur platzierten thronenden Figur. Aus dieser sinnstrukturellen Vernetzung ist also zu folgern, dass sowohl die bildlich als auch die bild-räumlich inszenierte „Erscheinungsform“²¹⁶³ der thronenden weiblichen Person in den Bilddarstellungen bzw. der ab der NPZ II im *Throne Room* thronenden Person auf ein und demselben Sinnkonzept beruhte, namentlich der Idee, dass diese ihren ‚Sitz‘ auf bzw. in einer im ‚palatialen‘ Stil gestalteten sakralen Architektur hatte. Vor

Festland sind ferner: CMS I, 17. 101 (Schildringe aus Mykene). 361 (Abdruck eines Schildrings, aus Pylos); V, 199 (Schildring aus Theben); XI, 30 (Schildring in Berlin).

2158 Matz 1958, 42.

2159 Metzger 1985, 142.

2160 Metzger 1985, 152–155. 170. 172. 287f.: „Die Vorstellung, daß eine Gottheit auf ihrem eigenen Tempel thront, findet im Zweistromland in verschiedenen *Formen des Tempelthrones* auf mannigfaltige Weise sinnfälligen Ausdruck.“

2161 Metzger 1985, 58–64.

2162 Metzger 1985, 62.

2163 Zur Erscheinungsform in minoischen Bilddarstellungen siehe Matz 1958, bes. 68.

dem Hintergrund der Entwicklung der zeitgenössischen Bildkultur liegt somit die Vermutung nahe, dass auch die Einführung von Bilddarstellungen thronender weiblicher Figuren mit der hier in die NPZ II datierten Aufstellung des Throns im *Throne Room* in Verbindung zu bringen ist und dass der Palast von Knossos ab der NPZ II ein gebautes Exemplar dieser sakralen Architektur bildete – vielleicht sogar ausschließlich das in den Darstellungen repräsentierte Bauwerk war, das durch die Aufstellung des Throns ja in der NPZ II tatsächlich der Sitz einer entsprechenden Person wurde. In dieser Verbindung des Throns mit den Darstellungen auf Architektur thronender weiblicher Figuren tritt die herausragende Bedeutung des *Throne Room* und seiner Inhaberin ab der NPZ II zutage. Und wie das Objekt auf dem Rhyton vermochte auch ein leerer Thron im *Throne Room* in Knossos stets auf die potentielle Gegenwart der temporär anwesenden Person zu verweisen²¹⁶⁴.

Dabei war der *Throne Room* keineswegs der einzige Ort, an dem die Präsenz einer thronenden weiblichen Figur inszeniert wurde. In ihrer monumentalsten Form kam sie an den Wänden spezifischer Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ zur Umsetzung, wo sie, wie oben bereits in Bezug auf Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri geschildert, einen konstitutiven Bestandteil bedeutender NPZ II-Bild-Räume bildete²¹⁶⁵. Die Bilddarstellung einer weiblichen Figur, welche begleitet von einem Greifen auf einem von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen Podium sitzt, wurde an der Nordwand der *polythyron*-Halle 3 im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri so wiedergegeben, dass mittels des nördlichen *polythyron* ihre bildhafte Gegenwart in Szene gesetzt und zum Bezugspunkt von Ritualhandlungen werden konnte (Abb. 5.10a; 6.11a). Eine weitere Darstellung einer thronenden weiblichen Figur stammt möglicherweise aus Pseira, wenngleich deren ursprünglicher Anbringungsort nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren ist²¹⁶⁶. Architektonisch hergestellte Orte, die es ihren Besuchern erlaubten, mit großformatigen thronenden, bisweilen von Greifen begleiteten weiblichen Figuren in Kontakt zu treten, waren in der NPZ II und NPZ III also auch abseits von Knossos zu finden.

Die Darstellungsform thronende weibliche Figur kam somit wohl überall dort zum Einsatz, wo ein fester Ort für eine dauerhafte Präsenz einer hochrangigen bzw. göttlichen Person geschaffen wurde, die in das aktuelle oder dargestellte Handeln einbezogen werden sollte. Dabei wurde angesichts der bildlichen Wiedergabe im Profil und der Platzierung des Throns an der Nordwand des *Throne Room* grundsätzlich dieselbe Erscheinungsform erreicht. Im *Throne Room* selbst war es nun jedoch nicht die bildliche Darstellung, sondern die leibhaftige Verkörperung des Schemas thronende weibliche Figur. Sowohl für die vom *Anteroom* hereinblickenden Personen als auch für die nicht Anwesenden, die sich das Geschehen aus

2164 Vgl. auch Niemeier 1986, 89; Marinatos 2010, 58. Ob dabei auch von einem ‚Kult des leeren Thrones‘ zu zumindest manchen Anlässen auszugehen ist, soll hier nicht ausführlicher diskutiert werden. Siehe dazu Picard 1948, 158; Platon 1951, 410–412; Stampolidis 1988; Hitchcock 2010. Niemeier 1986, 76, zufolge gibt es „in der bronzezeitlichen Ägäis [...] keinerlei Anhaltspunkt für einen ‚Kult des leeren Thrones‘“.

2165 Doumas 1999, 158f. Abb. 122.

2166 Shaw 1998, bes. 72–75 Taf. 41. 44.

eigener Anschauung oder nach Erzählungen *bildhaft vorstellten*, besaß sie dasselbe Erscheinungsbild wie ihre artifiziellen Repliken. Die *formale* Art der bildlichen Darstellung der thronenden weiblichen Figur reproduzierte folglich die *bildhafte Vorstellung von der erscheinenden weiblichen Figur* einschließlich der ihr von weiteren Individuen entgegengebrachten kultisch-rituellen Zuwendungen²¹⁶⁷. Einzig im *Throne Room* wurde jedoch eine entsprechende Persönlichkeit in Szene gesetzt und bildete *in natura* den Bezugspunkt für rituelle Handlungen²¹⁶⁸.

Über ihre Platzierung gegenüber dem Lustralbecken lässt sich ferner die Verortung dieser Figur innerhalb eines bedeutenden Darstellungszyklus und im Zusammenhang mit der damit assoziierbaren Ritualpraxis rekonstruieren. Einen entscheidenden Hinweis für das Verständnis der in der NPZ II/III im *Throne Room* aktivierten Bild-Räume liefert das Lustralbecken in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri: Die dort stattfindenden Ritualhandlungen waren auf den in Wandmalerei ausgeführten ‚Baum-Schrein‘ auf der Ostwand ausgerichtet (Abb. 4.8; 5.17b). Wie schon oben (Kapitel 6.1.1) dargelegt, lässt sich hieraus folgern, dass Lustralbecken (unter anderem) im Zusammenhang mit den überwiegend in Siegelbildern begegnenden Ritualhandlungen genutzt wurden, die sich an einen ‚Baum-Schrein‘ richteten. Darstellungen wie jene auf der Elfenbeinpyxis aus Mochlos zeigen den ‚Baum-Schrein‘ außerdem als Bestandteil des Ortes, an dem thronende weibliche Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status in Erscheinung treten und von Repräsentanten der Elite adressiert werden (Abb. 6.11b). Hieraus lässt sich weiter folgern, dass

- a) der ‚Baum-Schrein‘ ein essentieller Bestandteil der bildhaften Repräsentation der sitzenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status war, wobei zudem vermutet werden darf, dass der ‚Baum-Schrein‘ auch ohne ihre Präsenz im Bild als ein unmittelbarer Verweis auf sie verstanden wurde – und *vice versa*. Dies scheint in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, der Fall gewesen zu sein, wo im Erdgeschoss der ‚Baum-Schrein‘ im Fokus der Ritualhandlungen im Lustralbecken stand, während sich im Obergeschoss darüber jene *polythyron*-Halle befand, deren Architektur zur Inszenierung des Erscheinungsbildes der von einem Greifen begleiteten thronenden ‚Göttin‘ diente. Zudem lässt sich folgern, dass
- b) der ‚Baum-Schrein‘ bestimmte Aspekte der Idee von dieser ‚Göttin‘ verkörperte, die insbesondere im Rahmen der im Lustralbecken vollzogenen Ritualhandlungen relevant waren, wo sie den Bezugspunkt eben jener Handlungen bildeten.

Im neupalastzeitlichen *Throne Room* war es nicht der ‚Baum-Schrein‘, der einen potentiellen Bezugspunkt für die Handlungen im Lustralbecken bildete, sondern der Thron bzw. jene Person, die darauf Platz nahm. Darauf, dass die sinnkonzeptuelle Verwandtschaft von ‚Baum-Schrein‘ und thronender Person auch hier

2167 Vgl. dazu auch Matz 1958.

2168 Zur „dargestellten Epiphanie“ siehe Hägg 1986.

aktuell war, lässt das spätpalastzeitliche Bildschema in Form von den Thron flankierenden Palme(n) schließen, das auf dem jüngst in Pylos gefundenen und oben kurz vorgestellten Siegelring (Abb. 6.16h) zur Rahmung eines ‚Baum-Schreins‘ begegnet und möglicherweise bereits im neupalastzeitlichen Bildprogramm des *Throne Room* umgesetzt worden war. Falls nicht, reproduzierte das spätpalastzeitliche Bildprogramm zumindest jenes neupalastzeitliche Bildschema und somit auch die hierdurch vermittelten Ideen bezüglich des Throns und der thronenden Person. Trotz des Fehlens jeglicher Evidenz für das neupalastzeitliche Bildprogramm im *Throne Room* lässt sich aufgrund der Raumgestaltung jedenfalls schließen, dass die hier im Lustralbecken und unter Bezugnahme auf den Thron verorteten Handlungen in einem sinnstrukturellen Zusammenhang mit jenem Darstellungszyklus standen, der Handlungen gegenüber bzw. in Gegenwart einer thronenden weiblichen Figur oder eines ‚Baum-Schreins‘ bildhaft thematisierte.

Im *Throne Room* sowie in Gebäude *Xesté 3* besitzen wir zwei Orte, an denen sich auch die (bild-)räumliche Reproduktion dieses Zusammenhangs lokalisieren lässt: Während in zweiterem Fall hierfür zwei separate Räumlichkeiten mit expliziter Wiedergabe der Bezugsobjekte in Wandmalerei existierten, waren im *Throne Room* die räumlichen Voraussetzungen gegeben, um entsprechende Ritualhandlungen unter Beteiligung von bzw. unter Bezugnahme auf reale Personen zu praktizieren. Worin die metaphysische Untermauerung jener neupalastzeitlichen Ritualpraxis bestand, wird sich ohne ein besseres Verständnis der unter anderem von ‚Baum-Schrein‘ und ‚Baum-Schütteln‘ repräsentierten Ideen nicht konkretisieren lassen. Der Zusammenhang zwischen der räumlichen Gestaltung und den zeitgenössischen Bilddarstellungen lässt jedoch die Bedeutung erahnen, welche die im *Throne Room* verorteten (realen) Personen und Handlungen in der NPZ II und NPZ III hatten.

Für den *Throne Room* lassen sich anhand der wechselseitigen Abhängigkeit von räumlichem Arrangement und bildkulturellen Äußerungen somit folgende Aspekte von dessen NPZ II/III-zeitlichem bild-räumlichen Verständnis, welches die Vorgeschichte für dessen spätpalastzeitliche Existenz darstellte, umreißen: Im Zuge des *Great Rebuilding* erhielt das Areal des *Throne Room* in der NPZ II ein neues Erscheinungsbild, dessen augenfälligstes Element die Aufstellung des steinernen Throns gegenüber dem Lustralbecken und die damit einhergehende Verstetigung des Sitzes einer bedeutenden Autoritätsperson war. Der Aufstellungs-ort innerhalb des Raumes deutet darauf hin, dass hierbei möglicherweise bereits seit geraumer Zeit bestehende Aspekte des hiesigen Ritualgeschehens wie etwa die Abhängigkeit vom Sonnenaufgang zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr und die Nutzung des Lustralbeckens ebenso berücksichtigt wurden wie die Inszenierung selbiger Autoritätsperson gegenüber den vom *Anteroom* hereinklickenden Personen und den indirekt am Geschehen beteiligten, auf dem Zentralhof befindlichen Gruppen. Über die Gestaltung der Rückenlehne des Throns – in Ermangelung jeglicher Evidenz des Wandbildprogramms der einzige Anknüpfungspunkt für eine Annäherung an neupalastzeitliche Bild-Räume im *Throne Room* – und deren Wiedergabe in komplexeren Bildkontexten erschließt sich das Verständnis des Throns als ‚Sitz‘ einer weiblichen Figur, die zugleich als Herrin eines im

‚palatialen Architekturstil‘ gestalteten Gebäudes begriffen wurde. Die bildliche Wiedergabe thronender weiblicher Figuren, erhalten auf zum Teil verkürzten Darstellungen von Gebäuden, die an anderer Stelle von einem *baitylos*-Objekt bekrönt sind, sowie ihre Verbindung zu Ritualhandlungen in Lustralbecken und zum Darstellungszyklus rund um das Bildelement ‚Baum-Schrein‘ lassen ferner die Schlüsselrolle der im *Throne Room* verorteten Würdenträgerin im Zusammenhang mit diesen für das NPZ II- und NPZ III-zeitliche Ritualwesen so zentralen Praktiken erahnen.

Während die bisweilen von einem Greifen begleitete thronende Figur andernorts nur in ihrer artifiziellen Präsenz im Wandbild zum Bezugspunkt ritueller Handlungen wurde, war es hier ihre leibhaftige Inszenierung, die in unmittelbarer Nähe zum Zentralhof von Knossos realisiert wurde. Existierte zwischen *Anteroom* und *Throne Room* bereits die mehrtürige Eingangssituation, so wurde ihr Auftritt möglicherweise bei geschlossenen Türen vorbereitet, während sich eine Gruppe im *Anteroom* versammelte. Waren die Vorbereitungen abgeschlossen, öffnete man zu einem bestimmten Moment die Türen, sodass die Figur in thronender Position für die Wartenden sichtbar wurde. Entsprechend der für diese Zeit unbekanntenen Türsituation zwischen *Anteroom* und Zentralhof – möglicherweise ein Vorgänger des späteren *polythyron* auf niedrigerem Niveau – könnte ihr Erscheinen auch noch von den im Bereich unmittelbar vor dem *Anteroom* versammelten Personen wahrgenommen und an die übrigen Versammelten kommuniziert worden sein.

In jedem Fall dürften die Nähe zum *Throne Room* und das Beiwohnen im *Anteroom* ein Privileg weniger ausgewählter Mitglieder der Palastelite gewesen sein. Deren Handlungen gegenüber der hochrangigen bis göttlichen Persönlichkeit auf dem Thron dürften nicht unwesentlich zur Wirksamkeit der zeitgleich entstandenen Bilddarstellungen auf Siegelringen und anderen Wertobjekten beigetragen haben: In Anknüpfung an die von Senta German postulierte Herstellung und Verwendung der Siegelringe im Dienste der Selbstdarstellung und Legitimation der Palastelite²¹⁶⁹ lässt sich vermuten, dass die Mitglieder der Palastelite ihre Machtposition dadurch bildlich zum Ausdruck brachten, dass sie sich in Interaktion mit thronenden weiblichen Figuren zeigten, das heißt *in einer unmittelbaren Beziehung zu dieser hochrangigen bzw. göttlichen Persönlichkeit*²¹⁷⁰. Die steinerne Verfestigung ihres Sitzes im *Throne Room* bedeutete somit einen wesentlichen Schritt im Ausbau und in der Verfestigung der Vormachtstellung des Palastes von Knossos.

Aufgrund der sinnstrukturellen Vernetzbarkeit von Bilddarstellung und architekturräumlicher Herstellung einer vergleichbaren Erscheinungsform ist meines Erachtens auch nichts anderes denkbar, als in der Person auf dem Thron eine weibliche Sterbliche zu sehen, die in ihrem Amt als Würdenträgerin oder Priesterin gemäß dem in der NPZ entwickelten Konzept die Rolle der thronenden

2169 German 2005, 85–94. Außerdem Marinatos 1993, 110 sowie ferner Moody 1987.

2170 Günkel-Maschek 2016; Dubcová 2018.

weiblichen Figur von hochrangiger bzw. göttlicher Stellung einnahm²¹⁷¹. Ob sie dabei eine Göttin verkörperte, wie dies von einigen Forschern angenommen wird²¹⁷², oder ob möglicherweise auch in den Bilddarstellungen keine Göttin, sondern eine hochrangige weibliche Person auf dem Thron repräsentiert wurde, lässt sich anhand der zur Verfügung stehenden Evidenz und der hier gewählten Methode letzten Endes nicht entscheiden. Das in der Diskussion zumeist herangezogene Argument des Greifen ist meines Erachtens – nicht zuletzt aufgrund der im spätpalastzeitlichen *Throne Room* selbst aktualisierten Sinnstrukturen – nicht stark genug, um die thronenden weiblichen Figuren eindeutig als Göttinnen zu identifizieren und nicht als sterbliche Würdenträgerinnen, deren hochrangige Stellung durch die Gegenwart von Greifen gekennzeichnet wurde²¹⁷³. Vielleicht war es jedoch gerade dieses Verschwimmen von hochrangigem und göttlichem Status, ihre Zugehörigkeit zu einer überweltlich-sakralen Sphäre, durch welche sich die höchsten Mitglieder der minoischen Palastelite auszeichneten und legitimierten. Letztendlich war auch die Inhaberin des *Throne Room* nur ein Mitglied dieser Elite – und möchte man den Darstellungen hierin folgen, so rekrutierte sich jene Person wohl aus der Gruppe der Volantgewandträgerinnen. Der einzigartige, symbolisch aufgeladene Thron (wie wohl auch ein anzunehmender diesen umgebender Wanddekor) bestätigte jedoch ihre Verortung in einer göttlich-sakralen Sphäre und besiegelte ihren herausragenden Status innerhalb der neupalastzeitlichen Palastgesellschaft.

6.4.2 Der *Throne Room* und seine Bild-Räume in der Spätpalastzeit

Während der NPZ III dürfte das Areal rund um den *Throne Room* durch einen Brand massiv zerstört worden sein. Dies führte zu einer vollständigen Neuerrichtung der Nord-, West- und Südwand des *Throne Room* (siehe oben [Kapitel 6.1.2](#)). Hierbei wurde neben dem Thron und den Bänken das Lustralbecken beibehalten, das daher wohl auch in der SPZ weiterhin für die Durchführung der zugehörigen Praktiken zur Verfügung stand. Das Vergießen der Estrichböden sowie das erst nach jener Brandzerstörung erfolgte Übertünchen von Thron und Bänken mit Kalkputz deuten darauf hin, dass das von Gipsstein geprägte Erscheinungsbild nach der Brandeinwirkung nicht mehr als ästhetisch ansprechend empfunden wurde.

Wie oben argumentiert, datiere ich die Errichtung des vierstufigen Zugangs zum *Anteroom* gemeinsam mit der viertürigen Eingangssituation ebenfalls in diese

2171 Ähnlich bereits argumentiert von Reusch 1958, 356f.; Matz 1958, 37f. 64; Hägg 1986, 46f.; Niemeier 1986, 74–92.

2172 So vor allem Reusch 1958; Niemeier 1986. Zur Identifikation der thronenden weiblichen Figuren in Siegeldarstellungen als Gottheiten siehe generell Niemeier 1989.

2173 Ähnlich sind wohl auch die männlichen Figuren im ‚Wulstsaummantel‘ mit einiger Wahrscheinlichkeit als *nicht-göttlich* einzustufen. Zu deren Interpretation als Könige siehe bereits oben m. [Anm. 1884](#).

Zeit. Die Umsetzung von ungleichmäßigen Türweiten deutet darauf hin, dass die Nutzung des *Throne Room*, genauer des Throns, des Lustralbeckens sowie des *Inner Sanctuary*, auch weiterhin die Sichtbarkeit des Sonnenaufgangs über dem Ailias-Hügel zu vier bestimmten Zeitpunkten im Jahr erforderte. Die architektur-räumliche Struktur mit ihrer Aufeinanderfolge von *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* legt zudem nahe, dass der *Throne Room* zur Inszenierung von Ritualhandlungen durch und rund um dessen Inhaber / dessen Inhaberin jenseits des *Anteroom* diente, das heißt dass diese – wie es auch an anderer Stelle für die Nutzung von *polythyron*-Hallen postuliert wurde – primär vom *Anteroom* aus zu verfolgen waren. Die Anlage der vierstufigen Zugangssituation zwischen *Anteroom* und Zentralhof erschwerte das Wahrnehmen der Ereignisse im *Throne Room* nun zusätzlich, sodass dem *Anteroom* möglicherweise auch eine Art Mittlerrolle zwischen dem Geschehen im *Throne Room* und den Anwesenden auf dem Zentralhof zukam. Das spätestens jetzt erfolgte Auseinanderschieben der Bank entlang der Nordwand im *Anteroom* sowie die Platzierung eines hölzernen Gegenstands, in Analogie zum *Throne Room* möglicherweise eines hölzernen Stuhls und somit *einer von den übrigen Sitzenden unterschiedenen Person*, könnte darauf hindeuten, dass nun eine weitere Person im Rahmen der hier verorteten Zeremonien eine gewichtige Rolle spielte.

Throne Room und *Anteroom* wurden nun mit jenem Bildprogramm ausgestattet, dessen Reste von Evans zum Teil noch *in situ* an den Wänden vorgefunden worden waren. Das neue Bildprogramm versah das architektur-räumliche Arrangement mit Lebewesen, Pflanzen und Symbolen, welche vermittels ihrer artifiziellen Präsenz und der mit ihnen assoziierten Bedeutungen zur adäquaten Rahmung und Vervollständigung des Handlungsgeschehens und der einzelnen Handlungsareale dienten. Im *Anteroom* war es ein Stier, der an der Südwand und somit gegenüber dem mutmaßlichen Stuhl in Richtung des Zentralhofs gewandt wohl in ruhig stehender oder schreitender Haltung verharrte.

Im *Throne Room* selbst wurde durch die an West-, Nord- und Ostwand umlaufende Wandmalerei eine idealtypische Umgebung geschaffen, die in der Sockelzone durch die Imitation steinerne Wandverkleidung und ‚bikonkaver Basen‘ den gebauten Raum vor Ort repräsentierte, in der Hauptzone aus einer artifiziellen Uferlandschaft in Form eines Papyrus- und Lotus-Schilfdickichts bestand (Abb. 6.20). Die Wahl eines Schilfdickichts als Umgebung für das Geschehen im *Throne Room* stand dabei in unmittelbarer Tradition der ‚Naturkulträume‘, die als artifizielle landschaftliche Umgebungen für neupalastzeitliche Ritualhandlungen genutzt worden waren. Im *Throne Room* hingegen war es jene malerisch geschaffene Verschmelzung von gebauter Gegenwart und uferlandschaftlicher Außen- bzw. mythisch-sakraler Idealwelt, die den Ort des Geschehens gleichermaßen als eine der gewöhnlichen Welt entrückte, sakrale Sphäre *und* einen Bestandteil der gebauten Realität des Palastes charakterisierte.

Die vom Betrachter aus zur Rechten des Throns erhaltene Darstellung an der Nordwand stellte dem steinernen Sitz in der Sockelzone eine ‚bikonkave Basis‘ zur Seite, deren Anbringung an der Wand in der Lücke zwischen Thron und Bank ein entsprechendes Gegenstück an der Wand in der Lücke zur Linken des Throns



Abb. 6.20 Blick vom *Anteroom* in den *Throne Room*.

vermuten lässt (Abb. 6.4). Die zu beiden Seiten des Throns in gegengleicher, schräger Maserung verlaufende Füllung der Sockelzone diente der Rahmung und Hervorhebung des steinernen Sitzes in bislang ungekannter Form. In der Hauptzone darüber wuchs eine fruchttragende Palme aus dem Zwickel zwischen der Rückenlehne des Throns und der Trennlinie zur Sockelzone hervor. Die oberhalb jener Trennlinie zur Rechten der Palme lagernde Pfote dürfte ursprünglich zu einem Greifen gehört haben. Dabei ergänzten Palme und Greif das in außergewöhnlicher Weise von der Farbe Rot dominierte Erscheinungsbild des Papyrus-Schildkriechers ganz im Sinne früherer neupalastzeitlicher flusslandschaftlicher Szenarien. Beide Bildelemente dürften zudem ein Gegenüber zur Linken des Throns besessen haben und somit gemeinsam mit den ‚bikonkaven Basen‘ und der gerichteten Maserung in der Sockelzone ein axiales Bildschema zur Rahmung des Throns und der thronenden Person umgesetzt haben. Eine zweite axiale Komposition wurde durch die Platzierung zweier auf dem Bauch lagernder flügelloser Greifen gebildet, die in der Hauptzone an der Westwand die Türöffnung zum *Inner Sanctuary* flankierten (Abb. 6.2). Sowohl am Thron als auch an der Tür in der Westwand wurden somit zwei Brennpunkte geschaffen, an denen die artifizielle Präsenz von Fantasiewesen, Pflanzen und Objekten die baulichen Gegebenheiten in ihrer Mitte vervollständigten.

Temporär wurden die Darstellungen außerdem durch die Gegenwart einer Person auf dem Thron oder in der Türöffnung des *Inner Sanctuary* ergänzt²¹⁷⁴. Dabei ist zu betonen, dass die Wandbilder das axiale Bildschema auch ohne die Gegenwart der menschlichen Person, allein durch die Bezugnahme auf die baulichen Vorrichtungen in ihrer Mitte vervollständigten. Bezüglich der Darstellung an der Westwand des *Throne Room* ist etwa anzumerken, dass deren antithetisches Arrangement aufgrund der weit in den Raum hineinragenden Westwand des

2174 Reusch 1958, 352, 356; Niemeier 1986, 88; Maran – Stavrianopoulou 2007, 288.

Lustralbeckens und der Enge des zwischen dieser und der Westwand des *Throne Room* verlaufenden Korridors tatsächlich von keinem Standpunkt im *Anteroom* oder *Throne Room* aus in seiner Gänze wahrnehmbar war. Das Wandbild erfüllte hier also zunächst grundsätzlich die Notwendigkeit, den Durchgang zum bzw. vom *Inner Sanctuary* in der gleichen Weise wie den Thron dauerhaft durch die artifizielle Präsenz der Wächtertiere zu rahmen. Die Darstellung an der Nordwand wiederum war in ihrer Vollständigkeit nur von jenen Personen zu sehen, denen es gestattet war, vor den Thron und die thronende Person zu treten²¹⁷⁵ – einschließlich der thronenden Person selbst. Auch hier erfüllte die Darstellung somit zunächst grundsätzlich die Funktion, durch die artifizielle Präsenz von Greif, Palme und ‚bikonkaver Basis‘ dauerhaft einen bedeutungsvollen Rahmen für den Thron und den Ort des Thronens sowie die Person auf dem Thron zu schaffen.

Auch ohne die Gegenwart menschlicher Akteure war das Areal des *Throne Room* somit der Ort des jenseits von ‚bikonkaven Basen‘ platzierten und von Palmen und Greifen in einem uferlandschaftlichen Papyrus-Schilfdickicht flankierten Throns sowie des von Greifen bewachten *Inner Sanctuary*. Erst *dieser* war dann der Ort, an dem zu gegebener Zeit eine ausgewählte Person ihren Platz auf dem von ‚bikonkaven Basen‘, Palmen und Greifen gerahmten Thron einnahm bzw. durch den von Greifen bewachten Durchgang in das oder aus dem *Inner Sanctuary* trat. Meines Erachtens aktivierte sie die Darstellungen in den Wandbildern allerdings nicht erst durch ihre Gegenwart: Das im axialen Bildschema Dargestellte vermittelte dauerhaft seine bildhaft-visuelle Präsenz gegenüber den baulichen Gegebenheiten in ihrer Mitte. Im Falle der zusätzlichen Gegenwart einer menschlichen Person bzw. derjenigen Person, für deren Inszenierung und Handeln der spätpalastzeitliche *Throne Room* wiederhergestellt und dekoriert worden war, änderte und erweiterte sich jedoch der Bezugspunkt. Die Wandmalereien dienten dazu, Lebewesen, Objekte, Pflanzen und landschaftliche Merkmale, die vor Ort nicht selbst vorhanden waren, für die korrekte Inszenierung jener Person, für den perfekten *Ort ihrer Erscheinung* aber unabdingbar waren, bildhaft zu vergegenwärtigen. Die Wandbilder schufen somit diesen perfekten Ort durch die artifizielle Präsenz der Greifen, Palmen und ‚bikonkaven Basen‘. Die Person, die auf dem Thron Platz nahm oder durch den Eingang des *Inner Sanctuary* in den Raum trat, wurde durch das Dargestellte an den Wänden in ihrer Funktion gekennzeichnet und bestätigt, da sie diejenige war, die *aufgrund ihrer Stellung und der mit ihr verknüpften Ideen* den privilegierten Platz *in der Mitte des jeweiligen axialen Bildschemas*, inmitten der Greifen, flankiert von Palmen und eingerahmt von ‚bikonkaven Basen‘ einnehmen durfte. Sie positionierte sich in dem von den Bild Darstellungen an den Wänden und unter Bezugnahme auf bauliche Vorrichtungen vor Ort gebildeten Raum und agierte als Bestandteil des von den artifiziell präsenten Lebewesen, Objekten und Pflanzen an den Wänden geschaffenen Raumes²¹⁷⁶.

2175 Vgl. hierzu die Untersuchungen Thalers zu den mykenischen *megara*; Thaler 2012, 200–207; Thaler 2015, 351–354.

2176 Bennet 2007, 12; Bennet 2015, 28; ferner Panagiotopoulos 2012b, 73.

Die sich hieraus ergebende auf ein optisches Gesamtbild abzielende Inszenierung einer menschlichen Person durch deren Platzierung inmitten eines bildhaft an den Wänden angebrachten Rahmenwerks aus Lebewesen, Pflanzen und Objekten ist auf Kreta allein für den Palast von Knossos und faktisch ausschließlich für den spätpalastzeitlichen (und endpalastzeitlichen) *Throne Room* belegt²¹⁷⁷. Die Greifen, ‚bikonkaven Basen‘, Palmen und die Papyrus-Schilf-Landschaft waren denn auch wesentliche Bestandteile der Bild-Räume, die im Zuge der hier verorteten Handlungen durch das In-Beziehung-Setzen jener Bildelemente zu anwesenden, sich platzierenden Personen entstanden: zum einen an den zwei Brennpunkten selbst, dem Thron sowie der Tür in der Westwand, zum anderen durch die Platzierung weiterer Personen im Raum und unter Bezugnahme auf jene Brennpunkte. Im Folgenden möchte ich auf die sinnkonzeptuellen Grundlagen sowie die sinnstrukturellen und bildkulturellen Verflechtungen dieser bild-räumlichen Arrangements näher eingehen.

Bild-Räume am Thron

Wie ich in der Bildanalyse zeigen konnte, war das Bildvokabular, welches in der SPZ dazu diente, das Erscheinungsbild des Throns und der Person auf dem Thron zu komplettieren, bereits im Laufe der NPZ entwickelt worden, um einerseits thronende weibliche Person von hochrangigem bis göttlichem Status, andererseits die als Bezugspunkt ritueller Aktivitäten fungierende gebaute Struktur des ‚Baum-Schreins‘ bildhaft in Szene zu setzen. Der Zusammenhang zwischen den mit thronenden Figuren und mit ‚Baum-Schreinen‘ assoziierten Ritualhandlungen und dem Geschehen im *Throne Room* wurde bereits im vorherigen Abschnitt für dessen neupalastzeitliche Nutzung erörtert. Die Zusammenstellung der Bildelemente im neuen Bildprogramm des *Throne Room* macht nun deutlich, dass hiermit unmittelbar an jene neupalastzeitliche Ritualtradition angeknüpft wurde, die Neugestaltung des *Throne Room* am Übergang von der NPZ III zur SPZ also grundsätzlich im Sinne eines Fortbestehens der hier seit der NPZ verorteten Personen und Praktiken angelegt war.

Die Art, wie jene Zusammenstellung realisiert wurde – die Greifen flügellos, mit floralem Dekor und Schraffur/Schattierung, die ‚bikonkave Basis‘ im vorher ungekannten *cut-out style*, die Palme erstmals in Rot – unterscheidet sich allerdings markant von früheren neupalastzeitlichen Wandbildern und zeigt an, dass bei der Planung und Ausführung neue Ideen zur Schaffung eines räumlichen Gesamtbildes für das hier verortete Ritualgeschehen einschließlich der Präsentation der Brennpunkte, des Throns und der Person auf dem Thron sowie des Durchgangs zum *Inner Sanctuary* umgesetzt worden waren. Als eine Quelle der Inspiration

²¹⁷⁷ Als ein zweites Beispiel für dieses Phänomen wurde bereits häufig die mutmaßliche *Great East Hall* im Ostrakt des Palastes diskutiert, wo die Fragmente eines in Relief ausgeführten *snake frame* als an der Wand fixiertes Gebilde rekonstruiert wurden, welches das Erscheinungsbild einer sich darunter stehenden weiblichen Person zur ‚Göttin mit *snake frame*‘ vervollständigt haben soll; siehe dazu u. a. Kaiser 1976, 280 f. m. Taf. 49; Hägg – Lindau 1984; Hägg 1986, 48; Hiller 2006. Vgl. auch Blakolmer 1998, 28; Blakolmer 2006, 16; Blakolmer 2011, 67 f.

habe ich hierfür Hatschepsuts Ägypten identifiziert, mit dem Kreta zu diesem Zeitpunkt nachweislich nicht nur in engem Kontakt stand, wie die Darstellungen der *keftiu* in den Malereien der früheren Grabkapellen grundsätzlich andeuten, sondern mit dem es auch Ideen über kreative Raumgestaltung austauschte, wie die Deckenbemalung etwa im Grab des Senenmut belegt. Jener Senenmut wiederum war unter anderem Hatschepsuts Architekt und verantwortlich für den Bau ihres Totentempels einschließlich der ersten jemals gebauten Sphingenallee – und ich habe die Hypothese aufgestellt, dass die kretischen Gesandten im Rahmen ihres Besuchs in Ägypten von diesen monumentalen Bautätigkeiten Kenntnis erlangt hatten. Dies wäre zumindest eine Erklärung für die einander gegenüber gelagerten, flügellosen und somit sphingenähnlichen Greifen im *Throne Room*, welche das monumentale Schema der Wächterfiguren in der Sphingenallee im Kleinen reproduzieren. Die Ambition einer Monumentalisierung des räumlichen Erscheinungsbildes, welche in der neuen Art der bildkompositorischen Gestaltung mitschwingt, wurde auch bereits im Falle des *Corridor of the Procession Fresco* (Kapitel 4) festgestellt, in dem etwa zur selben Zeit das Prozessionsfresko ausgeführt worden war, und war somit ein generelles Merkmal nicht nur des neuen Bildprogramms, sondern auch der vorausgehenden Umbauarbeiten an dessen tragenden Wänden. Der *Throne Room* war somit Teil jener physischen wie optischen Monumentalisierung der wesentlichen Ritualräume des Palastes, und die Neugestaltung des bildhaften Rahmenwerks rund um den Thron in Weiterführung der neupalastzeitlichen Sinnkonzepte lässt darauf schließen, dass hierdurch nicht nur die Gültigkeit der an den Thron und dessen Inhaber geknüpften Institution und Ritualpraxis aufs Neue bestätigt wurde, sondern auch die hierin hergestellten Bild-Räume trotz ihrer monumentaleren Aura dieselben Sinnstrukturen reproduzierten.

Die Greifen erfüllten weiterhin ihre Rolle als unbezwingbare, mythologische Wächter sowie als Kennzeichen der übermenschlichen Natur der in ihrer Mitte platzierten Person, in deren Dienst sie sich freiwillig begeben hatten. Die aus dem Thron hervorwachsenden Palmen bildeten indes einen integrativen Bestandteil des Erscheinungsbildes und einen in seiner Bedeutungsdimension nicht mehr genauer zu fassenden Aspekt der thronenden Person selbst. Dabei ist es interessant, dass auch in weiteren spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen die Palme in ihrem zeichenhaften Vorkommen oftmals den Ort, wenn nicht sogar den Bezugspunkt kultischer Gesten und mutmaßlichen Adressaten von Tieropfern symbolisierte. Diese spätpalastzeitliche Verwendung des Bildzeichens Palme scheint auf einem Sinnkonzept zu basieren, dem zufolge die von der Palme repräsentierte Bedeutungsdimension stellvertretend für den Ort bzw. den Empfänger kultischer Handlungen wie Tieropfer und anderer in Form von Gesten wiedergegebener Aktivitäten stehen konnte.

Auch im spätpalastzeitlichen *Throne Room*, wo eine bzw. – in der Tradition der neupalastzeitlichen Darstellungsform – zwei Palmen das visuelle Erscheinungsbild der thronenden Person ergänzten, dürfte auf dieses Sinnkonzept Bezug genommen worden sein. Tatsächlich zeigte sich die thronende Person, gerahmt von Palmen und somit jenem Bildelement, welches an anderer Stelle stellvertretend für den Ort kultischer Zuwendungen dargestellt wurde, erst in dem Moment, in dem der Ritualteilnehmer oder die Ritualteilnehmerin zur Durchführung von

Handlungen vor den Thron trat. Die Palmen markierten den *Throne Room* also sinnbildlich als Ort und die von Palmen gerahmte Person als Adressat jener Opferhandlungen und kultischen Gesten, die auf den spätpalastzeitlichen Lentoiden festgehalten wurden. Für den Bild-Raum im *Throne Room* bedeutete dies wiederum, dass die Palmen zugleich die Person auf dem Thron als diejenige auszeichneten, zu deren Ehren zu bestimmten Anlässen Tieropfer und andere, durch die Gesten repräsentierte Kulthandlungen vollzogen wurden²¹⁷⁸. Im *Throne Room* stand die Palme dabei nicht symbolisch *für* die thronende Person, sondern war ein *Bestandteil ihres Erscheinungsbilds* – und an dieser Stelle sei daran erinnert, dass bereits in der NPZ ‚Baum-Schreine‘, die in eben derselben Weise von Palmen flankiert sein konnten, andernorts den symbolisch mit Blut beschmierten Bezugspunkt in Lustralbecken gebildet hatten²¹⁷⁹.

Erneut lässt sich somit ein Zusammenhang zwischen von Palmen flankierten Bezugspunkten, blutigen Opferhandlungen und der Nutzung von Lustralbecken rekonstruieren, der auf neupalastzeitlichen Ritualtraditionen beruhte, wenngleich er in der spätpalastzeitlichen Bildkultur nun in anderer Form Niederschlag fand. Da die Person auf dem Thron ferner unter eben dem von der Palme repräsentierten Aspekt in die spätpalastzeitlichen Opferdarstellungen eingebettet wurde, ist zu folgern, dass die Opferhandlungen explizit unter Bezugnahme auf diesen Aspekt durchgeführt wurden²¹⁸⁰. Als Bestandteil des Erscheinungsbildes der Person auf dem Thron markierte die Palme diese also als diejenige Instanz, der gegenüber Opferhandlungen aus jenem Bereich des spätpalastzeitlichen Kultwesens verrichtet wurden, der auch in zeitgenössischen Bilddarstellungen reproduziert wurde.

Zum Erscheinungsbild des Throns gehörte nicht zuletzt die ‚bikonkave Basis‘, welche der Sockelleiste auf vermutlich jeder Seite des steinernen Ehrensitzes vorgeblendet war. Diese bildete in Fortführung der neupalastzeitlichen Bildtradition einen festen Bestandteil von gebauten Orten sakraler Natur und insbesondere von jenen Orten, an denen thronende weibliche Figuren in Erscheinung traten und Adressat von durch rituelle Gesten versinnbildlichten Zuwendungen seitens männlicher wie weiblicher Mitglieder der Elite waren. Aufgrund der vergleichbaren Konstellation, die durch die Anbringung dieses Bildzeichens neben dem Thron reproduziert wurde, ist anzunehmen, dass die ‚bikonkave Basis‘ auch noch in der SPZ diese Funktion erfüllte. Als gemalte, artifizielle Präsenz ihrer steinernen Pendanten kennzeichnete sie somit den unmittelbaren Bereich des Throns im *Throne Room* als sakralen Ort bzw. als Ort der Begegnung mit einer thronenden weiblichen Person. Zugleich grenzte sie den Thron zu beiden Seiten von der übrigen Umgebung des *Throne Room* und eventueller Anwesender ab und markierte auf diese Weise noch zusätzlich die herausragende Stellung der Person auf dem Thron selbst. Für jene

2178 Für vergleichbare Ausführungen zum religiösen Symbolismus des *lattice*-Muster und deren potentielltem Zusammenhang mit dem Stiersprung siehe Cameron 1976a, 113.

2179 So in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, siehe bereits oben [Kapitel 6.1.1: Zur Nutzung von Lustralbecken](#).

2180 Zum Wesen des minoischen Opferrituals, bei dem diese Idee eine zentrale Rolle gespielt haben dürfte, siehe bereits Marinatos 1986 sowie unter Bezugnahme auf die Palme Marinatos 1984a.

Anwesenden prägte die artifizielle Präsenz der ‚bikonkaven Basis‘ den Bild-Raum somit auf ähnliche Weise wie jene realen neupalastzeitlichen ‚bikonkaven Basen‘ am Eingang in das Palastgebäude von Archanes oder auch die als real vorzustellende ‚bikonkave Basis‘ vor dem ‚Dreiteiligen Schrein‘ auf dem Steatitryhton aus Kato Zakros, die beide das dahinter Befindliche vom davor Befindlichen abgrenzten.

Die Person auf dem Thron selbst hingegen wurde durch die artifizielle Präsenz der ‚bikonkaven Basen‘ zu beiden Seiten ihres Sitzes in ihrer Rolle als Trägerin sakraler Würden und als Empfängerin ritueller Zuwendungen bestätigt. In den zeitgenössischen Bilddarstellungen schlug sich die bildzeichenhafte Funktion der ‚bikonkaven Basis‘ hingegen in der Tradition jener Darstellungen nieder, in denen sie als tragendes Element für den Ort der Erscheinung und Begegnung mit einer thronenden weiblichen Figur fungiert hatte. Die ‚bikonkave Basis‘ trug nun in heraldischen Kompositionen Gegenstände, die an dem von ihr markierten Ort lokalisiert wurden. Die Pflanze, die Säule und die ‚Göttin mit *snake frame*‘ wurden als Bildelemente benannt, die allesamt zur Veranschaulichung einer zentralen Idee – etwa der Erscheinung oder Präsenz einer göttlichen Figur an einem gebauten sakralen Ort – herangezogen wurden. Zugleich zeigten die spätpalastzeitlichen Darstellungen die ‚bikonkave Basis‘ nun als tragendes Element in altarähnlichen Strukturen, welche in Ritualhandlungen adressiert wurden. Es war somit derselbe Sinnkontext, innerhalb dessen die ‚bikonkave Basis‘ in neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Darstellungen ihre Funktion erfüllte, sie wurde jedoch entsprechend den Konventionen der SPZ auf eine neue Weise ins Bild gesetzt. In ihrer artifiziellen Präsenz an der Nordwand des *Throne Room* leistete die ‚bikonkave Basis‘ somit einen wesentlichen Beitrag zur Vermittlung des sakralen Charakters des Geschehens unmittelbar rund um den steinernen Thron und dessen Inhaber.

Zur Person auf dem Thron in der SPZ

An dieser Stelle gilt es noch einmal Überlegungen zur mutmaßlichen Identität der Person auf dem Thron anzustellen. Bisherige Interpretationen, die sich stets auf den spätpalastzeitlichen Zustand des *Throne Room* einschließlich seines Wanddekors konzentrierten, seien zu diesem Zweck kurz resümiert. Evans sah auf dem steinernen Sitz im *Throne Room* von Knossos einen männlichen Herrscher bzw. Priester-König, der hier in seiner Funktion als oberster Priester seinen Sitz hatte²¹⁸¹. Auch Marinatos platzierte mit Bezug auf ägyptische und hethitische Parallelen einen „König auf dem Thron der Göttin“, wodurch er seine Verbindung zu ihr, einer Sonnengöttin, zum Ausdruck gebracht habe²¹⁸². In ähnlicher Weise argumentierten auch Maran und Stavrianopoulou: Sie identifizierten den Throninhaber als den König, dem die Verkörperung der göttlichen Epiphanie oblag²¹⁸³. Hiller gründete seine Annahme eines „(min.?) mykenischen Anax“ auf das „landschaftliche Ambiente des Raumes [...] als eine dem Diesseits entrückte

2181 Evans 1935, 901–946.

2182 Marinatos 2010, 50–65 bes. 54 (Übers. Verf.). Vgl. auch Marinatos 2007, 145–150.

2183 Maran – Stavrianopoulou 2007, bes. 289–291.

Fluss- und Schilflandschaft“, in welcher der mykenische Herrscher „kraft seiner gottähnlichen oder göttlichen Natur“ nach ägyptischem Vorbild thronte²¹⁸⁴. Für eine weibliche Person auf dem Thron, eine Priesterin, welche eine Göttin verkörperte, argumentierten hingegen unter anderem Reusch, Hägg und Niemeier²¹⁸⁵. Letzterer schränkte ein, dass dies nur für die NPZ und die SPZ gegolten habe, während in der ‚mykenischen Phase‘ des Palastes ein männlicher Herrscher den Ehrenplatz im *Throne Room* eingenommen habe²¹⁸⁶. Und auch Macdonald zufolge sei aufgrund der langen Nutzungsdauer des *Throne Room* nicht auszuschließen, dass

„the seat could have been occupied by different types of people in different periods: a priest or priestess at one time, a king or queen in another. It could also have been the ‚seat of honour‘ during specific ceremonies, as opposed to the kind of throne from which justice was dispensed and decisions of state made.“²¹⁸⁷

Ohne Schriftquellen, die Aufschluss über das Gesellschaftssystem der kretischen Kultur in der NPZ, SPZ und EPZ geben könnten, lässt sich über die Lösung dieser Frage auch weiterhin nur spekulieren. Nach der hier angestellten Analyse der Bildelemente, die zur charakterisierenden Rahmung der Person im *Throne Room* entsprechend ihren *kretischen*²¹⁸⁸ sinnstrukturellen Verflechtungen innerhalb bestimmter Ideenkonzepte gewählt und platziert worden waren, ist meines Erachtens dennoch der Variante mit einer weiblichen Thronenden, zumindest während der NPZ und der SPZ, der Vorzug zu geben. Die Gründe seien noch einmal kurz zusammengefasst: Die ‚bikonkaven Basen‘ begegnen in ihrer Funktion als Träger-elemente ausschließlich in gebauten Strukturen, die den gebauten ‚Sitz‘ oder möglicherweise gar die minoische Variante eines ‚Palastfassadenthrons‘ einer *weiblichen* Figur bildeten. Sie markiert also *immer* den Erscheinungsort einer thronenden *weiblichen* Figur von hochrangigem bis göttlichem Status, an dem diese zur Empfängerin ritueller Zuwendungen wird. Die Palmen sind ebenfalls – wenngleich generell selten – ausschließlich mit sitzenden weiblichen Figuren assoziiert. Niemals ist es eine männliche Figur, die in Gruppierung mit einer Palme gemeinsam einen Bezugspunkt bildet²¹⁸⁹; männliche Figuren treten höchstens den Palmen

2184 Hiller 2008, 196f.

2185 Reusch 1958, 352–357; Hägg 1986, 46f.; Niemeier 1986, bes. 89f. Ferner Cameron 1976a, bes. 157–159 und *passim*.

2186 Niemeier 1986, bes. 95.

2187 Macdonald 2005, 114.

2188 So eindrucksvoll die von Marinatos 2007 und 2010 dargelegten Herleitungen der minoischen Symbolik aus den Bilddarstellungen Syriens und Ägyptens sind, erscheint es m. E. dennoch ratsam, sich auf die kretischen Verwendungen zu stützen, die – nachdem die Bildelemente einmal eingeführt und adaptiert worden waren – ihre eigenen Wege gegangen zu sein scheinen. Vgl. auch Groenewegen-Frankfort 1987, 206f.; Hiller 1996a, 89. 92.

2189 Zur femininen Konnotation der Palme siehe auch Marinatos 2007, 146f., der zufolge die Palme in syrischen Darstellungen den heiligen Baum von ausschließlich weiblichen Gottheiten

gegenüber in Erscheinung, etwa mit dem impliziten Verweis auf Opferhandlungen²¹⁹⁰. Im Falle der Greifen ist die Lage nicht ganz so eindeutig, da sie zwar bekanntermaßen zu den übernatürlichen Begleitern von thronenden weiblichen Figuren sowie der ‚Göttin mit *snake frame*‘ gehörten, jedoch auch männlichen Figuren – etwa dem Würdenträger im ‚Wulstsaummantel‘ – beigefügt sein konnten. Sowohl die ‚bikonkave Basis‘ als auch die Palme gehörten meines Erachtens jedoch zu einer Bildsprache, die bereits im neupalastzeitlichen Kreta ausschließlich dazu verwendet wurde, auf eine weibliche thronende Figur zu verweisen bzw. das Erscheinungsbild einer weiblichen thronenden Figur zu vervollständigen. In der SPZ setzte sich die kretische sinnstrukturelle Verknüpfung von Palme und ‚bikonkaver Basis‘ mit thronenden Personen fort, wie nicht zuletzt der Wanddekor des *Throne Room*, in dem die Bildelemente unmittelbar neben dem Thron platziert wurden, zu belegen vermag. Aufgrund der ‚minoischen‘ Tradition, in welcher der Palast von Knossos, wie schon in den beiden vorausgehenden Kapiteln argumentiert, auch zu Beginn der SPZ stand, können die Bildelemente zu beiden Seiten des spätpalastzeitlichen Throns meines Erachtens ausschließlich zum Erscheinungsbild einer weiblichen Person, das heißt auch weiterhin einer Würdenträgerin von hochrangigem bis göttlichem Status, gehört haben. Es ist natürlich noch immer nicht vollkommen auszuschließen, dass nun dieselbe sinnstrukturelle Logik zur identitätsbegründenden Rahmung eines männlichen Throninhabers angewandt wurde. Ich selbst stehe dieser Möglichkeit aufgrund des sehr eindeutigen Festhaltens an bestehenden Sinnkonzepten jedoch kritisch gegenüber.

Mit der Inhaberin des Throns verknüpft war schließlich auch die Nutzung des Lustralbeckens, die, wie ich bereits oben argumentiert habe, auch nach der Neugestaltung des *Throne Room* Bestandteil des hier verorteten Ritualgeschehens war. Das Lustralbecken sowie dessen flächig roter Wanddekor knüpfen unmittelbar an die neupalastzeitliche Tradition der häufiger auf Kreta begegnenden rot bemalten Lustralbecken an. Dabei ist hervorzuheben, dass die Bemalung der Wände des Lustralbeckens im *Throne Room* zwar gemeinsam mit der Erschaffung des Greifenfreskos erfolgt sein dürfte, dass sie aber im Unterschied zum Greifenfresko und zum bildlichen Dekor mancher früherer Lustralbecken, soweit dieser erhalten ist, ohne figurliche Darstellung war. Die flächig rote, nur von einem Zierband zwischen Haupt- und Oberzone unterbrochene Bemalung der Wände verortete die Handlungen im Lustralbecken selbst somit nicht in der Papyrus-Schilflandschaft des umgebenden *Throne Room*. Der Ort des Lustralbeckens war sinnkonzeptuell ein anderer, klar abgetrennt vom sakral-uferlandschaftlichen Erscheinungs- und Aufenthaltsort, an dem sich die Inhaberin des *Throne Room* an den von ihr frequentierten Brennpunkten befand. War es dieselbe Person, die alle drei Orte im *Throne Room* nutzte, so verließ sie zur Nutzung des Lustralbeckens das

bildete: „The palm belongs to a female deity“, eine Feststellung, welche auch für ihre Verwendung in minoischen Darstellungen Gültigkeit besäße.

2190 So etwa die Darstellung auf dem Kissensiegel aus Naxos; CMS V, 608. Siehe dazu Marinatos 2010, 64: „The king makes the offerings but the recipient must be the goddess of the palm tree [...]; no other deity is visible. The seal from Naxos confirms the ruler’s involvement with the palm tree.“

Papyrus-Schilfdickicht und begab sich in eine andere, aufgrund des Hinabsteigens möglicherweise mit chthonischen Aspekten verknüpfte Umgebung, aus der heraus sie nach Vollzug der Ritualhandlungen wieder in ihr uferlandschaftliches Gefilde zurückkehrte. Dass auch das Erscheinungsbild des umgebenden *Throne Room* von der Farbe Rot dominiert wurde, könnte ferner darauf hindeuten, dass die mit der Nutzung des Lustralbeckens verknüpften Aspekte allgemein für die Rolle und Funktion der Inhaberin des *Throne Room* prägend waren, z. B. etwa weil sie ihre Stellung überhaupt nur aufgrund der im Lustralbecken vollzogenen Rituale inne hatte oder ihre Stellung hierdurch erneuert und bestätigt wurde.

An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, dass es ursprünglich das Lustralbecken war, zu dessen Nutzung in unmittelbarer Nähe des Zentralhofs das spätere Raumentsemble aus *Throne Room* und *Anteroom* in der ausgehenden APZ oder frühen NPZ I angelegt worden war. Erst in der NPZ wurde mit der Aufstellung des steinernen Throns ein dauerhafter Ehrensitz in räumlicher Nähe zum Lustralbecken eingerichtet, die Person auf dem Thron somit in unmittelbarem Zusammenhang mit den Ritualhandlungen im Lustralbecken gedacht. Für die neupalastzeitliche Nutzung von Lustralbecken und Thron vonseiten einer weiblichen Person habe ich bereits oben argumentiert. Meines Erachtens lässt die Tradition, an die der spätpalastzeitliche *Throne Room* aufgrund seiner architekturräumlichen Situation und seines Bildprogramms anknüpfte, keinen anderen Schluss zu als in der SPZ eine weibliche Würdenträgerin als Inhaberin des *Throne Room* zu identifizieren. Die unregelmäßigen Weiten von Säulen und Türen in der spätpalastzeitlichen Architektur von *Throne Room* und *Anteroom* lassen ferner darauf schließen, dass die Nutzung des Lustralbeckens ebenso wie jene des Throns und des *Inner Sanctuary* sich auch in der SPZ an den Sonnenaufgängen zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr orientierte bzw. zu jenen Zeitpunkten eine besondere zeremonielle Relevanz besaß.

Zur Relation von *Inner Sanctuary*, *Throne Room* und *snake frames*

Nicht nur der Thron, sondern auch die Türöffnung zum *Inner Sanctuary* war in der SPZ von zwei gegengleich angeordneten, auf dem Bauch lagernden flügellosen Greifen flankiert. Sie stand somit im Mittelpunkt eines axialen Bildschemas, das zur besonderen Rahmung des Durchgangs diente und zugleich die Bedeutung des dahintergelegenen Raumes hervorhob. Die sphingengleichen Greifen fungierten grundsätzlich als Wächter des Durchgangs sowie, möchte man Evans hier folgen, eventuell von Gegenständen, die dahinter in einer Nische auf erhöhtem Niveau platziert waren: „a vision of the Goddess herself and her divine associates on the altar ledge beyond“²¹⁹¹. Die Möglichkeit, hier ausschließlich ein *Inner Shrine* oder *Inner Sanctuary* zu sehen²¹⁹², eine Art von durch Greifen bewachtes Sanktuar

2191 Evans 1935, 910.

2192 Evans 1935, 920. Vgl. auch Blakolmer 2011, 71, der die Tür als „Eingang [...] in den dahinter liegenden Schrein“ begriff.

also, das vom *Throne Room* aus bedient wurde und – etwa in Analogie zu räumlichen Ensembles wie in der *Royal Villa*, im *House of the High Priest* oder im *House of the Chancel Screen* (vgl. Kapitel 5.1.4) – einen am Ende der Raumachse platzierten Kultgegenstand präsentierte, ist durch Niemeiers Vorschlag einer inszenierten Epiphanie in der Türöffnung etwas in den Hintergrund geraten. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass für das Verständnis des *Throne Room* die Existenz und Nutzung des *Inner Sanctuary* von größter Relevanz war. Die Platzierung der Greifen zu beiden Seiten des Zugangs hätten dann in erster Linie der Bewachung des *Inner Sanctuary* sowie dessen Kennzeichnung als sakralem Ort gedient, so wie im Falle des Throns und dessen Inhaberin. Die jeweils drei Papyrus-Schilfpflanzen zwischen den Greifen und der Tür vermittelten dabei einmal mehr den Eindruck, dass sich der Zugang zum bzw. vom *Inner Sanctuary* inmitten des Papyrus-Schilfdickichts befand, dieses also einen weiteren besonderen Ort innerhalb jenes uferlandschaftlichen Gefildes bildete.

Trat nun eine Person durch die Tür, so aktivierte sie ganz grundsätzlich das bild-räumliche Beziehungsgeflecht in Bezug auf ihre Person, wie es auch im Falle des Throns geschah. Im Moment des Eintretens oder Erscheinens²¹⁹³ bestätigte dieses Beziehungsgeflecht die herausragende Stellung jener Person, da sie diejenige war, die überhaupt das Privileg besaß, durch die von Greifen bewachte Tür zu treten, wobei die mächtigen Kreaturen sich auch ihr als Wächter und Begleiter in den Dienst stellten.

Das hierbei entstehende antithetische Arrangement wurde in der Forschung wiederholt mit den spätpalastzeitlichen Darstellungen der von Greifen, Löwen oder Ziegen flankierten ‚Göttin mit *snake frame*‘ in Zusammenhang gebracht. Wie bereits Evans beobachtete, stehen die Greifen in mehreren Fällen auf erhöhten Grundlinien (Abb. 6.9m; 6.9n). Evans erklärte den Niveauunterschied zwischen dem Kultbild (*cult image*) und den Wächtertieren als ein besonders interessantes Detail, das deren mögliche Verbindung zu einem tatsächlich existierenden Heiligtum reflektierte²¹⁹⁴. Ihm zufolge repräsentierten die Grundlinien ein erhöhtes Gesims, und als Parallele hierfür führte er das Gesims im Greifenrelief aus dem Osttrakt an, das zwei antithetisch stehende, an eine mittig platzierte Säule angebundene Greifen zeigte²¹⁹⁵. Reusch hingegen identifizierte die erhöhten Standlinien der Greifen in den Siegelbildern mit der Oberkante der gemalten Sockelzone, auf der die Tiere im *Throne Room* zu beiden Seiten des Throns lagerten²¹⁹⁶. Im selben Jahr äußerte Matz die Vermutung, dass sich im Gestus der von Greifen oder Löwen begleiteten ‚Göttin mit *snake frame*‘ deren „plötzliches Erscheinen ausdrückte“²¹⁹⁷; die antithetische Komposition auf den Lentoiden sei daher als bildliche Wiedergabe der bildhaft vorgestellten plötzlichen Erscheinung der ‚Göttin‘

2193 Niemeier 1986, 76–83.

2194 Evans 1935, 169.

2195 Siehe dazu bereits Anm. 1895.

2196 Reusch 1958, 354–356. Vgl. auch Niemeier 1986, 75; Blakolmer 2010a, 94f.; Blakolmer 2011, 67f.

2197 Matz 1958, bes. 16f. 37.

zu begreifen. Diesen Aspekt berücksichtigend wies wiederum Niemeier auf die erhöht gelagerten Greifen zu beiden Seiten der Tür zum *Inner Sanctuary* hin, welche ihm zufolge den besten Platz für die laut Matz in den Siegelbildern dargestellte „plötzliche Erscheinung der Gottheit“ böten²¹⁹⁸. Den genannten Meinungen zufolge seien somit die auf erhöhtem Niveau befindlichen Greifen zu beiden Seiten der mittig platzierten thronenden bzw. stehenden Person im *Throne Room* das Vorbild für die erhöhte Wiedergabe der Greifen in den Siegelbildern gewesen.

Zwar ist trotz dieser Evidenz keinesfalls mit Sicherheit darauf zu schließen, dass die Darstellungen auf den Lentoiden damit auch als Abbildungen der Realität im *Throne Room* von Knossos zu verstehen sind²¹⁹⁹. Weder lagern in den Siegelbildern die Greifen oberhalb der Linien auf dem Bauch noch sind sie flügellos. Aber dennoch lag sowohl den Siegelbildern als auch dem bild-räumlichen Arrangement an der Tür zum *Inner Sanctuary* in jedem Fall dasselbe *Sinnkonzept* zugrunde, demgemäß eine bedeutende weibliche Figur, die noch dazu in beiden Fällen frontal stehend erschien, in Begleitung und gerahmt von ihrer überweltlichen Entourage in Erscheinung trat. So nahm die vom *Inner Sanctuary* in den *Throne Room* tretende Person in dem Moment, in dem sie zwischen den beiden Greifen in Erscheinung trat, dieselbe Anschauungsform an wie die ‚Göttin mit *snake frame*‘. Dies gilt auch umgekehrt: Die ‚Göttin mit *snake frame*‘, die ausschließlich in Begleitung ihrer Entourage bildlich wiedergegeben wurde, nahm ausschließlich jene Anschauungsform an, in welcher im *Throne Room* eine weibliche Person durch die Tür vom *Inner Sanctuary* aus in Erscheinung trat. Dass auf den Lentoiden nun gelegentlich die erhöhten Grundlinien einbezogen wurden, macht es tatsächlich sehr wahrscheinlich, dass die Bilder grundsätzlich die Idee reflektierten, die (unter anderem) dem bild-räumlichen Arrangement am Eingang des *Inner Sanctuary* zugrunde lag und eben dort umgesetzt wurde²²⁰⁰.

Aufgrund der eindeutig feststellbaren Diskrepanz zwischen lagernden und stehenden Greifen kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, dass auch im Falle der zentralen Figur eine eigentlich sitzende Haltung im Bild durch eine stehende Wiedergabe ersetzt wurde – dass also statt des Eingangs zum *Inner Sanctuary* doch das Erscheinungsbild der von Greifen flankierten Person auf dem Thron reproduziert wurde. Was wohl mit einiger Sicherheit gesagt werden kann ist, dass die genannten Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ „Innenraumszenen“²²⁰¹

2198 Niemeier 1986, 77 m. Anm. 100; 83.

2199 Gill 1969, 93, zitiert bei Niemeier 1986, 83 Anm. 134: „Zeremonien im Thronraum ‚may have influenced the manner in which the lapidaries designed the examples [...] with their griffins raised on a ground line above that of the central figure, as on a dado. But evidence is against interpretation of the seals as simple records of such events“.

2200 Nicht unerwähnt bleiben sollte allerdings ein Lentoid mit mutmaßlichem Fundort auf den Kykladen, auf dem ein Paar Löwen auf erhöhten Grundlinien die Entourage einer ‚Göttin mit *snake frame*‘ bildete; siehe CMS X, 242 (Lentoid in Genf). Die Löwen sind hier jedoch gleichsam als aus der Göttin herauswachsend mit abgewandten Vorderkörpern wiedergegeben und scheinen eine leicht veränderte Art von Verhältnis zwischen Löwen und Göttin zu reproduzieren, auf das hier jedoch nicht näher eingegangen werden soll.

2201 Blakolmer 2011, 67.

sind. Als solche spiegeln sie einen Innenraum wider, in dem die bild-räumliche Verkörperung des axialen Bildschemas in Form einer zentralen weiblichen Figur umgesetzt wurde, die von oberhalb einer Sockelzone gelagerten Greifen flankiert wird. Diese praktische Umsetzung prägte die Vorstellung von jener weiblichen Person, und diese Vorstellung wiederum wurde auf den spätpalastzeitlichen Lentoïden bildlich festgehalten. Wurde jene in den Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ festgehaltene Vorstellung im spätpalastzeitlichen *Throne Room* bild-räumlich reproduziert, wo mit dem neuen Bildprogramm zumindest sinnstrukturell die Voraussetzungen für eine entsprechende Erscheinungsform der Raum-inhaberin geschaffen worden waren, so reflektieren die Darstellungen einen zentralen Moment des dortigen Ritualgeschehens in der SPZ. Da es sich bei der ‚Göttin mit *snake frame*‘ wie vormals in den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen bei der thronenden, weiblichen Figur oftmals um eine Vertreterin der Volant-gewandträgerinnen handelte, könnte darüber hinaus eine Kontinuität in der personellen Besetzung der Hauptakteure im *Throne Room* bestanden haben²²⁰².

Das Bild der thronenden weiblichen Figur, dessen Verkörperung im *Throne Room* nach wie vor *existierte* und für jeden, der sich das Geschehen im *Throne Room* mental oder *realiter* vor Augen führte, auch weiterhin das prägende Element gewesen sein dürfte, besaß in seiner bisherigen Form in der SPZ hingegen keine Bildwürdigkeit mehr²²⁰³. Interessant ist, dass damit jene Darstellungen entfielen, in denen sich in der NPZ die Mitglieder der Palastelite in Interaktion sozusagen mit ihrer Göttin gezeigt und über diese Beziehung ihre gesellschaftliche Stellung manifestiert hatten. Die ausschließlich in Form der ‚Göttin mit *snake frame*‘ ins Bild gesetzte Figur begegnete von jeglichen irdischen Verehrern isoliert, eingebettet in eine emblemhafte, antithetische Komposition, die allein der bildhaften Veranschaulichung ihrer Person beim Präsentieren des *snake frame* (und der Doppelaxt), ergänzt durch ihre übernatürliche Entourage, diente. Auf den Lentoïden mögen in dieser Form ihre Präsenz und damit eventuell assoziierte persönliche magische Funktionen herbeigeführt worden sein; zugleich könnte es nun aber auch das Besitzen, Tragen und die Verwendung²²⁰⁴ der auf diese Weise bebilderten Lentoïde gewesen sein, durch das die Mitglieder der Palastelite weiterhin ihre Nähe zum *Throne Room* als Ort des repräsentierten Moments der in Erscheinung tretenden Person dokumentierten.

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass die auf Lentoïde beschränkte Darstellungsform der von Löwen, Greifen oder Ziegen flankierten weiblichen Figur niemals ohne *snake frame* begegnet. In sechs von 13 Beispielen ist außerdem eine Doppelaxt mittig auf dem *snake frame* platziert (z. B. Abb. 6.9l; 6.9n). Diese Darstellungsform diente folglich explizit zur Darstellung der weiblichen Figur

2202 Vgl. Kapitel 4.3.2: Spätpalastzeit.

2203 Zu erwähnen sind hier allerdings die Abdrücke zweier Lentoïde aus Knossos, CMS II.8, 241 und CMS II.8, 243, die möglicherweise erst in der SPZ entstanden sind. Sie zeigen jeweils eine weibliche sitzende Figur mit davor platzierten Objekten.

2204 Zumindest bislang fehlen m. W. Abdrücke dieser Darstellung, was jedoch auf den derzeitigen Status von erhaltenen Objekten zurückzuführen sein kann.

mit *snake frame* (und Doppelaxt). Möglicherweise wurde hiermit ein Ritual verbildlicht, bei dem eine Würdenträgerin das *snake frame* als Statusobjekt präsentierte²²⁰⁵. Als am Körper getragenes Statusobjekt begegnete das *snake frame* vor allem in neupalastzeitlichen Darstellungen: zum einen auf zwei goldenen Siegelringen, wo es von einem ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper und somit von einem herausragenden Würdenträger getragen wurde²²⁰⁶; zum anderen in einer Wandmalerei aus Gebäude *Xesté 4* in Akrotiri, Thera, wo es von Doppelaxten flankiert wird, von seinem Träger selbst jedoch noch nichts bekannt ist²²⁰⁷. Dass die Ursprünge dieses Objekts bis mindestens in die APZ zurückreichen, wo es in Hieroglyphenform wiedergegeben worden war, wurde bereits in anderem Zusammenhang erwähnt²²⁰⁸. Im vorliegenden Kontext erwähnenswert ist zudem die vor allem in neupalastzeitlichen Darstellungen zu beobachtende Verknüpfung von *snake frame*, Doppelaxt und Stieren bzw. Stierköpfen, die möglicherweise auf eine sinnkonzeptuelle Verbindung von *snake frame* und Stieropfern hinweist, mit welcher dann wiederum auch die Darstellung der ‚Göttin mit *snake frame* und Doppelaxt‘ assoziiert gewesen sein dürfte²²⁰⁹. In Anbetracht der zeitlichen Diskrepanz zwischen den altpalastzeitlichen und neupalastzeitlichen Darstellungen und der Einführung des Motivs der ‚Göttin mit *snake frame*‘ zeigt sich jedenfalls, dass die hierin verbildlichte Präsentation von *snake frame* und Doppelaxt durch eine von Greifen, Löwen oder Ziegen flankierte weibliche Figur erst ab der ausgehenden NPZ III bzw. in der SPZ Darstellungsrelevanz erlangte, dann jedoch die vorherrschende Art der bildlichen Wiedergabe eines bild-räumlich in vergleichbarer Weise im *Throne Room* realisierten Anblicks einer weiblichen Person bilden sollte.

Lässt sich daraus weiter folgern, dass ab dieser Zeit das zugehörige Ritual zur Legitimation derjenigen Figur, die das *snake frame* als Statusobjekt trug, das heißt des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper, an Bedeutung gewann? Handelte es sich hierbei um ein wichtiges Ritual zur Einsetzung dieses Würdenträgers bzw. zur Erneuerung seines Amtes? Ich halte dies für möglich und möchte aus

2205 Vgl. auch Niemeier 1986, 83f., der zu dem Schluss kommt, dass möglicherweise ein *snake frame*-Objekt oberhalb der Tür in der Westwand in Malerei oder Relief angebracht war und „gleichsam über der eintretenden Priesterin / Göttin schwebte“.

2206 CMS V S2, 106 (Schildring aus Elatia); Lebessi u. a. 2004 m. Taf. 2.

2207 Boulotis 2005, 31 Abb. 8. Diese Darstellung bildet eine wichtige Evidenz für die Größe jenes Objekts, bei dem es sich wohl weniger um Stierhörner, als vielmehr um Wildschweinhauer gehandelt haben dürfte; zu neupalastzeitlichen Darstellungen von einfachen *snake frames* an der Stelle der Hauer von Wildschweinköpfen siehe CMS II.7, 201–204 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros).

2208 Siehe hierzu sowie zu weiteren Darstellungen des *snake frame* bereits oben Kapitel 4.4.2.

2209 Zur Darstellung von Stierköpfen mit dreifachem *snake frame* in Miniaturdarstellungen aus dem *North-West Fresco Heap* in Knossos siehe Hood 2005, 58f. Kat.-Nr. 3 Abb. 2.7. und 2.8. Zu Stierköpfen mit zweifachen *snake frames* CMS II.7, 182–186 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros); zu Stierköpfen mit Doppelaxt zwischen den Hörnern CMS II.3, 11 (Stein aus Knossos); V S1A, 141 (Abdruck eines Lentoids, aus Chania); zusätzlich flankiert von Textilien: CMS XI, 259 (Lentoid aus dem Heraion von Argos); gelagerte Stiere mit Doppelaxt dazwischen und zwischen den Hörnern: CMS II.3, 310 (Lentoid aus Sitia); XII, 250 (Lentoid in New York).

diesem Grund Niemeiers Idee einer mit dem *snake frame* erscheinenden Würdenträgerin²²¹⁰ dahingehend weiterentwickeln, dass der *Throne Room* in der SPZ unter anderem zur Abhaltung eines Rituals genutzt wurde, bei dem die Inhaberin des *Throne Room* das *snake frame* präsentierte und an den bestehenden oder neuen Vertreter der ‚Fellrock‘-Träger überreichte, dessen herausragende Stellung durch die Verhüllung der Schultern gekennzeichnet war.

Im Rahmen einer solchen Zeremonie zur Inauguration oder Erneuerung des Amtes des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper könnte dieser seinen Sitz im *Anteroom* gehabt haben, wo eine Lücke zwischen den Bänken entlang der Nordwand auf ein hölzernes Pendant zum Thron im *Throne Room* hindeutet. An der Südwand des *Anteroom* dominierte seit der Neudekoration des Raumes ein dem Zentralhof zugewandter Stier den Bild-Raum. Der Stier repräsentierte auf Kreta seit der VPZ die ungezähmte Kraft der Natur und erfüllte seine Wirkung wohl unter anderem durch den psychologischen Effekt „of power, or even threat“²²¹¹, mit dem sich die Mitglieder der Palastelite zu bestimmten Anlässen auch im Stierfang bzw. Stiersprung konfrontiert sahen²²¹². Die Darstellung von Stieren in spätpalastzeitlichen Wandbildern wie etwa im *Chariot Fresco* zeigte das Tier außerdem im Rahmen von prozessionsähnlichen Zügen, wo es möglicherweise in seiner bevorstehenden Rolle als Opfertier mitgeführt wurde²²¹³. Die Fußhaltung des Stieres an der Südwand des *Anteroom* legt nahe, dass es sich um eine ähnliche Wiedergabe des Tieres handelte, die hier nun entsprechend dem an der Nordwand zwischen den Bänken platzierten Objekt oder Subjekt als visueller Bestandteil vom Ort und Bild-Raum dieses Objekts oder Subjekts fungierte. War es in Analogie zum *Throne Room* ein zweiter Ehrensitz, so unterschied sich der Bild-Raum von dessen Inhaber inhaltlich markant von demjenigen der Inhaberin des *Throne Room* selbst. Deren von Greifen gerahmte, in einer Papyrus-Schilflandschaft verortete Präsenz im *Throne Room* bildete einen mächtigen Hintergrund für die Person im *Anteroom*, die für sich selbst eine bild-räumliche Assoziation mit dem Stier beanspruchte. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes muss dabei offenbleiben, in welcher Form der Stier dargestellt und welcher Natur die Beziehung zwischen dem Inhaber des Ehrensitzes und dem Stier letztendlich war.

In Anbetracht der Lokalität des *Throne Room* und des hier verorteten Rituals im Herzen des spätpalastzeitlichen Palastes sowie in Anbetracht der gestiegenen Darstellungsrelevanz der Präsentation von *snake frame* und Doppelaxt in Siegelbildern würde ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper als Inhaber des Ehrensitzes im *Anteroom* durchaus Sinn ergeben. Dieser dürfte in Weiterführung der neupalastzeitlichen Institution auch in der SPZ dem Kollektiv von

2210 Niemeier 1986, 83f.

2211 Marinatos 1993, 74f. bes. 75. Ferner Marinatos 1989a; Marinatos 1996, 150f.

2212 Bereits Cameron 1976a, 157–159, nahm die von ihm zeitgleich mit dem Greifenfresko datierte Darstellung zur Grundlage für seine Argumentation, dass die im *Throne Room* verortete Göttin diejenige war, der zu Ehren der Stiersprung durchgeführt wurde.

2213 Hood 2005, 70 Abb. 2.20.

‚Fellrock‘-Trägern vorgestanden haben, dessen Vertreter unter anderem im *Corridor of the Procession Fresco* Prozessionen im Namen des Palastes in Empfang nahmen (Kapitel 4). Angesichts ihrer häufigen Vergesellschaftung mit der Doppelaxt wurde den ‚Fellrock‘-Trägern außerdem eine Rolle in den Räumlichkeiten des spätpalastzeitlichen Osttrakts zuerkannt, in denen der ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper möglicherweise wortwörtlich den Vorsitz einnahm. Dass ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper auch noch in der fortgeschrittenen SPZ eine bedeutende Rolle im mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen spielte, belegt nicht zuletzt die Darstellung auf dem Sarkophag von Agia Triada (Abb. 4.13a). Dieser reflektiert auch eine Verbindung zwischen jener Figur und Stieropfern – und es ist vorstellbar, dass auch die Darstellung an der Südwand des *Anteroom* eine Anspielung auf die Opfertätigkeit des auf dem Ehrensitz gegenüber platzierten ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper war, womit sich nicht zuletzt erneut der Kreis zu Stier(opfer)darstellungen und *snake frame* schließen würde.

Wenngleich die Frage, wer in der SPZ das neugestaltete Raumensemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* besetzte und zu welchen Zwecken letztendlich für immer offenbleiben muss, so würde ich angesichts der grundsätzlich dafür bereit gestellten räumlichen Strukturen einschließlich ihrer Bildausstattung folgende Schlüsse ziehen:

- a) Die Nutzung des *Throne Room* mit Lustralbecken und Thron führte eine seit der ausgehenden APZ oder frühen NPZ bestehende und weiterentwickelte Ritualtradition fort, deren Durchführung, wie die den Bild-Räumen zugrunde liegenden Sinnkonzepte und Praktiken nahelegen, maßgeblich in der Hand weiblicher Protagonisten lag. Das zur Inszenierung der Würdenträgerin im spätpalastzeitlichen *Throne Room* verwendete Bildprogramm wurzelte sowohl in der Herstellung einer sakral-uferlandschaftlichen Umgebung als auch in der Wahl der rahmenden Bildelemente in der neupalastzeitlichen Bildkultur. Gemäß ihrer sinnstrukturellen Einbettung in andere Bildkontexte kennzeichneten die Bildelemente den Ort des Thronens als von der unmittelbaren gebauten Umgebung abgegrenzten Erscheinungsort einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status (‚bikonkave Basis‘; Greif), die einen Bezugspunkt für rituelle Handlungen und Zuwendungen bildete (Palme). Vielleicht nahm die Inhaberin des *Throne Room* zu bestimmten Anlässen ihren Platz auf dem Thron ein, solange die Türen zu *Anteroom* und Zentralhof noch geschlossen waren, um durch das Öffnen der *polythyra* den *Moment* ihres Sichtbarwerdens in der thronenden Erscheinungsform – so wie dies in der NPZ durch artifizielle und leibhaftige Darstellungen hinter *polythyra* erfolgt war – zu realisieren²²¹⁴. Auf dem Thron sitzend verkörperte sie einerseits für etwaige im *Anteroom* oder nahe dem Eingang zum *Throne Room* positionierte Personen die Erscheinungsform der im Profil thronenden weiblichen Figur; andererseits

2214 Siehe Kapitel 5.1.4 sowie Hägg 1986 zur Nutzung der *polythyra* im ‚Epiphaniekult‘.

empfang sie diejenigen, die im zentralen Bereich des *Throne Room* vor sie traten, gerahmt von der mächtigen artifiziellen Präsenz der Greifen, der ‚bikonkaven Basen‘ und Palmen, die gemäß einer seit langem etablierten Tradition den Ort ihres Thronens charakterisierten und mit ihr assoziierte Bedeutungsaspekte veranschaulichten. Gleichzeitig veränderte sich jedoch die Art und Weise, wie das mutmaßliche Geschehen im *Throne Room* in anderen Zeugnissen der spätpalastzeitlichen Bildkultur reflektiert wurde, indem nun für die NPZ typische Darstellungen verschwanden und durch Neuschöpfungen ersetzt wurden. Diese belegen, dass in der SPZ möglicherweise auf den *Throne Room* bezogene Ideen und Ritualmomente grundlegend anders ins Bild gesetzt wurden.

- b) Das von Greifen bewachte *Inner Sanctuary* hatte in Analogie zu anderen axialräumlich angelegten Aufstellungsorten von Kultgegenständen wohl eine eigenständige Funktion inne und fungierte nicht ausschließlich als Erscheinungsort. Trat jedoch die Inhaberin des *Throne Room* im Rahmen bestimmter Zeremonien durch die Tür, so vervollständigte ihr Auftritt ein Bildschema, welches in der SPZ auch in kleinformatigen Bilddarstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ wiedergegeben wurde. In diesen konnte die Zusammensetzung der Entourage variieren, nicht jedoch die Tatsache, dass die Darstellung primär der Wiedergabe der weiblichen Figur im Moment der Präsentation des *snake frame* (und der Doppelaxt) diene.
- c) Bezüglich der praktischen Nutzung des architekturräumlichen Ensembles aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* gilt es noch einmal darauf hinzuweisen, dass, wie die Forschungen im Jahr 1987 ergaben (siehe [Kapitel 6.1.2](#)), ein Zugang von den Räumlichkeiten der ‚*Service*‘ *Section* aus über das *Inner Sanctuary* nicht möglich war. Jeder, der den *Throne Room* und das *Inner Sanctuary* betreten wollte, musste durch den *Anteroom* kommen, und ich habe bereits früher die Vermutung geäußert, dass hierzu die Tür an der Nordseite des *Anteroom* genutzt wurde, während die Türen des an den Zentralhof angrenzenden *polythyron* noch geschlossen, die vorbereitenden Maßnahmen in *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* also noch sämtlichen Blicken entzogen waren. Es ließe sich also vorstellen, dass zunächst die Person(en), die im *Throne Room* agierten, diesen betraten und ihren Platz einnahmen, bevor mit der Öffnung der Türen für Anwesende im *Anteroom* die bereits auf dem Thron sitzende Person sichtbar oder ihr ‚Erscheinen‘ in der Türöffnung des *Inner Sanctuary* rituell inszeniert wurde.
- d) Der zwischen Zentralhof und *Throne Room* gelegene *Anteroom* war in Analogie zu anderen *polythyron*-Hallen zunächst grundsätzlich jener Aufenthaltsbereich, für den das ‚Erscheinen‘ der Würdenträgerin im *Throne Room* inszeniert wurde. Aufgrund des erhöhten Niveaus des Zentralhofs gegenüber dem Inneren des *Throne Room*-Arealen sowie aufgrund des Lichtunterschieds zwischen draußen und drinnen kann ferner ausgeschlossen werden, dass Personen auf dem Zentralhof dieses Spektakel bei Tag gut verfolgen konnten.

Waren außerdem drei der vier Türen des *polythyron* geschlossen, damit die Würdenträgerin im *Throne Room* zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr die aufgehende Sonne verfolgen konnte, so war die Menge auf dem Zentralhof so gut wie gänzlich ausgeschlossen. Es ist daher in jedem Fall davon auszugehen, dass es sich um einen ausgewählten Personenkreis handelte, der dem Erscheinen der von Greifen begleiteten Würdenträgerin im *Throne Room* beiwohnte, während eine größere Menschenmenge auf dem Zentralhof vielleicht indirekt beteiligt war²²¹⁵.

- e) Der Bild-Raum des *Anteroom* war von jenem des *Throne Room* grundverschieden. Trotz ihres fragmentarischen Zustands macht die Darstellung eines in Richtung Zentralhof gewandten Stieres an der Südwand deutlich, dass hier ein Sinnkonzept zugrunde lag, das sich andernorts in Bilddarstellungen von Stier und Stieropfer äußerte. Handelte es sich bei dem an der Nordwand gegenüber dem Stier platzierten hölzernen Gegenstand tatsächlich um einen zweiten Ehrensitz, so ist dessen Inhaber ebenfalls im Kontext jenes Sinnkonzepts zu lokalisieren. Ich habe daher und aufgrund der Verbindung von *snake frame* und Doppelaxt die Hypothese aufgestellt, dass wir im *Anteroom* einen zweiten Sitz des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper vor uns haben, den dieser zu Anlässen einnahm, die unmittelbar mit dem Geschehen im *Throne Room* zusammenhingen. Möglicherweise spielten im Zusammenhang mit diesem Geschehen die im *Throne Room* gefundenen spätpalastzeitlichen Alabastra eine Rolle, sofern sie zu diesem Zeitpunkt bereits zum Inventar des *Throne Room* gehörten. Ihr Dekor mit laufenden Spiralen und achtförmigen Schilden verweist jedenfalls unmittelbar auf das Raumdesign des Ostrakts, wo der ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper vielleicht einen weiteren, zu anderen Anlässen genutzten Ehrensitz in der *Audience Chamber* besaß. Im Rahmen der Zeremonien im Areal des *Throne Room* hingegen könnten die Alabastra etwa zur Salbung des Würdenträgers im *Anteroom* verwendet worden sein.

6.4.3 Epilog: *Throne Room* und *Anteroom* in der Endpalastzeit

Das Bildprogramm von *Throne Room* und *Anteroom* überstand die Zerstörungen in SM IIIA2 und verblieb auch während der EPZ und darüber hinaus an den Wänden²²¹⁶. Die im Bereich des zentralhofseitigen *polythyron* sowie ferner im Bereich der ‚*Service*‘ *Section* durchgeführten Baumaßnahmen sprechen grundsätzlich für die Absicht, das Areal in der EPZ weiter zu nutzen. Die in anderen Bereichen des Gebäudes festgestellten Veränderungen der Raumstruktur und -nutzung, einschließlich der Aufgabe der für die bisherige Ritualausübung so bedeutsamen

2215 Vgl. dazu auch Hägg 1986, bes. 60: „So wäre es möglich, daß sich eine große „Kultgemeinde“ im Zentralhof des Palastes zum Ritual der ‚ekstatischen‘ Epiphanie versammelte, während gleichzeitig den Eingeweihten eine ‚dargestellte‘ Epiphanie vorgeführt wurde“. Außerdem Marinatos 1993, 109.

2216 Niemeier 1986, 95.

Bildprogramme, legen jedoch nahe, dass sich die Funktion und Nutzung des Palastes insbesondere in Hinsicht auf die seit der NPZ fest etablierten Zeremonien und Praktiken in der EPZ nun maßgeblich verändert hatte. Inwieweit diese Veränderungen auch die Nutzung des Raumensembles aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* betrafen, darüber lässt sich letzten Endes nur weiter spekulieren.

Eine wesentliche Veränderung in der Raumstruktur dürfte mit der Öffnung der Wand zwischen *Anteroom* und *Throne Room* erfolgt sein. Durch diese Maßnahme verschmolzen nicht nur die beiden vormals separat genutzten Areale zu einer großen Raumeinheit, auch die unterschiedlichen Bildprogramme – das Greifenfresko und das Stierfresko – wurden nun trotz ihrer markanten gestalterischen und sinnkonzeptuellen Unterschiede als visuelle Einheiten ein und desselben Bild-Raums wahrgenommen.

Ob und wie außerdem das Lustralbecken, für das es, wie schon oben dargestellt, keine eindeutigen Hinweise auf eine Verfüllung gibt, als Teil jenes offenen Raumplans in der EPZ genutzt wurde, muss offenbleiben. Grundsätzlich existierte das Lustralbecken auch weiterhin als ein Bestandteil des *Throne Room*, dessen Erscheinungsbild im Unterschied zu den anderen hier besprochenen Gebäudetrakten in seinen wesentlichen Elementen weitgehend unverändert blieb. Es wäre daher durchaus ein Festhalten an den im Lustralbecken verorteten und mit der Person auf dem Thron verknüpften Ritualpraktiken denkbar. Die Öffnung des *Throne Room* zum *Anteroom* hin bedeutete allerdings eine wesentlich erhöhte Sichtbarkeit des Ritualgeschehens im *Throne Room* selbst, welche in dem jahrhundertealten ‚Lustralbecken-Raum‘ bis in die SPZ hinein vermieden worden war. War die Nutzung des Lustralbeckens weiterhin Bestandteil jenes Ritualgeschehens, so wurde sie durch die Verschmelzung der beiden Raumeinheiten nun auch zu einem unmittelbaren Bestandteil des Geschehens im *Anteroom*. Ging mit der Öffnung des *Throne Room* jedoch auch die Aufgabe des Lustralbeckens einher, wozu ich aufgrund des genannten Verlusts an Intimität und Abgeschirmtheit eher tendiere, so bedeutete dies tatsächlich das Ende der ältesten in diesem Areal verorteten Ritualpraxis. In Anbetracht der engen Beziehung zwischen der rituellen Nutzung des Lustralbeckens und der Rolle der Person auf dem Thron ließe dies auf eine maßgebliche Änderung im Verständnis selbiger Person schließen und den *Throne Room* in die Gruppe von Räumlichkeiten einreihen, die in der SPZ noch im Sinne der ‚minoischen‘ Ritualtradition genutzt worden waren, in der EPZ hingegen nicht mehr.

In Anbetracht der baulichen Veränderungen ist zumindest anzunehmen, dass das Ensemble aus *Throne Room* und *Anteroom*, anders als die Hallen im Osttrakt und der *Corridor of the Procession Fresco*, unter veränderten räumlichen Bedingungen und unter Beibehaltung des spätpalastzeitlichen Bildprogramms auch in der EPZ noch für einige Zeit weiterbenutzt wurde. Das Raumensemble rund um den steinernen Thron könnte also auch in der EPZ, als nur noch manche Areale des Palastes genutzt wurden, als Sitz einer bedeutenden Person fungiert haben, wobei die Öffnung des *Throne Room* zum *Anteroom* hin nun eine erhöhte Sichtbarkeit des Ritualgeschehens rund um jene Person gewährte. Bezüglich des mutmaßlichen Ehrensitzes im *Anteroom* ist hinzuzufügen, dass aufgrund der Tatsache, dass

Evans hier noch Reste eines hölzernen Gegenstandes vorgefunden hatte, jener offenbar ebenfalls bis zuletzt an Ort und Stelle verblieben und als Bestandteil des Raumensembles benutzt worden war.

Die Beibehaltung des Bildprogramms zu einem Zeitpunkt, als Wandbilder andernorts im Palast bereits willentlich entfernt wurden, spricht dafür, dass die rund um den Thron im axialen Bildschema angeordneten Bildelemente noch immer als angemessenes Rahmenwerk für das Erscheinungsbild der Person auf dem Thron erachtet wurden. Ein Blick auf die bildkulturellen Äußerungen der EPZ zeigt die Verwendung der Bildelemente Greif und Palme – letztere allerdings nur mehr in ihrer stark stilisierten Form – ebenso wie die Papyruspflanzen der uferlandschaftlichen Umgebung nun vor allem im funeren Kontext, wo sie weiterhin als Repräsentanten einer sakral-überweltlichen Flora und Fauna begegnen²²¹⁷. Die Weiterverwendung von Kultobjekten mit der Darstellung von ‚bikonkaven Basen‘ an endpalastzeitlichen Kultorten, etwa der Tonpinax aus dem ‚Schrein‘ (Raum V) in Kannia, legt ferner nahe, dass auch die sakrale Bedeutung der entsprechenden Darstellung neben dem Thron weiterhin bekannt war²²¹⁸. Es kann daher wohl davon ausgegangen werden, dass die Bedeutung des malerischen Rahmenwerks im *Throne Room* in Hinblick auf die hier bildhaft geschaffene sakrale Umgebung, in der die Person auf dem Thron sich präsentierte, auch während der endpalastzeitlichen Nutzung des Raumensembles weiterhin grundsätzlich verstanden wurde.

Auch das von Greifen bewachte *Inner Sanctuary* war in der EPZ nach wie vor Bestandteil des räumlichen Gefüges, wenngleich wir nicht mehr nachvollziehen können, ob es weiterhin ähnlich wie in der SPZ genutzt wurde oder ob die ursprünglich mit ihm verknüpften Ritualhandlungen nun ihre Relevanz für das Geschehen im *Throne Room* verloren hatten. Zumindest denkbar ist, dass es als *Inner Sanctuary* weiterbestand, die Greifen an der Westwand wie ihre Pendants an der Nordwand somit in unveränderter Weise ihre Rolle als Wächter erfüllten und den besonderen Stellenwert des mittig platzierten Objekts hervorhoben.

In Anbetracht all jener Konstanten und Änderungen stellt sich abschließend die Frage nach der Besetzung des steinernen und des hölzernen Ehrensitzes in der EPZ. Hatte nun ein mykenischer Herrscher im *Throne Room* seinen neuen Repräsentationsraum eingenommen, wie dies von Niemeier argumentiert wurde²²¹⁹? Ihm zufolge sei der vormalig minoische Raumkomplex aus *Anteroom* und *Throne Room* durch die Öffnung der Zwischenwand in ein mykenisches *megaron* umgebaut worden²²²⁰ und hätte aufgrund seiner zentralen Lage von nun an als Herrschersitz gedient, vielleicht sogar nachdem ein früherer Sitz im Osttrakt aufgegeben worden war²²²¹. War der *Throne Room* jetzt also zum Sitz des *wanax* geworden,

2217 Vgl. Watrous 1991.

2218 Zur endpalastzeitlichen Datierung der zugehörigen Nutzungsphase der ‚Villa‘ in Kannia siehe oben [Anm. 2016](#).

2219 Niemeier 1986, 93–95. Ferner Niemeier 1982, bes. 275–281.

2220 Niemeier 1986, 94.

2221 Niemeier 1986, 94. Siehe auch Pelon 1983, 255.

der auch in den knossischen Linear B-Tafeln Erwähnung fand²²²²? Könnte für den Thron in der EPZ tatsächlich das von Maran und Stavrianopoulou bzw. von Marinatos rekonstruierte Szenario eines männlichen Throninhabers oder *wanax* Realität geworden sein, der nun im wahrsten Sinne des Wortes auf dem Thron der Göttin Platz nahm und seine Legitimation als Herrscher von Knossos durch die Inanspruchnahme ihrer Bildsymbolik begründete²²²³?

Dass zwischen den Herrscherhäusern Kretas und des mykenischen Festlandes seit der NPZ intensive Kontakte gepflegt wurden, lässt sich in Anbetracht der Fülle an minoischen Objekten auf dem Festland, aber auch der Aneignung mykenischer Kulturelemente im minoischen Kreta nicht anzweifeln, und insbesondere Kretas EPZ war von mykenischen Kulturelementen bzw. von ‚mykenisierenden‘ Erscheinungsformen der materiellen Kultur geprägt, wie bereits in Kapitel 2.3 herausgearbeitet wurde. Nicht zuletzt bildete das Areal des *Throne Room* mitsamt seinem Bildprogramm in der EPZ eine Quelle der Inspiration für die bildliche Ausstattung des *megaron* von Pylos²²²⁴. Dort schuf man nicht nur durch die Aufstellung eines Throns eine ähnliche räumliche Situation wie bereits Jahrzehnte zuvor in Knossos, sondern übernahm wohl auch das axiale Bildschema, um das Erscheinungsbild des festländischen Herrschers auf dem Thron in eindrucksvoller Weise zu gestalten²²²⁵.

Es gilt jedoch dennoch darauf hinzuweisen, dass weder das Bildprogramm des *Throne Room* noch die Kombination mit dem *Inner Sanctuary* oder dem Lustralbecken, sofern diese in der EPZ noch essentiell für das kretisch-minoische Geschehen im *Throne Room* war, auf dem Festland in dieser Form übernommen wurde. So dürften sich zwar (flügellose) Greifen gemeinsam mit Löwen zu vermutlich beiden Seiten des Throns im *megaron* von Pylos gemäß dem zugrunde liegenden Sinnkonzept dem thronenden Herrscher aufgrund dessen Macht gefügt haben²²²⁶; die anderen, ursprünglich mit einer weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status sowie ihrem ‚Sitz‘ assoziierten, symbolischen Elemente, also die Palmen und die ‚bikonkaven Basen‘, scheinen im Wanddekor jenes mykenischen *megaron* jedoch nicht in vergleichbarer Weise nachempfunden worden zu sein. Ebenfalls nicht übernommen wurden die Greifen, welche in Knossos ehemals zum Schutz eines axial platzierten Schreins sowie möglicherweise zum zeremoniell inszenierten In-Erscheinung-Treten einer Würdenträgerin gedient hatten; diese wären potentiell an der rückwärtigen Schmalseite der festländischen *megara* zu platzieren gewesen, wo jedoch bereits die architektonische Voraussetzung für einen solchen Ort in Form einer Türöffnung fehlte. Zur bild-räumlichen Inszenierung des mykenischen Herrschers wurden in Pylos also allein jene Elemente übernommen, welche der Demonstration seines Machtanspruchs dienlich waren,

2222 Younger 1995, 496.

2223 Maran – Stavrianopoulou 2007, bes. 289f.; Marinatos 2010, 50–65.

2224 Niemeier 1986, 95. Vgl. auch Reusch 1958, 341; Maran – Stavrianopoulou 2007.

2225 Niemeier 1986, 95 mit weiteren Literaturverweisen; ferner Maran – Stavrianopoulou 2007 sowie zu Pylos Thaler 2012 mit weiteren Literaturverweisen.

2226 Siehe dazu auch Bennet 2007, 12f.

nicht jedoch jene, welche zur Inszenierung der *minoischen* Würdenträgerin und ihrer rituellen Funktionen gehört hatten. Der Herrscher von Pylos trat ebenfalls und ausschließlich als Herr über natürliche und übernatürliche Kreaturen auf, ignorierte jedoch die zentralen Bedeutungsaspekte, die in der minoischen Lebens- und Vorstellungswelt speziell mit der Würdenträgerin auf dem steinernen Thron in Knossos assoziiert waren. Dieser hier nicht in der verdienten Ausführlichkeit darstellbare Sachverhalt lässt die fundamentalen Funktions- und Nutzungsunterschiede zwischen dem in minoischer Tradition stehenden *Throne Room* und den mykenischen *megara* wie jenem von Pylos erkennen.

Diente das Ensemble aus *Throne Room* und *Anteroom* also auch im endpalastzeitlichen Palast von Knossos noch der Inszenierung von Zeremonien, welche in beiden Räumen jeweils eine thronende Person sahen? Könnten es weiterhin eine hochrangige bis göttliche Würdenträgerin auf dem steinernen Thron sowie ein von ihr mit den notwendigen Würden ausgestatteter ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper gewesen sein, die im endpalastzeitlichen Palast von Knossos, dessen Nutzung insgesamt auf weitaus weniger Areale beschränkt war, nun hier ihren alleinigen Repräsentationsraum besaßen? An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, dass durch die Öffnung der Wand zwischen *Throne Room* und *Anteroom* nun ein gemeinsamer Raum für beide Thronende geschaffen worden war. Möglicherweise war es also nicht das Thronen des *wanax* auf dem Thron oder Schoß der Göttin, sondern das Thronen des *wanax* in Begleitung der Würdenträgerin von hochrangigem bis göttlichem Status, das in der EPZ, in unmittelbarer Tradition der SPZ, die Stellung des Herrschers von Knossos legitimierte.

Aufgrund der Quellenlage verbleibt jeder Vorschlag einer Rekonstruktion des endpalastzeitlichen Geschehens natürlich im Bereich des Spekulativen. Die Befundlage selbst erlaubt nur begrenzt Rückschlüsse auf das späteste Geschehen im *Throne Room* – falls selbige Befundlage nicht ohnehin ein Ergebnis von Aktivitäten nach der Aufgabe des Palastes war²²²⁷. So setzt der ursprünglich wohl aus einem Lagerraum hergebrachte²²²⁸ Pithos gewissermaßen die seit jeher bestehende Verknüpfung des *Throne Room* mit dem größtenteils für Magazinierung genutzten Westtrakt fort, dessen zentralhofseitige Fassade er seit seiner Einrichtung als ‚Lustralbecken-Raum‘ mit dem *Central Palace Sanctuary* teilte. Vielleicht war es weiterhin ein mit dem Aufgabenbereich der Würdenträgerin und den im *Throne Room* verorteten Handlungen verknüpfter Aspekt, die vollen Kammern des Palastes von Knossos zu feiern bzw. zu gewährleisten. Die steinernen Alabaster, die sowohl rings um den Pithos als auch entlang der Westwand aufgestellt vorgefunden worden waren²²²⁹, könnten jedenfalls als Behälter für Salben oder parfümierte Substanzen gedient haben, die im Rahmen dieses Ritualgeschehens Verwendung fanden. Ihr Dekor in Form von laufenden Spiralen und achtförmigen Schilden setzt sie sinnkonzeptuell in Bezug zu der von maskulinen Akteuren geprägten spätpalastzeitlichen Nutzung des Osttrakts, der in der EPZ allerdings

2227 Vgl. Galanakis u. a. 2017, 85f.

2228 Hägg 1988, 102.

2229 Zur Skizzierung der ursprünglichen Fundsituation siehe Galanakis u. a. 2017, 86 Abb. 31a.

in einen Werkstattbereich umfunktioniert worden war. Die spätpalastzeitliche Datierung der Gefäße selbst eröffnet die Möglichkeit, dass sie nach vormaliger Verwendung dort nun in den *Throne Room* umgezogen worden waren – oder aber sie waren seit ihrem Entstehen Bestandteil des Ritualgeschehens im *Throne Room* gewesen und hatten dort der Aufbewahrung fester Substanzen gedient²²³⁰, etwa der in den Linear B-Texten als „zum Aufschmieren“ charakterisierten, parfümierten Salben²²³¹. Vielleicht wurden diese zu bestimmten Anlässen tatsächlich zur Salbung des Throninhabers im *Anteroom* benutzt, oder aber es war vorrangig ihre olfaktorische Wirkung, welche zur Aura des Geschehens in *Throne Room* und *Anteroom* beitragen sollte. In jedem Fall waren es Objekte aus früheren Zeiten, die in der letzten Phase von *Throne Room* und *Anteroom* Verwendung fanden und die in der Tradition der SPZ die in der EPZ hier geschaffenen Bild-Räume prägten.

Auch wenn die hier vorgeschlagene Interpretation einer endpalastzeitlichen Nutzung von *Throne Room* und *Anteroom* letzten Endes vollkommen hypothetisch bleiben muss, so soll sie grundsätzlich dem Gedanken Rechnung tragen, dass in Knossos bis zum Schluss ein von den mykenischen *megara* in wesentlichen Aspekten verschiedener *Throne Room* existierte, und dass der raumstrukturell sehr ähnlich gestaltete, in seinem Bildprogramm jedoch andere Schwerpunkte setzende *Anteroom* bereits seit Langem eine bedeutendere Rolle als nur die eines Vorraums gespielt haben könnte. Gerade die spätpalastzeitliche Entwicklung der Bilddarstellungen der ‚Göttin mit *snake frame* und Doppelaxt‘, die der Präsentation eines Statusobjekts dient, das in den neupalastzeitlichen Darstellungen eindeutig mit der herausragenden Figur des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper assoziiert ist, lässt meines Erachtens die direkte Abhängigkeit eines bedeutenden Würdenträgers von einer von Greifen begleiteten weiblichen Figur durchblicken. Eine mit dieser Abhängigkeit verknüpfte räumliche Struktur möchte ich im spätpalastzeitlichen Ensemble aus *Throne Room* und *Anteroom* erkennen und aufgrund der dargelegten Kontinuitäten auch für die EPZ annehmen. Und so war es auch weiterhin das mittlerweile ein Jahrhundert alte Erscheinungsbild, mit dem sich die Würdenträgerin im *Throne Room* sowie der hier postulierte Würdenträger im *Anteroom* des endpalastzeitlichen Palastes präsentierten – und mit dem sie nicht zuletzt jene Vorstellung eines Bild-Raums der Macht prägten, welche über die Küsten Kretas hinaus die Herstellung von Herrschaftsräumen inspirieren sollte.

2230 So bereits von Carl W. Blegen vermutet; siehe Waterhouse 1988, 365 mit Literaturverweis.

2231 Hägg 1988, 104. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Erwähnung bei Firth 1997, 42. 64, der zufolge die Linear B-Tafeln aus dem *Throne Room* ebenso wie jene aus dem *Queen's Bathroom* im Ostrakt Aromen bzw. Gewürze auflisteten, die in den nahebei lokalisierten Vorgängen eine Rolle gespielt haben könnten.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Die hier angestellten Untersuchungen wurden in der Absicht durchgeführt, die an gebauten Orten der ägäischen Bronzezeit mit Hilfe von Wandbildern vergegenwärtigten Lebewesen, Objekte und Symbole vor dem Hintergrund ihrer generellen Verwendung im Rahmen eines minoischen Bildzeichensystems zu begreifen und hinsichtlich ihres Beitrags zum Handlungsgeschehen vor Ort auszuwerten. Als Fallstudien wurden drei bebilderte Orte im Palast von Knossos gewählt, die aufgrund ihrer Befundsituationen in bestmöglicher Weise eine Verknüpfung von Bilddarstellung und rekonstruiertem Handlungsgeschehen erlaubten. Alle drei Orte wurden zunächst in Hinblick auf ihre bau- bzw. nutzungsgeschichtliche Entwicklung untersucht, um die spätpalastzeitlichen Wandbilder in die komplexe Historie des Palastes von Knossos einzuordnen und unter Berücksichtigung der jeweils aktuellen räumlichen Bedingungen ihrer Wahrnehmung und Wirkung ihren Beitrag zum Handlungsgeschehen vor Ort auszuloten. Die anschließend durchgeführten Bildanalysen dienten dem Zweck, die generelle Verwendung der für das bild-räumliche Arrangement vor Ort prägendsten Bildelemente durch eine Betrachtung ihres Vorkommens in anderen minoischen Bildzusammenhängen zu erschließen und ihre Rolle und Wirkungsweise bei der Veranschaulichung des jeweiligen Bildinhalts zu ermitteln.

Hierbei wurden Sinnkonzepte abgesteckt, zu deren Veranschaulichung die Bildelemente aufgrund der ihnen zugesprochenen Wirkungen zum Einsatz kamen, und sinnstrukturelle Verknüpfungen aufgedeckt, die bei ihrer Wiedergabe reproduziert wurden. Vor diesem Hintergrund wurden anschließend die Bildelemente an den Wänden einer erneuten Betrachtung unterzogen, bei der die aus der Bildanalyse gewonnenen Erkenntnisse auf ihre vor Ort umgesetzte Platzierung und kompositionelle Einbettung projiziert wurden. Das jeweils abschließende Kapitel zu den vor Ort hergestellten Bild-Räumen diente der Verknüpfung der bau- und nutzungsgeschichtlichen Analyse mit den erarbeiteten Sinnkonzepten. Diese Sinnkonzepte waren durch die Wahl der Bildelemente an den Wänden und durch deren sinnstrukturelle Verknüpfungen vor Ort vergegenwärtigt worden, um dem Handlungsgeschehen einen visuell wie inhaltlich angemessenen Rahmen zu verleihen bzw. um das aus Gegenständen und handelnden Personen hergestellte räumliche Erscheinungsbild durch artifiziell präsente Lebewesen, Objekte und Symbole zu vollkommenen Bild-Räumen zu vervollständigen. In diesem Sinne wurden der *Corridor of the Procession Fresco*, der Osttrakt mit *Hall of the Double Axes*, *Queen's Megaron*, *Corridor of the Painted Pithos* und *Hall of*

the Colonnades sowie das Areal des *Throne Room* untersucht und in Hinblick auf die Bild-Räume ausgewertet, die durch die sehr unterschiedlichen Ausprägungen des Wanddekors und durch die verschiedenen Spielformen der „Interaktivität“²²³² zwischen den Darstellungen an den Wänden und Personen vor Ort geschaffen worden waren.

Die Bild-Räume des *Corridor of the Procession Fresco* waren Gegenstand der ersten Fallstudie. In der SPZ trugen die Wände dieses in einem monumentalen *bent-axis approach* angelegten Ganges die Darstellung einer Prozession, die auf beiden Seiten mehrheitlich in das Palastinnere gewandt war und die Funktion des Korridors als Ort eines entsprechenden Ritualgeschehens wirkungsvoll vergegenwärtigte. Anders als in den bisherigen Studien wurde die Tatsache in den Vordergrund gerückt, dass das Prozessionsfresko und sein Pendant auf der gegenüberliegenden Seite einen langgestreckten Durchgangsraum dekorierten. Dieser Umstand wie auch ein Vergleich mit neupalastzeitlichen Korridor-Wandbildern legen den Schluss nahe, dass ihre Komposition nicht auf eine zentrale Figur ausgerichtet gewesen sein dürfte. Stattdessen wurde ein bislang nicht berücksichtigtes Detail, nämlich eine Stufe in der Bodenlinie, hinter der sich eine der Hauptrichtung entgegengesetzte Figurengruppe auf erhöhtem Niveau befand, zum Anlass genommen, um auch die Zusammenstellung des Prozessionsgeschehens wortwörtlich auf eine neue Grundlage zu stellen.

So war die Mehrheit der Figuren vom Westhof kommend in Richtung des Palastinneren gewandt. Sie waren die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Prozession als solcher, während die in die Gegenrichtung gewandte Figurengruppe aufgrund mindestens einer Figur im ‚Fellrock‘ als ein im Namen des Palastes agierendes Kollektiv identifiziert wurde, welches die hereinkommenden Prozessionsmitglieder sowie ihre Gaben in Empfang nahm, um sie einer weiteren Verwendung im Rahmen des Palastgeschehens zuzuführen. Die Prozession selbst setzte sich aus verschiedenen Personengruppen zusammen, deren artifizielle Präsenz an den Wänden des Korridors zum idealen Bild der personellen Ausstattung des rituellen Ereignisses und des assoziierten Gabenreichtums beitrug. Eine spätpalastzeitliche Neuerung im minoischen Bildrepertoire stellen die das Schlusslicht der Prozession bildenden männlichen Robenträger dar. Aufgrund analoger Evidenz ist davon auszugehen, dass die Robenträger wohl Musikanten und Träger von im Kult benötigten Gefäßen waren. Sie bildeten eine Gruppe mit den Volantgewandträgerinnen, die in der NPZ zu den darstellungswürdigsten Mitgliedern der Palastelite gehört hatten, in der SPZ jedoch drastisch an bildlicher Präsenz verloren hatten. An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* repräsentierten die Volantgewandträgerinnen dennoch nach wie vor die Gruppe der weiblichen Personen, die (unter anderem) in einem engen Bezug zur Würdenträgerin auf dem Thron im *Throne Room* standen. Ihnen voran schritten Schurzträger, die seit der NPZ einerseits als Krieger und Jäger, andererseits als Gabenträger in den Bilddarstellungen begegnen. In letzterer Funktion trugen sie an den Wänden

2232 Zur ‚interactive‘ relationship von Wandbildern und Personen vor Ort siehe Maran – Stavriano-poulou 2007, 288. Ferner Renfrew 2000; Panagiotopoulos 2012b, 73f.; Palyvou 2012.

des spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* unter anderem wertvolle Kannen, Rhyta und Steingefäße in den Palast. Die Robenträgerin, die in der Forschung bislang als zentral positionierte Figur einer Göttin, Priesterin oder Königin gehandelt wurde, konnte in der vorliegenden Arbeit als Anführerin des ersten bzw. hintersten Abschnitts der Prozession identifiziert werden, die den ihr auf höherem Bodenniveau gegenüberstehenden Vertretern des Palastes ein Textil mit Fransen präsentierte. Für die Prozessionsteilnehmer, die vom Westhof kommend durch den Korridor schritten und die Darstellungen an den Wänden sukzessive wahrnahmen, vergegenwärtigte diese Übergabeszene somit einen bedeutenden Bestandteil des Prozessionsgeschehens sowie zugleich die Rolle des Palastes als übergeordneter Instanz, der die Organisation und Durchführung des Ritualgeschehens, realisiert durch den Apparat der Funktionsträger im ‚Fellrock‘, oblag.

Der im *Corridor of the Procession Fresco* geschaffene Bild-Raum richtete die Aufmerksamkeit der Prozessionsteilnehmer, nachdem sie in ihrem ‚öffentlichen‘, auf Außenwirkung bedachten Zug den Westhof durchschritten und die *West Porch* durchquert hatten, nun vollkommen auf ihre Annäherung an das Innere des Kultzentrums: Mit jedem weiteren Schritt, vorgegeben durch die Windungen des Korridors und den markanten Plattenweg, offenbarte sich ihnen die gewaltige Dimension des Prozessionsgeschehens, dessen hunderte artifiziell präsente Teilnehmerinnen und Teilnehmer vermittels ihrer Gewänder und Gaben sukzessive eine idealtypische Repräsentation der knossischen Kultgemeinschaft sowie die Rolle des Palastes als übergeordneter Instanz preisgaben. Dies mischte sich auf Seiten der realen Teilnehmer mit dem Bewusstsein, selbst in einen entsprechenden Prozessionszug involviert zu sein, selbst bestimmte Funktionen und Handlungen in den bevorstehenden Ereignissen im Inneren des Palastes erfüllen zu werden und somit Teil einer Palastrealität zu sein, deren Anspruch auf ewige Gültigkeit die Darstellungen an den Wänden postulierten. Der *Corridor of the Procession Fresco* bildete in der SPZ somit eine angemessene Eingangsrouten für jene Personen, die im Folgenden auf dem Zentralhof sowie unter anderem im Ostrakt und im Areal des *Throne Room* aktiv oder passiv an Ritualhandlungen beteiligt sein würden.

Die zweite Fallstudie war dem Ostrakt gewidmet, dessen Bild-Räume nach umfangreichen Umbau- und Dekorationsmaßnahmen am Übergang von der NPZ III zur SPZ hauptsächlich von Friesen laufender Spiralen sowie, in der *Hall of the Colonnades* gegenüber dem *Grand Staircase*, von laufenden Spiralen und achtförmigen Schilden geprägt waren. Die Wandmalereien waren in Abstimmung auf ein neues Zugangssystem vom Zentralhof zu den Räumlichkeiten im Ostrakt angebracht worden: Den vom Zentralhof durch das *Grand Staircase* kommenden Personen bot sich, der hier erstmals vorgeschlagenen Rekonstruktion entsprechend, an der Ostwand der *Loggia* im ersten Stock der *Hall of the Colonnades* nun die artifizielle Präsenz aneinandergereihter achtförmiger Schilde vor einem auf halber Höhe der Hauptzone verlaufenden Spiralfries dar. Diese Anbringung von Spiralfriesen auf halber Höhe, die auch im *Corridor of the Painted Pithos* umgesetzt worden war, konnte erstmals als ein Spezifikum des minoischen Durchgangsraumdekors – im Unterschied zu den Spiralfriesen in den Oberzonen von

Aufenthaltsräumen – identifiziert werden. Es zeichnete somit auch das aus *Grand Staircase* und *Hall of the Colonnades* gebildete Areal als Durchgangsbereich aus, welcher als ein Verteilerpunkt zum Erreichen der auf mehreren Stockwerken gelegenen Räumlichkeiten diente.

Die achtförmigen Schilde wurden zunächst aufgrund ihrer Verwendung in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen als persönliche, in Prozessionen oder Aufmärschen, beim Kampf und bei der Jagd getragene Statusobjekte identifiziert, die ihre Träger unter anderem als erwachsene Mitglieder der Palastelite und als erfolgreiche Absolventen des Stiersprungs kennzeichneten. In seiner in der SPZ häufig gewordenen Verwendung als Emblem wurde das Bildelement achtförmiger Schild insbesondere dem Stiersprung sowie Tiermotiven beigelegt, die häufig einen Bezug zur bevorstehenden Tötung bzw. Opferung des Tieres erkennen lassen. Es bezeichnete nun in dieser Form die schildtragenden Mitglieder der Palastelite als jene, die das Tier weihten und opferten. Die Schilde fungierten somit auch in der SPZ als repräsentative Bildelemente zur Bezeichnung einer sozialen Gruppe, die sich als Krieger, Jäger, Stierspringer und Opfernde verstand. An der Ostwand der *Loggia* angebracht, prägten die maßstabsgetreuen Exemplare den Bild-Raum des Durchgangsbereichs durch ihre artifizielle Präsenz, während der hinter den Schilden verlaufende Spiralfries bereits die Zugehörigkeit zu jenem Areal signalisierte, dessen wichtigste Räumlichkeiten, die *Hall of the Double Axes* und das *Queen's Megaron*, ebenfalls die laufende Spirale als markantes Dekorelement aufwies. Nach Durchschreiten des *Upper East-West Corridor* und Hinabsteigen ins Erdgeschoss über die *East Stairs* erreichte man in der SPZ schließlich direkt die Zugangstür zur *Exterior Section*, die der *Hall of the Double Axes* vorgelagert war.

Das Geschehen in dieser geräumigen *polythyron*-Halle habe ich in Analogie zu einer für die NPZ rekonstruierbaren Nutzung vorgestellt. Die *Inner Hall* diente für die Ritualteilnehmer demnach als Aufenthaltsbereich, von dem aus sie durch die multiplen Türöffnungen des *polythyron* die Inszenierung von Ritualhandlungen verfolgen konnten, in deren Mittelpunkt das in der *Audience Chamber* vor dem von Doppeläxten geprägten Lichthof platzierte Bezugsobjekt stand. Eine an der Nordwand der *Audience Chamber* aufgestellte Konstruktion mit Säulen – in Analogie zum *Throne Room* und *Anteroom* möglicherweise ebenfalls ein Ehrensitz – könnte hierbei einer dem Ritual vorsitzenden oder selbst den Bezugspunkt bildenden Person gehört haben. Über den *Dog's-Leg Corridor*, dessen Zugang sich in der Südwand der *Audience Chamber* befand, war die Halle mit dem *Queen's Megaron* verbunden. Die Tatsache, dass dessen Wände ebenfalls Doppelaxt-Steinmetzzeichen sowie Spiralfries trugen, lässt somit eine zusammenhängende Nutzung vermuten, zu deren Versorgung von der *Service Section* aus außerdem der mit einem Spiralfries auf halber Höhe dekorierte *Corridor of the Painted Pithos* diente.

Es wurde betont, dass die Vergesellschaftung von Doppelaxt-Symbol und laufender Spirale wiederholt auf neupalastzeitlicher Architektur, neupalastzeitlichen Gebrauchsgegenständen und in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen begegnete, und dass insbesondere die laufende Spirale große Relevanz als visueller Bestandteil kultisch-rituell genutzter Gebäude besaß. In Form der Steinreliefs an den Fassaden des Palastes von Knossos prägte sie nicht zuletzt das Erscheinungsbild

des Gebäudes zum Westhof hin und vermochte aufgrund ihrer sinnstrukturellen Verknüpfungen zugleich das Geschehen *im* Palast symbolisch zu bezeichnen. Ihre ortsandeutende Funktion erfüllte die laufende Spirale ferner in Siegeldarstellungen, in denen sie gemeinsam mit dem Stiersprung, mit Prozessionen von Schildträgern sowie von Figuren mit Textil und Doppelaxt in den Händen wiedergegeben wurde. Im letztgenannten Fall markierte die laufende Spirale sogar explizit einen Durchgangsraum, wie er im *Corridor of the Painted Pitbos* mit dem auf halber Höhe platzierten Spiralfries tatsächlich existiert hatte. Ich habe daraus geschlossen, dass die Doppelaxt und die laufende Spirale zur visuellen Repräsentation eines Sinnkonzepts in Zusammenhang mit dem prominenten, mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen benutzt wurden. Die laufende Spirale prägte dabei nicht nur das architekturräumliche Erscheinungsbild der Orte selbst, an welchen die zugehörigen Handlungen ausgeführt wurden, sondern verwies meines Erachtens auch in Siegeldarstellungen implizit auf diese Orte bzw. das mit diesen assoziierte Geschehen: das Tragen von Doppeläxten, den Stiersprung und die Prozessionen von Schildträgern. Hiermit schließt sich nicht zuletzt der Kreis zu der Darstellung der achtförmigen Schilde in der *Loggia*, und ich habe die Vermutung aufgestellt, dass es sich bei der Kultgemeinschaft, die der Durchführung des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens im Osttrakt beiwohnte, um genau jene Mitglieder der Palastelite handelte, die sich als Träger der achtförmigen Schilde, Jäger, Krieger und Stierspringer definierten.

Die besondere Relevanz der Bedeutung oder Wirkung der laufenden Spirale für maskuline Belange wurde an ihrer prominenten Verwendung auf Waffen, Schiffen und Männerbekleidung erkannt. Deren Träger, Besitzer und Benutzer schätzten die laufende Spirale offenkundig als Symbol ihres repräsentativen, kriegerischen und kultisch-aktiven Lebensstils. Das Tragen und Verwenden entsprechender Gegenstände reflektierte somit nicht nur die mit dem Palastgeschehen assoziierten Ideen und Vorstellungen, sondern zeichnete auch die Träger und Nutzer der Objekte als Getreue der neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Palastmacht aus. Eine Erklärung für diese Wirk- und Verwendungsweise ergäbe sich sicherlich aus der Bedeutung der laufenden Spirale selbst, die jedoch trotz aller Untersuchungen ihrer sinnstrukturellen Verflechtungen letzten Endes im Dunkeln bleibt. Gesichert scheint jedenfalls, dass die mit laufenden Spiralen, achtförmigen Schilden sowie Doppeläxten versehenen Räumlichkeiten des Osttrakts für Handlungen bereit standen, die im Rahmen des Doppelaxt-Kultes durchgeführt wurden, wo der in der *Inner Hall* versammelten, vorrangig maskulinen Kultgemeinschaft jenseits des *polythyron* ein kultisches Bezugsobjekt präsentiert wurde. Als unmittelbar an der Inszenierung des Bezugsobjekts selbst beteiligte Personen habe ich die ‚Fellrock‘-Träger sowie die weiblichen Figuren im Rock mit horizontalem Streifendekor identifiziert, zu deren beider Aufgaben unter anderem das Tragen von Doppeläxten gehörte.

In der dritten Fallstudie wurde schließlich das spätpalastzeitliche Raum-Ensemble aus *Throne Room*, *Anteroom* und *Inner Sanctuary* besprochen, das sich über die Jahrhunderte hinweg aus einem anfänglichen ‚Lustralbecken-Raum‘ entwickelt hatte. Aspekte des bild-räumlichen Geschehens während der NPZ wurden zunächst anhand des Throns sowie der für das Lustralbecken rekonstruierbaren

Nutzung skizziert, wobei der *Throne Room* aufs Neue als Sitz einer Würdenträgerin identifiziert werden konnte. Mit der hinter der Doppeltür zwischen *Anteroom* und *Throne Room* vorbereiteten Inszenierung ihrer auf dem Thron sitzenden, nach links gewandten Erscheinung wurde ein visuelles Konzept umgesetzt, das auch in anderen neupalastzeitlichen *polythyron*-Hallen durch den Einsatz von Wandbildern sowie auf Siegelringen und reliefdekorierten Wertobjekten reproduziert wurde. Dieses visuelle Konzept spielte eine wesentliche Rolle im NPZ II/III-zeitlichen Ritualwesen, in dem neben thronenden weiblichen Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status auch der ‚Baum-Schrein‘ Gegenstand ritueller Handlungen war, die sich unter anderem in Lustralbecken abspielten. Die schemenhaft zu rekonstruierenden Bild-Räume des neupalastzeitlichen *Throne Room* reflektieren somit zentrale Aspekte des NPZ II/III-zeitlichen Ritualwesens und lassen die Bedeutung des am Zentralhof gelegenen Raum-Ensembles für das Palastgeschehen jener Zeit erkennen.

Nach umfangreichen Baumaßnahmen am Übergang von der NPZ III zur SPZ knüpfte der neue Wanddekor des *Throne Room* trotz markanter Neuerungen in der stilistischen Ausführung unmittelbar an diese Ritualtradition an. Eingebettet in die sakral-uferlandschaftliche Umgebung eines Papyrus-Schilfdickichts diente nun die Platzierung von zwei bäuchlings gelagerten, flügellosen Greifenpaaren im jeweils axialen Bildschema der Bildung zweier Brennpunkte: des Throns sowie des Eingangs zum *Inner Sanctuary*. Bei Anwesenheit der Throninhaberin bzw. beim Durchschreiten der Türöffnung wurde das Schema zusätzlich jeweils in Bezug zu einem menschlichen Individuum gesetzt und die mit dem Schema assoziierten Bedeutungsaspekte für selbiges Individuum aktiviert.

Greifen hatten seit der ausgehenden APZ und insbesondere ab der NPZ zur Vorstellungswelt der bronzezeitlichen Kreter gehört und waren in Bilddarstellungen einerseits als unbezwungene Jäger in ‚nilotischen‘ Landschaften, andererseits als Begleiter und Beschützer anthropomorpher Figuren wiedergegeben worden, wobei sie im zweiten Fall vor allem *deren* gesellschaftlich hochrangige Stellung bzw. *deren* göttliches Wesen veranschaulichen sollten. In ägyptisierender Manier bewachten die mächtigen Kreaturen im *Throne Room* den Eingang zum *Inner Sanctuary*, welches inmitten des Papyrus-Schilfdickichts verortet und möglicherweise tatsächlich primär als ein ebensolches vom *Thron Room* aus zugängliches Sanktuar konzipiert war. Wurde das *Inner Sanctuary* zudem in zeremoniellem Rahmen von der Würdenträgerin benutzt, so bewachten die Greifen auch ihr Eintreten sowie ihr ‚Erscheinen‘ in der Tür, wenn sie es wieder verließ. Das bild-räumliche Ensemble bestätigte auf diese Weise das ihr aufgrund ihres Status zustehende Recht, das *Inner Sanctuary* zu nutzen; und es könnte darüber hinaus, wie schon von Niemeier angedacht, einer besonderen Inszenierung ihres Auftritts gedient haben, im Rahmen dessen die Würdenträgerin in den *Throne Room* zurückkehrte.

Am Thron hingegen ergänzten die Greifen ein komplexer gestaltetes Rahmenwerk aus ‚bikonkaven Basen‘ und Palmen, die den Ort des Thronens sowie die Thronende selbst charakterisierten. Beide Bildelemente setzten die neupalastzeitliche Tradition ihrer Verwendung fort, gemäß derer sie den sakralen Erscheinungs-ort einer thronenden weiblichen Person von hochrangigem bis göttlichem Status

sowie Bezugsobjekte ritueller Handlungen kennzeichneten: Die ‚bikonkaven Basen‘ markierten das unmittelbare Areal des Thronens als den Ort, an dem sich die Thronende zeigte, um rituelle Zuwendungen seitens anderer Mitglieder der Palastelite in Empfang zu nehmen. Die Palmen waren einerseits typischer Bestandteil der sakral-uferlandschaftlichen Umgebung; in ihrer spezifischen Wiedergabe jedoch dienten sie explizit zur Markierung des Throns in einer Art, wie sie auch zur Rahmung von ‚Baum-Schreinen‘ umgesetzt worden war, die den Bezugspunkt ritueller Handlungen bildeten. Zusammen mit den Greifen vervollständigten die Palmen in der Hauptzone die Verortung der Würdenträgerin im sakral-uferlandschaftlichen Papyrus-Schilfdickicht, während die ‚bikonkaven Basen‘ in der Sockelzone der Wandmalerei den Bereich des Throns und der Thronenden durch ihre artifizielle Präsenz innerhalb der gebauten Realität des *Throne Room* abgrenzten und explizit als Ort ritueller Handlungen hervorhoben. Ob die Person auf dem Thron nun eine bestimmte Gottheit verkörperte bzw. deren ‚Epiphanie‘ darstellte, wie dies in der Forschungsliteratur häufig zu lesen ist, oder ob sie durch die rahmende Präsenz der Greifen, Palmen und ‚bikonkaven Basen‘ einen ihrem Amt angemessenen Sitz erhielt, an dem sich ihre Bedeutung als Würdenträgerin und Empfängerin ritueller Zuwendungen unter verschiedenen Aspekten visuell manifestierte, lässt sich dabei nicht entscheiden.

Das Verständnis der Bildelemente, welches den Bild-Räumen im *Throne Room* zugrunde lag, schlug sich auch in den anderweitig stark veränderten Darstellungsformen der spätpalastzeitlichen Bildkultur nieder. Die Darstellung von Greifen in antithetischer Komposition nahm nun überhand, während die Palme – in ihrer späten, stärker stilisierten Wiedergabeform – und die ‚bikonkave Basis‘ hauptsächlich im Kontext von Tieropfern und gestisch zum Ausdruck gebrachten Ritualpraktiken wiedergegeben wurden. Dieser nach dem Ende der NPZ III eingetretene Wandel der bildkulturellen Äußerungen betraf andererseits auch die Wiedergabe der thronenden weiblichen Figur, die nun ihre Bildwürdigkeit auf Kreta fast vollkommen einbüßte. Nichtsdestotrotz hatte sie auch in der SPZ weiterhin ihren Sitz im Palast von Knossos, wo mit dem neuen Wanddekor im *Throne Room* unmittelbar an die neupalastzeitlichen Modi ihrer Visualisierung angeknüpft wurde. Ich würde aus diesem Grund sogar so weit gehen und postulieren, dass der Palast von Knossos die Turbulenzen zum Ende der NPZ III als einziger überstand, *weil* er als Sitz jener thronenden weiblichen Person fungierte. Nur hier existierte auch in der SPZ der Ort, an dem die thronende Würdenträgerin präsent war und verehrt wurde, nachdem mit dem Ende der NPZ III alle anderen Einrichtungen ritueller Natur einschließlich der im Wandbild hergestellten artifiziellen Präsenzen thronender, bisweilen von Greifen begleiteter weiblicher Figuren zerstört oder aufgegeben worden waren. Es war nunmehr also die leibhaftig verkörperte Erscheinungsform im *Throne Room*, in der die thronende Würdenträgerin in der bewährten Anschauungsform in Szene gesetzt wurde.

An die Stelle der Thronenden trat in den spätpalastzeitlichen Darstellungen die ‚Göttin mit *snake frame*‘, welche einen mit einer Volantgewandträgerin assoziierten Moment von ritueller Bedeutung verbildlichte. Ich habe diese Evidenz zum Anlass genommen, um für eine veränderte Schwerpunktsetzung in der Darstellungsrelevanz von zeremoniellen Momenten zu plädieren. Auszugehen ist insbesondere

von einer gesteigerten Bedeutung der zeremoniellen Präsentation des *snake frame*-Objekts, welches in neupalastzeitlichen Darstellungen von ‚Fellrock‘-Trägern mit verhülltem Oberkörper als Würdezeichen getragen worden war. Diese habe ich im Areal des *Throne Room* verortet, wo in der SPZ somit zwar auch weiterhin eine thronende Würdenträgerin (im Volantgewand) zu sehen und anzutreffen war, die Präsentation des *snake frame* jedoch eine größere Darstellungsrelevanz gewonnen hatte als die Interaktion der Würdenträgerin mit Mitgliedern der Palastelite. Als potentiellen Sitz eines von der Würdenträgerin im *Throne Room* mit dem *snake frame* beherrten ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper habe ich den *Anteroom* mit der schon von Evans ins Spiel gebrachten Rekonstruktion eines hölzernen Stuhls vorgeschlagen. Ab der SPZ zierte ein Stiermotiv die Südwand gegenüber dem mutmaßlichen Ehrensitz, wodurch sich der Bild-Raum des in seiner räumlichen Struktur grundsätzlich ähnlichen *Anteroom* auf markante Weise von den bild-räumlichen Erscheinungsformen des *Throne Room* unterschied. Das spätpalastzeitliche Ensemble aus *Anteroom* und *Throne Room* habe ich daher als gemeinsamen Sitz zweier Machtfiguren im Palast von Knossos – einer Würdenträgerin, vermutlich einer Vertreterin der Volantgewandträgerinnen, auf dem steinernen Thron und einem ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper auf dem hölzernen Ehrensitz – rekonstruiert. Aufgrund der Anzeichen für eine Weiternutzung habe ich diese Konstellation auch für das endpalastzeitliche Bestehen des Palastes von Knossos postuliert.

Mit der vorliegenden Besprechung von Bild-Räumen in Knossos konnte freilich nur ein ausschnittthafter Einblick in das Geschehen des spätpalastzeitlichen Palastes gewonnen werden. Eine große Menge an Wandbildern derselben Ausstattungsperiode kann aufgrund ihres fragmentarischen Zustands und des fehlenden Anbringungskontexts nicht mehr in der notwendigen Art und Weise rekonstruiert werden, doch können wir davon ausgehen, dass es im spätpalastzeitlichen Palast eine große Anzahl weiterer Bild-Räume gab, von denen manche den hier besprochenen Fällen ähnelten, während sich andere von diesen völlig unterschieden. Das Brustfragment eines Greifen mit floralem Dekor sowie das aus dem nördlichen Areal des Palastes stammende Fragment eines in der Hand getragenen Steingefäßes etwa belegen die Existenz weiterer ‚Greifen-‘ und ‚Prozessionsfresken‘ in anderen Bereichen des Palastes, während die bruchstückhaften Reste etwa des *Argonaut Frieze*, der möglicherweise etwas später datierenden *Palanquin and Charioteer Frescoes* oder auch die Reste von *Campstool Fresco* und *La Parisienne* auf bildliche Ausstattungsformen hindeuten, welche die Bild-Räume vor Ort in ganz anderer Weise prägten²²³³. Für die hier besprochenen Bild-Räume lässt sich jedenfalls festhalten, dass sie sowohl in Hinblick auf die Bildthematik als auch in Hinblick auf ihr Zusammenspiel von Bilddarstellung und Raumstruktur unmittelbar die Tradition von NPZ II/III-zeitlichen Bild-Räumen fortsetzten.

2233 Zum spätpalastzeitlichen Brustfragment eines Greifen aus dem Areal des Palastes siehe Cameron 1976a, 112 Taf. 130A; zum Fragment des Steingefäßes aus der *North Threshing Floor Area* siehe Cameron 1976a, 327. 456f. 697 m. Taf. 56A. Zu den übrigen Fresken siehe Hood 2005, 61f. Kat.-Nr. 4 Abb. 2.11 (*Campstool Fresco* und *La Parisienne*); 69f. Kat.-Nr. 19 Abb. 2.20 (*Palanquin and Charioteer Frescoes*); 74 Kat.-Nr. 25 Abb. 2.25 (*Argonaut Frieze*).

Wenngleich innovative Elemente wie etwa die stilistische Umsetzung des Greifen- und Prozessionsfreskos, aber auch motivische Neuerungen wie die Flügellosigkeit und der florale Dekor der Greifen im *Throne Room* oder die Robenträger an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* deutlich zu erkennen sind, so dienten diese dennoch nur dazu, bestehenden bzw. neuen Ansprüchen an die visuelle und inhaltliche Wirkung von Bildprogrammen zu genügen, deren Wurzeln eindeutig in der Bildkultur der NPZ II zu finden sind.

Die Renovierung des Palastes einschließlich der Ausführung des Bildprogramms am Übergang von der NPZ III zur SPZ bzw. zu Beginn von SM II in Knossos – und möglicherweise vor dem Ende von SM IB in Ostkreta – erfolgte in zeitlicher Nähe zu den zerstörerischen Ereignissen im übrigen Kreta. Nachdem in einem fortgeschrittenen Stadium der hier mit etwa 160 Jahren angesetzten NPZ III das Palastwesen einschließlich der neupalastzeitlichen Ritualpraktiken und Bild-Räume an mehreren Orten noch einmal aufgeblüht war, ging mit der Zerstörung sämtlicher Paläste und anderer Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ zum Ende der NPZ III hin die Etablierung des Palastes von Knossos als alleinigem Machtzentrum einher. Vor dem Hintergrund der in [Kapitel 2.1.3](#) skizzierten Entwicklungen, etwa der an den ‚Elitegräbern‘ der fortgeschrittenen NPZ III beobachtbaren zunehmenden Bestrebungen zur Selbstdarstellung der knossischen Elite, lässt sich vermuten, dass es genau diese Elite war, die für die Wiederherstellung des Palastes maßgeblich verantwortlich zeichnete. Die damit einhergehende Monopolisierung des ‚Sitzes‘ einer bedeutenden Persönlichkeit von hochrangigem bis göttlichem Status sowie des Ritualgeschehens im Palast wurde von dieser Elite möglicherweise erneut zur Festigung des eigenen Machtanspruchs instrumentalisiert.

Mit der Aufgabe des Motivs der thronenden weiblichen Figur in den spätpalastzeitlichen Darstellungen verzichtete die Palastelite der SPZ auf die noch in der NPZ gegebene Möglichkeit, ihren herausragenden Status durch die Darstellung der direkten Beziehung ihrer Mitglieder zur Thronenden zu repräsentieren²²³⁴. Optische Bekundungen der Zugehörigkeit zum Palast erfolgten nun einerseits durch den Dekor von Gebrauchsgegenständen wie Waffen, Siegelringen und Gefäßen mit Bildelementen und Motiven, die zugleich das Erscheinungsbild des Palastes und einzelner dekorierten Palasträume sowie das darin verortete Kultgeschehen reflektierten. Das repräsentative Moment lag hierbei meines Erachtens weniger in einer symbolischen Bezugnahme des Objektdekors *auf* den palatialen Wanddekor, sondern vielmehr in einer Bezugnahme *beider* auf die mit den Bildelementen und -motiven verknüpften Sinnkonzepte, Wirkungen und Handlungen, wobei diese Handlungen wiederum innerhalb der Palasträume verortet waren. Andererseits trugen die Mitglieder der Palastelite nun jene Bilddarstellungen am Körper, in denen sie implizit oder explizit ihre Opfertätigkeit im Kontext des mit der Palme assoziierten Ritualgeschehens veranschaulichten. Die Palme wiederum prägte in der SPZ nach wie vor den ‚Sitz‘ der Würdenträgerin im *Throne Room*, wo sie den Ritualteilnehmern in eben dem Moment, im dem diese

2234 Günkler-Maschek 2016. Vgl. jetzt auch Dubcová 2018, bes. 446.

zur Verrichtung ihr gewidmeter Handlungen vor den Thron traten, ihr durch die Palme vervollständigtes Erscheinungsbild offenbarte.

Fortwährende Kontakte nach Ägypten und zum griechischen Festland während des letzten Viertels der NPZ III dürften die Elite von Knossos außerdem zu neuen Ideen und Formen des Habitus und der Selbstrepräsentation inspiriert und maßgeblich zu den Monumentalisierungsbestrebungen beigetragen haben, welche sich in den Umbauten und im neuen Bildprogramm des Palastes von Knossos erkennen lassen. Die Existenz der Figur eines Prinzen oder Anführers, die sich in der SPZ in ägyptischen Malereien ebenso wie in knossischen Linear B-Texten widerspiegelt, könnte im Palast selbst nun in der Installation mehrerer Ehrensitze Ausdruck gefunden haben, wie sie hier, wenngleich auf hypothetischer Basis, einerseits für den spätpalastzeitlichen *Anteroom*, andererseits für die spätpalastzeitliche *Audience Chamber* im Osttrakt postuliert wurden. Dienten die hier gebildeten Bild-Räume nun zur anlassgemäßen Inszenierung jener Herrscherfigur, die jetzt in das jeweils schon seit der NPZ bestehende Ritualgeschehen der verschiedenen Trakte des Palastes einbezogen wurde? War es möglicherweise die Figur des *wanax*, die in der SPZ einen permanenten Platz im Ritualgeschehen des Palastes für sich beanspruchte? Bildete sich gar auf diese Weise die *wanax*-Ideologie heraus, gemäß derer sich der *wanax* durch seine Beziehung zu übernatürlichen Mächten definierte²²³⁵?

Ich möchte an dieser Stelle jedoch nicht weiter über jene ‚unsichtbare‘ spätpalastzeitliche Herrscherfigur und deren Sitzgelegenheiten im Palast von Knossos spekulieren. Fakt ist, dass im Unterschied zur NPZ, als der steinerne Thron aufgestellt und von einer Würdenträgerin eingenommen worden war und auch die Schaffung artifizieller Präsenzen weiblicher von Greifen begleiteter Sitzfiguren *en vogue* gewesen war, in den Zeugnissen der spätpalastzeitlichen Bildkultur Kretas weibliche oder männliche thronende Figuren so gut wie gar nicht dargestellt wurden. Die zeitgleichen Bilddarstellungen lassen sich somit nicht als Quelle dafür benutzen, wer den Thron im *Throne Room* besetzte. Ich möchte daher allein anhand der bild-räumlichen Ensembles und der sinnkonzeptuellen Traditionen, in denen sie jeweils standen, argumentieren, dass es in Anknüpfung an die NPZ auch in der SPZ auf dem steinernen Thron im *Throne Room* weibliche Würdenträgerinnen, auf den hölzernen, erst zu Beginn der SPZ installierten Ehrensitzen in *Anteroom* und *Audience Chamber* hingegen männliche Würdenträger waren, die hier nun jeweils einen dominanten Platz im Ritualgeschehen einnahmen.

Konkretere Erkenntnisse hinsichtlich der personellen Besetzung der Bild-Räume und somit des Geschehens in den einzelnen Gebäudetrakten des Palastes von Knossos lieferten die Bildanalysen der Fallstudien (Abb. 7.1; 7.2). So konnte etwa die besondere Rolle der ‚Fellrock‘-Träger als ein Kollektiv von Palastfunktionären herausgearbeitet werden. Sie begegneten direkt an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*, wo sie Prozessionsteilnehmer empfangen und deren Gaben im Namen des Palastes entgegennahmen, waren aber auch indirekt mit dem Geschehen im Osttrakt verknüpft. Hier beteiligten sie sich gemeinsam mit weiblichen Figuren im Rock mit horizontalem Streifendekor an der Durchführung

2235 Vgl. Maran – Stavrianopoulou 2007, bes. 287.



Abb. 7.1 Grundriss des Palastes von Knossos: Veranschaulichung der Zuordnung von Personentypen zu Palastarealen in der NPZ.

des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens. Hochrangige Mitglieder des Kollektivs, das auch eine bedeutende administrative Funktion innegehabt haben dürfte, bzw. dessen Vorsteher oder Anführer zeichnete(n) sich durch eine Verhüllung des Oberkörpers aus und trug(en) gelegentlich ein *snake frame*-Objekt als ein vermutlich sakral konnotiertes Würdezeichen. Zu bestimmten Anlässen dürften diese Würdenträger den Palast im Rahmen von Prozessionen verlassen haben, die über die *theatral area* führten, wofür sowohl neupalastzeitliche als auch spätpalastzeitliche Darstellungen Zeugnis geben. Die Verknüpfung selbiger Figuren mit den Bildelementen der laufende Spirale und der Doppelaxt wurde noch in der fortgeschrittenen SPZ oder frühen EPZ auf dem Sarkophag von Agia



Abb. 7.2 Grundriss des Palastes von Knossos: Veranschaulichung der Zuordnung von Personentypen zu Palastarealen in der SPZ.

Triada reproduziert, wo meiner Rekonstruktion zufolge ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper dem dargestellten Ritualgeschehen vorstand bzw. wo im Zuge seiner Bestattung die Kulthandlungen an von Doppeläxten und Bauten mit Spiraldekor geprägten Orten vollzogen wurden.

Das von ‚Fellrock‘-Trägern und Frauen in Röcken mit horizontalem Streifendekor betriebene Ritualgeschehen im Osttrakt richtete sich an eine Kultgemeinschaft aus Personen, die sich über das Tragen des achtförmigen Schildes definierte. Diese wohnten dem Geschehen in der optisch von laufenden Spiralen dominierten *Inner Hall* bei. Ihr Weg dorthin führte hinab vom Zentralhof durch das *Grand Staircase*, die *Loggia* mit Schildfresko, den *Upper East-West Corridor*

und schließlich über die *East Stairs*. Darstellungen des Schildes im Einsatz zeigen ferner, dass sich die Gruppe der Schildträger mit jener der Schurzträger überschneidet. Während Schurzträger an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* in ihrer bewährten Funktion als Gabenträger begegneten, traten sie in den Hallen des Osttrakts aufgrund ihrer Assoziation mit dem Schild wohl insbesondere in ihrem Selbstverständnis als Krieger, Jäger und, in der SPZ, als Stierspringer in Erscheinung. Die mit dem Geschehen im Osttrakt verknüpfte Wirkkraft der laufenden Spirale wiederum versuchten sie auch außerhalb der Hallen für sich zu gewährleisten, indem sie unter anderem ihre Schurze, Waffen und Rüstungsteile mit dem bedeutungsvollen Ornament schmückten. Aufgrund der Funde solcher Waffen in den ‚Elitegräbern‘ lassen sich dort möglicherweise Überreste eben jener Krieger fassen, für die in der SPZ das mit der Doppelaxt assoziierte Ritualgeschehen in der *Audience Chamber* inszeniert worden war.

Auf der anderen Seite des Zentralhofs, im Areal des *Throne Room* im Westtrakt des Palastes, dürften es indessen die Trägerinnen des Volantgewands gewesen sein, die zum einen die Würdenträgerin auf dem steinernen Thron stellten, zum anderen deren unmittelbare Entourage bildeten. Vertreterinnen dieser Gruppe fungierten auch als Kultführerinnen oder Priesterinnen bei der Durchführung der bildlich in Form des ‚Baum-Schüttelns‘ und ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ repräsentierten Rituale. Praktiziert wurden diese Rituale, die zum Teil in Lustralbecken lokalisiert werden konnten, hingegen von Frauen *ohne* Volantgewand bzw. allein mit dem *beanos* bekleidet, sowie von männlichen Figuren im Lendenschurz. Der Aufgabenbereich der Volantgewandträgerinnen grenzte sich in Bilddarstellungen auch klar von jenem der Frauen im Rock mit horizontalem Streifendekor ab, deren Ritualaktivitäten im Osttrakt verortet werden konnten. Letztere wurden, anders als die Volantgewandträgerinnen, bildlich niemals gemeinsam mit der thronenden weiblichen Figur wiedergegeben; die Volantgewandträgerinnen wiederum wurden in der NPZ niemals in direktem Kontext des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens dargestellt. Hierin tritt somit eine personelle und sinnkonzeptuelle Differenzierung zutage, die sich sowohl in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen als auch in der räumlichen Struktur des Palastes von Knossos materialisierte und einen wichtigen Einblick in das Ritualgeschehen und die Struktur der neupalastzeitlichen Palastgesellschaft gibt.

Nach dem Ende der NPZ trat die Darstellung in Form der ‚Göttin mit *snake frame*‘ an die Stelle der thronenden Volantgewandträgerin, während sich weitere derart gekleidete Frauenfiguren nun hauptsächlich in Prozessionsszenarien zeigten: An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* führten sie jetzt etwa die Gruppen von Robenträgern auf ihrem Weg vom Westhof in das Innere des Palastes an. Mit dem Wandel der Bildkultur waren zwar die neupalastzeitlichen Ritualkontexte der Volantgewandträgerinnen weggefallen und ebenso die meisten der von ihr in der NPZ II und NPZ III besetzten Trägermedien, zu denen auch die Räumlichkeiten im ‚palatialen Architekturstil‘ außerhalb von Knossos zu zählen sind. Dennoch waren derart gekleidete Frauen im spätpalastzeitlichen Bildprogramm von Knossos nach wie vor relevant und dürften die Bild-Räume des Ritualgeschehens rund um die Würdenträgerin im *Throne Room* geprägt haben, wo

nicht zuletzt auch weiterhin ein Lustralbecken existierte und benutzt wurde. Ein Novum der spätpalastzeitlichen Wiedergabe der Volantgewandträgerin als ‚Göttin mit *snake frame*‘ war nun ihre Assoziation mit der Doppelaxt – und folglich mit dem mit der Doppelaxt verknüpften Ritualgeschehen, welches auch in der SPZ weiterhin im Osttrakt verortet wurde, und zudem indirekt im Prozessionsgeschehen eine Rolle spielte, welches die Darstellungen an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* festhielten.

Das Eindringen der Doppelaxt in den sinnkonzeptuellen Bereich der Volantgewandträgerin reflektiert somit gewissermaßen eine erhöhte Relevanz des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens in der SPZ. Es manifestiert sich generell in der vermehrten Verwendung der hiermit verknüpften Bildelemente – unter anderem laufender Spirale, achtförmigem Schild, Textil, Stiersprung – bzw. der Konzentration auf diese Elemente. Möglicherweise füllte dieses mit der Doppelaxt assoziierte Ritualgeschehen, das in der NPZ neben dem maßgeblich von der Volantgewandträgerin geprägten Ritualwesen existiert hatte, in der SPZ nun die Lücke, die mit der inselweiten Aufgabe eben jenes Ritualwesens entstanden war. Allein im *Throne Room* dürften aufgrund der fortwährenden Existenz sowohl des Throns als auch des Lustralbeckens noch jene Ritualpraktiken ausgeübt worden sein, die seit der NPZ mit der Figur der Volantgewandträgerin verknüpft waren.

Die Wiedergabe der Würdenträgerin im *Throne Room* als ‚Göttin mit *snake frame* und Doppelaxt‘ deutet nun auf eine gestiegene Relevanz ihrer Rolle als Präsentatorin dieses Würdezeichens hin – ein Hinweis darauf also, dass der Träger jenes Würdezeichens sein Amt ebenfalls unter dem Zeichen der Doppelaxt ausführte. Hiermit würde sich erneut der Kreis zum ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper schließen, der nicht nur das *snake frame* als Würdezeichen trug, sondern noch während der SPZ dem mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen vorstand (Abb. 4.13a). War er es, der im spätpalastzeitlichen Palast von der höchsten Vertreterin der Volantgewandträgerinnen in seinem Amt bestätigt wurde? War er der *wanax*, der König und Hohepriester, der von der seit jeher als hochrangig bis göttlich konzeptualisierten Würdenträgerin im *Throne Room* das *snake frame* als Zeichen seiner priesterlichen Würden und somit seine soziopolitische Legitimation im Rahmen des Doppelaxt-Kultes erhielt?

Die hier angestellten Überlegungen zur personellen Beteiligung am Ritualgeschehen in den einzelnen Gebäudetrakten sowie zur etwaigen Konzeptualisierung der höchsten Würdenträger im Palast müssen zwar letzten Endes hypothetisch bleiben. Aufgrund der Verwendungskontexte der menschenfigürlichen Bildelemente, die sich auf eine doch sehr geringe Zahl an einigermaßen klar umgrenzten Sinnkonzepten reduzieren lassen, möchte ich jedoch meinen, dass eine Zuordnung bestimmter Gewandträgerinnen und -träger zu ihren Orten im Palast von Knossos und zu bestimmten Aktivitäten aufgrund der bildlichen Ausstattung dieser Orte zumindest in Grundzügen möglich ist. Die hier geschaffenen Bildräume lassen sich somit ergänzt durch die Präsenz von Männern und Frauen in bestimmten Gewändern vorstellen, die sich gemäß den räumlichen Gegebenheiten platzierten, gegenseitig wahrnahmen und miteinander interagierten. Die

in den Bilddarstellungen recht differenzierte Kontextualisierung der einzelnen Personentypen und ihrer Aktionsbereiche bekräftigt zudem die auch anhand des Wanddekors erarbeiteten Unterschiede in der Konzeption und Funktion der einzelnen Areale, worin das von Marinatos vorgeschlagene bronzezeitliche Verständnis des Palastes bzw. Palast-Tempels als „a compact cluster of shrines and administrative units“²²³⁶ Bestätigung finden könnte.

In seiner spätpalastzeitlichen architekturräumlichen Struktur und Bildausstattung bestand das Zusammenspiel von Bild, Raum, Ort, Personen und Handeln in den auf die beschriebene Weise definierten Gebäudetrakten etwa ein Jahrhundert lang, bevor sich mit dem Ende der SPZ die Nutzung des knossischen Palastes insgesamt in markanter Weise veränderte. Wie die archäologischen Befunde nahelegen, war nach dem Ende der SPZ von den drei bebilderten Arealen – dem *Corridor of the Procession Fresco* im Südwesttrakt, dem Ostrakt mit *Hall of the Double Axes*, *Queen's Megaron* und *Hall of the Colonnades* sowie dem Areal des *Throne Room* – vermutlich nur mehr das zuletzt genannte in Benutzung. Im Südwesttrakt deuten SM IIIB-zeitliche Umbaumaßnahmen darauf hin, dass der *Corridor of the Procession Fresco* mitsamt seiner Wandgestaltung nicht mehr in der bisherigen Form genutzt wurde. Auch im Ostrakt zeigen das vorangeschrittene Entfernen der Spiralfriese – möglicherweise ein ähnliches Phänomen wie das Entfernen der naturlandschaftlichen Wandbilder nach dem Vulkanausbruch von Thera –, die partielle Nutzung als Lager und Werkstätten sowie die Fundsituation mit Keramik und Linear B-Tafeln an, dass sich das Palastgeschehen in der EPZ auf das erste Obergeschoss (und eventuell ein darüber liegendes Geschoss) konzentrierte. Das Ensemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* hingegen könnte weiterhin als Sitz eines Herrscherpaares gedient haben, wenngleich kleinere Umbaumaßnahmen auch hier zumindest auf eine veränderte Wahrnehmbarkeit der Inhaberin des *Throne Room* und mit einiger Wahrscheinlichkeit auch auf die Aufgabe des Lustralbeckens hindeuten.

Alles in allem lässt sich für die Nutzung des Palastes von Knossos in seiner letzten Phase schließen, dass die in der Tradition der NPZ und SPZ wurzelnden ‚minoischen‘ Ritualpraktiken – Prozessionen, Rituale in Lustralbecken, das mit der Doppelaxt assoziierte Ritualgeschehen – sowie die entsprechend gestalteten und dekorierten Räumlichkeiten in der EPZ aufgegeben wurden²²³⁷. Während der NPZ und SPZ hatte die Durchführung jener Ritualpraktiken vonseiten der jeweils zuständigen Mitglieder der Palastelite das Geschehen im Palast grundlegend bestimmt bzw. der Palast war in der NPZ einer der Orte und in der SPZ schließlich *der einzige* Ort, an dem jenes der minoischen Palastkultur eingeschriebene Ritualgeschehen in all seinen unterschiedlichen Ausprägungen zelebriert wurde. In der EPZ hingegen hatte jene ‚minoische‘ Ritualpraxis für das

²²³⁶ Marinatos 1993, 75.

²²³⁷ Allein für das mit der Doppelaxt assoziierte Ritualgeschehen existierte mit dem endpalastzeitlichen *Shrine of the Double Axes* weiterhin ein Ort im südöstlichen Teil des Palastes von Knossos; siehe oben Kapitel 2.3.

Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Palastgeschehen keine Bedeutung mehr; der Palast war, wenn man so möchte, seiner ‚minoischen Essenz‘ beraubt. Nichtsdestotrotz fungierte er auch weiterhin als Sitz einer lokalen Elite, die in den verbleibenden, von aktiver Nutzung zeugenden Räumlichkeiten einen gehobenen Lebensstil pflegte, administrative und produktionswirtschaftliche Vorgänge beaufsichtigte und Knossos' Platz in der nun nach Westen und zu den mykenischen Palästen blickenden ägäischen Welt behauptete.

Summary

This study aims at a new understanding of Minoan wall-painting as an integral part of regularly frequented places and built spaces of the Aegean Bronze Age. As an underlying methodological premise, I understand beings, objects and symbols depicted in wall-painting against the backdrop of their general use in Minoan imagery. In order to make this approach work, it is essential to first conceptualise images in a semiotic way as instances of a symbolic system. This is followed by the analysis of selected pictorial elements with regards to the contexts of their occurrence, their properties and the patterns and principles of their contextual integration in order to reconstruct the reasons and modes of their representation in wall-paintings in particular locations. Three assemblages of fresco fragments from the Monopalatial²²³⁸ palace at Knossos serve as case studies on the basis of their preservation and find circumstances, which allow reconstructing the relationship between pictorial representation on the wall and human activity on site: the *Corridor of the Procession Fresco* (Chapter 4), the halls and hallways of the East Wing, including the *Hall of the Double Axes*, the *Queen's Megaron*, the *Loggia* opposite the *Grand Staircase* and the *Corridor of the Painted Pithos* (Chapter 5), and the area of the *Throne Room* (Chapter 6).

The first step in each case study is an analysis of the architectural history and the possible uses of the respective built space in order to understand the Monopalatial wall-paintings not only with regards to the spatial conditions of their visibility and perception as part of people's activities on site, but also with regards to their place in the complex history of the palace at Knossos. The second step is a detailed analysis of those pictorial elements which are considered the visually most dominant parts of the preserved wall-paintings in each place. The purpose of these analyses is to reconstruct the general use of each pictorial element within the visual language of Minoan art in order to get a more precise idea of the contextual integration of each pictorial element, and the role it played in visualising a particular content. Based on the contexts in which pictorial elements were used, concepts of meaning are defined and structural patterns revealed.

In this way, it is possible to work out both the properties of the 'immediate objects' of the pictorial elements (that is the object which can be immediately recognized when looking at a pictorial element, as opposed to any further ideas which this object might represent), and the structural principles dictating their use within pictorial contexts in accordance with these object properties. In the third

2238 Throughout this work, I largely follow the periodisation introduced by Erik Hallager (1978; 1988); see Table 2.1 in Chapter 2.

step of the analytical process applied in each case study, these insights are then projected onto the pictorial elements depicted on the walls of the built and decorated space under consideration, in order to get a clearer picture of how and to what purpose and effect the pictorial elements had been positioned on the wall. The fourth and final step is to bring together the results from the previous analyses and to link the architectural history and usage of each particular place with the concepts of meaning which had been reproduced in each place through the selection of pictorial elements on its walls. The aim of these final parts of each case study is to reconstruct the interplay of images, architectural space, people and human activity in the construction of what I call *Bild-Räume*, i.e. spaces consisting in the dynamic relationship of *real* people, things and activities and *depicted* beings and objects in a particular place (fig. 3.4). It is assumed that pictorial elements depicted in wall-painting were chosen deliberately in order to provide a visual framework to the function, perception, experience and use of a space which completed its appearance not only through the visual effect of depicted beings and objects and their interactive relationship with people on site, but also, and more importantly, by relating a decorated space and all that happened within its limits to more general concepts, religious beliefs and social and cultural ideas of the Minoan world.

The first case study is dedicated to the *Bild-Räume* in the *Corridor of the Procession Fresco*, one of the main access routes into the palace for those coming from the west court. In its Monopalatial state, both walls of the corridor were decorated with the representation of a procession heading into the palace, thus complementing in a most impressive way the function of the built space, whose architectural layout constitutes our most monumental example of a *bent-axis approach* (figs. 4.1–4.3; 4.15). In contrast to previous studies, more emphasis is given to the fact that the procession fresco on the east wall and its equivalent on the opposite west wall were decorating an elongated passageway. The composition therefore, based on parallels in Neopalatial wall-paintings, was certainly not centred on a figure placed in the middle of the preserved fragments. This interpretation is further confirmed by a small detail of the Procession Fresco, which was never considered in previous scholarship, namely a step in the ground line representing the floor, just in front of a group of male figures turned in the opposite direction and standing on a slightly raised level due to this step (fig. 4.5). This observation forms the basis for a review of the processional event and its participants as depicted on the walls of the *Corridor of the Procession Fresco*.

The majority of figures were shown as coming from the west court and approaching the inside of the palace. They were the participants of the procession itself, whereas the group of figures turned in the opposite direction is identified as members of a collective of palatial officials, based on the ‘hide-skirt’ worn by at least one of the figures (figs. 4.14; 4.16–4.18). This group was receiving the participants of the procession as well as their goods on behalf of the palace. The procession itself was made up of different groups of figures whose artificial presence on the walls of the corridor added to the creation of an ideal image of the composition, and to the grandeur of the depicted ritual event. Male figures dressed in long robes, a novelty of the Monopalatial pictorial repertoire, marched last in the procession. According

to parallels in other artworks, they may have been musicians or carriers of objects used in upcoming cult activities. They formed one group together with female figures clad in flounced skirts, who had been the most frequently represented female figures in Neopalatial images before being confined to only a few pictorial contexts in the art of the Monopalatial period (fig. 4.9). On the walls of the *Corridor of the Procession Fresco*, they continuously feature as members of that important class of women who were closely related to the female occupant of the throne in the *Throne Room*. Walking in front of them, groups of male figures wearing kilts represented those male members of Minoan society who in Neopalatial imagery used to depict themselves as warriors and hunters on the one hand, and on the other as offering bearers (fig. 4.11). On the east wall of the *Corridor of the Procession Fresco*, the men dressed in kilts appeared in accordance with this latter function, walking in pairs in the rear part of the procession and in single file further ahead, where they were carrying precious jugs, rhyta and stone vessels, some of them possibly filled with valuable contents, into the palace. A female figure wearing some sort of richly patterned long robe was heading the group of four kilt wearers walking in pairs. As opposed to the traditional understanding of this female figure as a centrally positioned goddess, priestess or queen, I identify her as the leader of the last sequence of the procession. Rather than being approached from two sides by groups of ‘adorants’, it was she who presented a fringed textile to the group of palatial officials welcoming the procession in an elevated position (figs. 4.16; 4.17). To anyone coming from the west court and walking through the corridor, this offering scene, which was perceived gradually as they moved on, would have represented a first key moment of the processional event depicted on the wall and, at the same time, delivered a clear message regarding the superior role of the palace in this ritual event, with the collective of palatial officials clad in ‘hide-skirts’ acting on its behalf.

The *Corridor of the Procession Fresco* thus created an important transitional sphere for the participants of the procession on their way from the outside to the inside of the palace. Having crossed the public sphere of the west court in the ostentatious spectacle of a grandiose procession of men and women clad in luxurious garments and carrying precious goods, and having walked past the *West Porch* decorated with a large bull-leaping scene, the powerful emblem of the palace at Knossos, the participants now found themselves on their more secluded route towards the inside of the cult centre: step by step, following the turns of the corridor and the trail marked by the central slab-paved pathway, a coherent *Bild-Raum* was created as the impressive dimension of the processional event depicted on both side-walls of the *Corridor of the Procession Fresco* unfolded, with its hundreds of artificial participants, their dresses and offerings, gradually building up an ideal picture of the Knossian cult community and the role of the palace as the superior authority (fig. 4.19). To the participants in a real procession, this visual event was blended with the awareness of being involved in a similar performance themselves, playing a part in the upcoming ritual events inside the palace and thus being part of a palatial society and system, whose constancy was claimed by the representations on the walls of the corridor leading into its heart. Thus, in the Monopalatial period, the *Corridor of the Procession Fresco* created an adequate and appropriate

route of access for those people who were about to participate, actively or passively, in ritual activities in the central court and in areas approached from there, such as the east wing with its grandiose halls or the area of the *Throne Room*.

The east wing of the palace at Knossos forms the subject of the second case study (fig. 5.1). In the Monopalatial period, the *Bild-Räume* created in its halls and hallways were dominated by friezes of running spirals and, in one case, by running spirals and figure-of-eight shields (figs. 5.2–5.5; 5.14; 5.15). The wall-paintings had been positioned in accordance with a new access route leading from the central court to the rooms in the east wing: The *Shield Fresco* which had been painted on the east wall of the *Loggia* on the first floor of the *Hall of the Colonnades* soon came into sight as people were stepping down the stairs of the opposite *Grand Staircase* (fig. 5.11). I propose a new reconstruction for the positioning of the *Shield Fresco* in the main zone of the wall, with the frieze of spirals running at mid-height of the main zone rather than at the height of the door lintel, as in previous reconstructions. The *Shield Fresco* must therefore have been intended to suggest the artificial presence of life-sized figure-of-eight shields placed next to one another along the wall, resting on or hanging just above the floor, in front of a wall painted with a frieze of running spirals (fig. 5.14).

A frieze of running spirals at mid-height in the main zone of a decorated wall was also found *in situ* on the wall of the *Corridor of the Painted Pithos* (fig. 5.12). This positioning of the frieze is therefore identified as a particular way of decorating the walls of passageways, as opposed to the friezes of running spirals filling the upper zones at and above the level of the door lintels in rooms designed for more stationary activities. As a consequence, the position of the *Shield Fresco* also reflects the Minoan understanding of the area formed by the *Grand Staircase* and the *Hall of the Colonnades* as a passage area which delivered access to neighbouring areas on three storeys.

Based on their pictorial contexts in Neopalatial representations, the figure-of-eight shields are identified as personal status objects which were carried in processions or parades, used for combat and hunting and which marked their carriers as adult members of the palatial elite and as successful bull leapers (fig. 5.24). In the Monopalatial period, the common representation of the figure-of-eight shield was that of an emblem added to bull-leaping scenes and animal motifs, which often imply the imminent killing or sacrifice of the animal. It is argued that the figure-of-eight shield was used in this emblematic form to refer to the shield-bearing members of the palatial elite as those who sacrificed the animal. Also in the Monopalatial period, the figure-of-eight shield served as a pictorial element designating a social group of warriors, hunters, bull-leapers and those making offerings. Painted on the east wall of the *Loggia*, the series of life-sized figure-of-eight shields dominated the construction of *Bild-Räume* in the passage area, whereas the frieze of running spirals behind the shields related the passage area to the important halls beyond the *Hall of the Colonnades*, the *Hall of the Double Axes* and the *Queen's Megaron*, the walls of which were decorated with the same powerful symbol. Having entered the *Upper East-West Corridor* and walked down the *East Stairs* to the ground floor in the Monopalatial period, a door opening led straight into the *Exterior Section* which gave access to the *Hall of the Double Axes*.

In analogy to the usage of *polythyron* halls in the Neopalatial period, I explore how the spacious area of the east wing could have been used in the Monopalatial period: the *Inner Hall* probably was the place where people attending a ritual event would have been standing and watching performances staged in the *Audience Chamber*, in front of the light well with double-axe signs incised into the wall, with the visibility of the performances being controlled by the multiple door openings of the *polythyron* (figs. 5.2–5.7; 5.25). As in the *Throne Room* and, possibly, also in the *Anteroom*, a structure with columns placed against the north wall of the *Audience Chamber* could have accommodated a seat of honour for a person who was either presiding over the ritual or forming the centrepiece of ritual themselves, with the seated appearance in left profile producing the same image of power as in the *Throne Room* (and *Anteroom*) (fig. 5.4). The *Dog's-Leg Corridor*, which was accessible through a door in the south wall of the *Audience Chamber*, connected the *Hall of the Double Axes* with the *Queen's Megaron*. Like the walls of the *Hall of the Double Axes*, the walls of the *Queen's Megaron* and *Queen's Bathroom* were decorated with double-axe signs and friezes of running spirals, respectively, suggesting that the use of this space was related to that of the neighbouring *polythyron* hall (fig. 5.15). The area of the *Queen's Megaron* was additionally served by the rooms of the *Service Section* located to the west, with which it was connected by the *Corridor of the Painted Pithos*. In contrast to the spiral friezes decorating the walls of the *Hall of the Double Axes* and the *Queen's Megaron*, the walls of this corridor were, as already mentioned, decorated with a frieze of running spirals placed at mid-height of the main zone, thus conforming to the function of this elongated space as a passageway (fig. 5.12).

The association of the double-axe sign and the running spiral is identified as a recurrent feature in Neopalatial architecture, on decorated objects and in Neopalatial images (fig. 5.19). In particular, friezes of running spirals played an important role in the decoration of buildings used for cult ceremonies. Moreover, the running spirals carved in stone and decorating the facades of the palace at Knossos were an integral part of the building's visual appearance towards the west court until its later stage. Due to the associations of the running spiral with cult and the double-axe sign, these stone reliefs denoted the cult functions and events located *within* the palace, thus representing an essential aspect of the function, use and meaning of the building itself towards anyone looking at it from the west court.

I argue that the motif of the running spiral fulfilled a similar place-indicating function in seal images, where it appeared together with scenes of bull-leaping, with processions of male figures holding figure-of-eight shields and with figures carrying a textile and a double-axe. In fact, in one case, a male figure carrying those two items was rendered in front of a frieze of spirals running at the height of his waist, thus reproducing the combination of a person in movement and a frieze of running spirals placed at mid-height on a wall next to him, just as it would have occurred frequently in the *Corridor of the Painted Pithos* (fig. 5.13a). Based upon this evidence, I argue that both the double-axe and the running spiral played an essential role in the visual rendering of ideas and concepts relating to what can be described as the Minoan 'cult of the double-axe'. In this context, the running

spiral not only recurred as a visual decorative element of the built environments where related cult activities took place, but it also referred to these places in seal images depicting activities associated with this cult, such as the carrying of double-axes and textiles, bull-leaping and processions of men with figure-of-eight shields. After all, the occurrence of figure-of-eight shields in these scenes provides the link to the representation of shields in front of a frieze of running spirals in the *Shield Fresco* depicted on the east wall of the *Loggia*, and I propose the hypothesis that the cult community who attended the performance of rituals associated with the ‘cult of the double-axe’ in the east wing of the palace at Knossos, consisted of those members of the palatial elite who identified themselves as warriors, owners of figure-of-eight shields, hunters and bull leapers.

The particular importance of the meaning or effect of the running spiral for male members of the palatial society was further confirmed by its frequent depiction on weapons, ships and male attire. Their owners, wearers and users obviously appreciated the running spiral as a symbol of their ostentatious, martial and cultic lifestyle, which ultimately reflected also the events taking place in the palace of Knossos. Both in the Neopalatial and Monopalatial period, carrying and using such items was thus characterised by a certain *corporate design*, which represented the ideas and concepts associated with the events taking place in the palace and at the same time identified the wearers and users of these items as members of the palatial elite. A more precise explanation for this phenomenon could certainly be deduced from the meaning of the running spiral itself, yet despite all recognizable patterns of using this abstract motif, its meaning remains elusive to us. Yet I believe it is fair to assume that the architectural spaces decorated with running spirals, figure-of-eight shields and double-axes in the east wing of the palace were used for activities in the context of the ‘cult of the double-axe’, with a predominantly masculine cult community standing in the *Inner Hall* and attending ritual performances and objects staged behind the pier-and-door partition in the *Audience Chamber* which possibly even involved a person seated in left profile on a throne-like structure. The main protagonists in the performance of these events could have been the palatial officials wearing the ‘hide-skirt’ as well as the female figures dressed in skirts with narrow horizontal stripes, as both groups of figures appear carrying the double-axe.

The third case study offers a reconsideration of the *Throne Room* area in the west wing of the palace. Together with the *Anteroom* and the *Inner Sanctuary*, the *Throne Room*, in the Monopalatial period, formed an area that had developed over centuries from an initial ‘lustral basin room’ to a representation area where, from the Monopalatial period onward, not only one but possibly two authority figures had their seats (fig. 6.1). I start my analysis by sketching out aspects of the Neopalatial *Bild-Räume* based on the position of the throne and its significant shape and on the possible use of the lustral basin, yet again emphasising an identification of the *Throne Room* as the seat of a female person of authority. The seated appearance of this person in left profile could have been prepared behind the closed doors of the pier-and-door partition between the *Anteroom* and the *Throne Room* and, upon opening the doors, would have reproduced a visual concept which was also found in other Neopalatial *polythyron* halls through the use of

wall-painting and on small-sized objects of art. This visual concept played a major role in Neopalatial ritual cycles, in which, apart from enthroned female figures of high-ranking or divine status, the ‘tree-shrine’ also featured as a focal object of ritual activities. Based on the representation of a ‘tree-shrine’ on the wall of a lustral basin, it is argued that lustral basins provided the architectural environment where these ritual activities actually took place in the Neopalatial period. The architectural layout and visual appearance of the *Throne Room* in its Neopalatial state thus combined central aspects and practices of Minoan ritual during that period of time. This link between the architecture of the *Throne Room* and the ritual scenes which were proliferated at the same time on various sorts of high-value objects of art reveals the importance of the area next to the central court and of the *Bild-Räume* established there during ritual ceremonies.

Following a remodelling around the transition from the Neopalatial to the Monopalatial period, the new fresco programme continued along the lines of the ritual tradition established in the Neopalatial period, despite significant innovations in the stylistic rendering of the motifs (figs. 6.2–6.4). Embedded within the sacral-riverine environment of a papyrus-reed thicket, two pairs of crouching, wingless griffins, each positioned as guarding a central feature, highlighted two key areas of the *Throne Room* by creating an axial image: the throne and the door connecting the *Throne Room* with the *Inner Sanctuary*. In both cases, the axial image would have been further complemented by a person sitting on the throne or walking through the door, respectively, in which case the aspects of meaning and power associated with the axial scheme would have been activated for this human individual.

Griffins had been part of Minoan belief and imagination since the late Protopalatial period and appeared in images, *inter alia*, as invincible predators in ‘nilotic’ landscapes or together with anthropomorphic figures, highlighting the high-ranking or divine nature of these figures (fig. 6.10). In Egyptianizing fashion, the creatures depicted on the west wall of the *Throne Room* guarded the entrance to the *Inner Sanctuary*, which was likewise located in the midst of the papyrus-reed thicket and actually may have been conceived as a kind of sanctuary or sacred place accessible and served from the *Throne Room* in the first place. If, however, the *Inner Sanctuary* was used in the context of ceremonies, the griffins would also have guarded anyone entering the *Inner Sanctuary* through the door in the west wall, and framed their appearance upon leaving the *Inner Sanctuary* through the same door, thus creating a similar axial image for this person as in the case of a person occupying the throne (fig. 6.6). If nothing else, the *Bild-Raum* ensemble thus confirmed this person’s authority and power to enter the *Inner Sanctuary* guarded by the supernatural beings; and it could also well have been used on certain occasions, as proposed by Niemeier, to stage their appearance upon returning from the *Inner Sanctuary* into the *Throne Room*.

Next to the throne, the griffins were part of a more complex visual framework which also included ‘incurved bases’ and palm trees to complement the place and appearance of the throne and its occupant (figs. 6.4; 6.5). Like many of my predecessors, I argue in favour of a second griffin, palm tree and ‘incurved base’ mirroring the preserved representation on the other side of the throne, based on logical

reasoning regarding the spatial layout and decoration of the room and on the development of axial compositions centring on an important female figure in art during the Neopalatial period. On the wall next to the throne, the use of both the ‘incurved base’ and the palm tree continued the Neopalatial tradition of their association with seated female figures of high-ranking or divine status and with ritual foci: the ‘incurved bases’ characterised the immediate area of the throne as the place where the enthroned individual was approachable by members of the palatial elite (fig. 6.15). The palm trees were a typical element of the flora of Minoan sacral-riverine landscapes; in their specific rendering next to the throne, however, the palm trees served to frame and characterise the stone seat in the same way as they framed a ‘tree-shrine’ in seal images where the latter was represented as a focus of ritual activities by female figures (figs. 6.16; 6.18). Together with the griffins, the palm trees depicted in the main zone of the wall completed the location of the occupant of the throne within the sacral-riverine environment of the papyrus-reed thicket, whereas the ‘incurved bases’ painted in the dado zone of the wall further distinguished the area of the throne and its occupant within the built reality of the *Throne Room*, and emphasised the meaning of this particular area as location of ritual.

The ways in which the pictorial elements dominating the *Bild-Räume* in the *Throne Room* were understood also found expression in other forms of pictorial representation in the Monopalatial period. The representation of griffins in anti-thetic composition became more frequent, whereas the palm tree – now rendered in a more abstract style – and the ‘incurved base’ mainly appeared in the context of animal sacrifice and more abbreviated ritual scenes (figs. 6.9; 6.14; 6.17). Together with this change in pictorial expression, which occurred after the end of the Neopalatial period, the previous way of representing seated female figures of high-ranking or divine status also came to an end on Crete. Yet a female figure of authority still had her seat in the palace at Knossos, where the new decorative programme of the *Throne Room* continued the Neopalatial tradition of representing a female person of high status. For this reason, I would even go as far as to say that the palace of Knossos survived the destructions taking place on Crete towards the close of the Neopalatial period *just because it was the seat of this enthroned female of high-ranking or divine status*. This was now the only place where an enthroned female authority continued to have a seat in the Monopalatial period on Crete, after all other buildings of ritual use, including any artificial presences of seated, female figures or other ritual foci in wall-painting, had been destroyed or abandoned. The *Throne Room* had become the only venue where the live embodiment of the appropriate seated appearance in left profile of this high-ranking individual could be staged and approached as the centrepiece of attention in ritual ceremonies.

In the art of the Monopalatial period, the image of the enthroned female figure was replaced by the image of the ‘Goddess with *snake frame*’, a female figure often dressed with a flounced skirt like her predecessor and holding a *snake frame*, often framing a double-axe, above or in place of her head. Based on this evidence I argue that, after the end of the Neopalatial period, a change took place in representing key moments of ritual ceremony, resulting in an increased emphasis on the ceremonial presentation of the *snake frame* and the double-axe by an important

female figure. Based upon the available images, the *snake frame* is identified as an insignia carried in Neopalatial images by male figures wearing the ‘hide-skirt’ and, in addition, having their upper bodies and arms wrapped in a coat or mantle as a sign of distinction. Moreover, the co-appearance of the *snake frame* and the double-axe on insignia continued a tradition established already in the Neopalatial period in connection with male figures of authority, another indication that the wearer of the ‘hide-skirt’ bearing the *snake frame* as his insignia of power also acted under the sign of the double-axe. This conceptual relationship matches the representation on the Ayia Triada sarcophagus of a high-ranking official clad in a ‘hide-skirt’ with covered arms and shoulders and presiding over rituals performed in the context of the ‘cult of the double-axe’ (fig. 4.13).

I argue therefore that, in the Monopalatial period, it was precisely this high-ranking palatial official who was confirmed in his role by the female occupant of the throne and that the ceremony of presenting the *snake frame* and double-axe actually took place in the area of the *Throne Room*. By this time, in art, the performance of presenting the *snake frame* and double axe by the occupant of the *Throne Room*, a high-ranking representative of the class of women wearing flounced skirts, had taken priority over her interaction with members of the palatial elite. As a reason for this artistic change I suggest that, in the Monopalatial period, the role and importance of the high-ranking official carrying the *snake frame* and double-axe as his insignia had been transformed, also increasing the importance of the ceremony itself confirming his status and power. It is entirely possible that we have here the early beginnings of the *wanax*-ideology: the confirmation of power of a male ruler of the palace by a female figure of long-established divine powers and authority.

Last but not least, a possible seat of this high-ranking official can be tentatively identified with the wooden chair reconstructed by Arthur Evans against the north wall of the *Anteroom*. From the Monopalatial period onwards, a bull motif decorated the south wall opposite the alleged seat of honour, creating a *Bild-Raum* in the *Anteroom* which differed significantly from that in the *Throne Room*. Based on this evidence, I reconstruct the Monopalatial architectural ensemble of the *Anteroom* and *Throne Room* as the joint seat of two holders of power in the palace of Knossos: a female individual on the throne in the *Throne Room*, who most probably would have been a representative of the class of women dressed in flounced skirts, continuing the long-established tradition of seated females of high-ranking or divine status accompanied by griffins; and a male individual who was the highest-ranking representative of the collective of palatial officials dressed in ‘hide-skirts’ on the wooden seat in the *Anteroom*. Based on indications for a continued use after the end of the Monopalatial period, I further assume that this constellation of power continued to exist for at least some time into the Final Palatial period.

In sum, the Monopalatial *Bild-Räume* discussed in this volume clearly continued the Neopalatial tradition both in terms of motifs depicted in wall-painting and with regards to the interplay of mural images and spatial structure. Although innovations in style, motif and composition were noticed in the frescoes from the *Throne Room* and from the *Corridor of the Procession Fresco*, such as the

winglessness and the floral decoration of the griffins or the long robe as a new dress worn by the male figures walking last in the procession, these innovations were incorporated into the overall implementation of a pictorial programme that was entirely rooted in the visual concepts and cultural ideas of the Neopalatial period.

The refurbishment of the palace including its new wall-paintings at the transition from the Neopalatial to the Monopalatial period was more or less contemporary with the destruction of all other palaces and villas. In view of the developments during the later stage of the Neopalatial period, e.g. the 'elite burials', showing an increased interest in self-representation by members of the Knossian elite, it may be assumed that it was this elite who was mainly responsible for the refurbishment of the palace. The monopolisation not only of the seat of an important female figure but also of the ritual ceremonies within the confinements of the palace was probably an important step in renewing and consolidating the power of the local elite.

However, other than in Neopalatial imagery, where members of the palatial elite had been shown in direct relationship to the seated female on different objects of art, possibly as a mode of representing their own important status, the abandonment of the motif of the seated female figure in the Monopalatial period led to new ways of visually demonstrating membership of the palatial elite, such as through the decoration of weapons, gold rings and vessels with pictorial elements and motifs, which reflected the decoration of the palace as well as the ritual and ceremonial events located therein. Yet, in contrast to previous studies, I think that the decoration of objects was not simply referring to or copying the mural decoration of the palace, but rather that the use of pictorial elements and motifs on both the walls of the palace and in the decoration of objects was grounded in their association with the ideas, concepts and activities reflected by these pictorial elements and motifs, although these latter activities were, of course, mostly located within the rooms and halls of the palace. For instance, members of the palatial elite were now wearing images which implicitly or explicitly showed their sacrificial activity in the context of rituals associated with the palm tree. A palm tree was also part of the Monopalatial pictorial programme framing the female occupant of the throne in the *Throne Room*, which became fully visible only at the moment one stepped in front of her – an action which was certainly reserved to only a few selected members of the palatial elite. It was thus this more complex and indirect interplay of images, activities and (access to) places through which members of the Knossian elite in the Monopalatial period gave expression to their affiliation with the palatial centre.

Furthermore, continuous contacts with Egypt and the Greek mainland during the later decades of the Neopalatial period are likely to have inspired the Knossian elite in terms of new ideas and forms of self-representation and habitus, which ultimately led to the new aspiration of monumentality which can be recognized in the alterations to the layout of the palace and in the rendering of the new painted programme. Moreover, the existence of a prince or leader who appears during the Monopalatial period in both Egyptian paintings and in Linear B texts could at the same time have found an expression in the palace itself by the installation of several seats of honour, as I propose them for the *Anteroom* next to the *Throne Room*

as well as for the *Audience Chamber*, which was part of the *Hall of the Double Axes* in the east wing of the palace. There is a real possibility that these new *Bild-Räume* now accommodated the staging of a ruler, or *wanax*, which would have been embedded into the framework of ritual ceremonies established in the same wings of the palace since the Neopalatial period.

The architectural structure and painted decoration which shaped the interplay of images, spaces, places, people and activities in the Knossian palace throughout the Monopalatial period had existed for about a century when, after destructions marking the end of the Monopalatial period, the use of the palace changed considerably. Out of the three areas described in the present volume – the *Corridor of the Procession Fresco* in the southwest wing of the building, the *Hall of the Double Axes*, *Queen's Megaron* and *Hall of the Colonnades* in the east wing as well as the area of the *Throne Room* – only the *Throne Room* seems to show signs of continued use into the Final Palatial period. In the south west wing of the building, remodelling took place to an extent which makes it likely that the previous use of the *Corridor of the Procession Fresco* and its mural decoration had come to an end. In the east wing, too, the removal of the friezes of running spirals from the walls – possibly a phenomenon similar to the removal of some wall-paintings with nature scenes after the eruption of Thera – together with the use of parts of the area for storage and workshops and the finds of pottery and Linear B tablets, indicate that palatial life in the Final Palatial period had been confined to the upper storey(s). Only the architectural ensemble of the *Anteroom*, the *Throne Room* and the *Inner Sanctuary* seems to have been used continuously as the seat of a ruling couple, though minor remodelling of the architectural layout could indicate changes in the visibility of the interior of the *Throne Room* and the abandonment of the lustral basin.

All in all, these changes point to the general abandonment of practices rooted deeply in the Minoan ritual traditions of the Neopalatial and Monopalatial period – processions, rituals carried out in lustral basins, the ritual ceremonies in the context of the ‘cult of the double-axe’ – during the last phase of the palace at Knossos²²³⁹. During the Neopalatial and Monopalatial period, the performance of these ritual practices by members of the palatial elite had been at the heart of what was happening at Knossos, with the palace at first being only one of the places, and later the only place, where these most important rituals of Minoan (palatial) culture were celebrated. In the Final Palatial period, however, these intrinsically Minoan ritual practices, together with most of the decorated spaces used to carry them out, had lost their importance to those operating the palace. These profound changes notwithstanding, the palace continued to serve as the seat of a local elite who maintained their upper-class life-style, who controlled palatial administration and economic processes, and who upheld the role of the Knossian palace within the Late Bronze Age *koiné* now dominated by the Mycenaean palaces.

2239 During the Final Palatial period, the ‘cult of the double-axe’ continued in Knossos in a somewhat altered form in the *Shrine of the Double Axes* in the southeast wing of the palace; see Chapter 2.3.

Literaturverzeichnis

Die Abkürzungen der Zeitschriften und Publikationsreihen entsprechen der *Liste der Abkürzungen für Zeitschriften, Reihen, Lexika und häufig zitierte Werke* des DAI (Stand April 2014), <https://www.dainst.org/documents/10180/70593/02_Liste-Abkürzungen_quer.pdf/2c74093b-c8b6-4c6a-8af1-17a155109505>

A

ADAMS 2007

E. Adams, Approaching Monuments in the Prehistoric Built Environment: New Light on the Minoan Palaces, *OxfJA* 26, 2007, 359–394.

AKRIVAKI 2003

N. Akrivaki, Τοιχογραφία με παράσταση οδοντόφρακτου κράνους από την Ξεστή 4 του Ακρωτηρίου Θήρας, in: Vlachopoulos – Birtacha 2003, 527–541.

ALCOCK – OSBORNE 1994

S. E. Alcock – R. Osborne (Hrsg.), Placing the Gods. Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece (Oxford 1994).

ALEXIOU 1972

St. Alexiou, Περι των μινωϊκών „δέξαμενών καθαριού”, *KretChron* 24, 1972, 414–434.

ALRAM-STERN – NIGHTINGALE 2007

E. Alram-Stern – G. Nightingale (Hrsg.), Keimelion. Elitenbildung und elitärer Konsum von der mykenischen Palastzeit bis zur homerischen Epoche / The Formation of Elites and Elitist Lifestyles from Mycenaean Palatial Times to the Homeric Period, Akten des internationalen Kongresses vom 3.–5. Februar 2005 in Salzburg (Wien 2007).

ALRAM-STERN U. A. 2016

E. Alram-Stern – F. Blakolmer – S. Deger-Jalkotzy – R. Laffineur –

J. Weilharter (Hrsg.), Metaphysis: Ritual, Myth and Symbolism in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 15th International Aegean Conference, Vienna, Institute for Oriental and European Archaeology, Aegean and Anatolia Department, Austrian Academy of Sciences and Institute of Classical Archaeology, University of Vienna, 22–25 April 2014, *Aegaeum* 39 (Leuven 2016).

ANASTASIADOU 2011

M. Anastasiadou, The Middle Minoan Three-Sided Soft Stone Prism. A Study of Style and Iconography (Mainz 2011).

ANDERSON 2015

E. S. K. Anderson, Connecting with Selves and Others: Varieties of Community-Making across Late Prepalatial Crete, in: Cappel u. a. 2015, 199–211.

ANDREADAKI-VLASAKI 2012

M. Andreadaki-Vlasaki (Hrsg.), 2000–2010. Από το ανασκαφικό έργο των εφορειών αρχαιοτήτων (Athen 2012).

ANGELOPOULOU 2000

N. Angelopoulou, Nature Scenes: An Approach to a Symbolic Art, in: Sherratt 2000, 545–554.

ANTOGNELLI 2006

N. Antognelli, La palma e l'immaginazione del mondo esotico. Recezione e interpretazione di un motivo nelle

raffigurazioni egee del Tardo Bronzo', *NumAntCl* 35, 11–29.

ANTOGNELLI MICHEL 2012

N. Antognelli Michel, Palms and Papyrus in the Late Minoan/Helladic III: The Exotic World, the Fantastic World and the Afterworld, in: Sampolidis u. a. 2012, 41–52.

ARAVANTINOS 2010

V. Aravantinos, The Archaeological Museum of Thebes (Athen 2010).

v. ARBIN 1984

H. von Arbin, The Alabastron-Shaped Vases Found in the 'Throne Room' at Knossos, *OpAth* 15, 1984, 7–16.

ARUZ 2008

J. Aruz, Marks of Distinction. Seals and Cultural Exchange between the Aegean and the Orient (ca. 2600–1360 B.C.) (Mainz 2008).

ARUZ U. A. 2013

J. Aruz – S. B. Graff – Y. Rakic (Hrsg.), Cultures in Contact. From Mesopotamia to the Mediterranean in the Second Millennium B.C. (New York 2013).

ASLANIDOU 2005

K. Aslanidou, The Minoan Wall Paintings from Tell el-Dab'a/'Ezbet Helmi: The Life-Size Male Figures, in: Laffineur – Greco 2005, 463–469.

Literaturverzeichnis

ASSMANN 2003

A. Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (München 2003).

B

BACHMANN-MEDICK 2009

D. Bachmann-Medick, Spatial Turn, in: D. Bachmann-Medick (Hrsg.), Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften ³(Reinbek bei Hamburg 2009) 284–328.

BAGWELL 2006

E. A. Bagwell, Specialization, Social Complexity and Vernacular Architecture: A Cross-Cultural Study of Space Construction, in: Robertson u. a. 2006, 29–35.

BARBER 1987

R. L. N. Barber, Rez. zu Marinatos 1984b, JHS 107, 1987, 242–243.

BARBER 1991

E. J. Barber, Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages. With Special References to the Aegean (Princeton 1991).

BARCLAY 2001

A. Barclay, The Potnia Theron: Adaptation of a Near Eastern Image, in: Laffineur – Hägg 2001, 373–386.

BARNARD – BROGAN 2011

K. A. Barnard – T. M. Brogan, Pottery of the Late Neopalatial Periods at Mochlos, in: Brogan – Hallager 2011, 427–449.

BAURAIN – DARQUE 1983

C. Baurain – P. Darcque, Un triton en pierre à Malia, BCH 107, 1983, 3–73.

BECKMANN 2006

S. Beckmann, Conscious of Time. Minoan ‘Calendar’-Symbolism in the ‘Blue Bird Fresco’, in: Tampakaki – Kaloutsakis 2006, 27–44.

BEGG 2004A

D. J. I. Begg, An Archaeology of Palatial Mason’s Marks on Crete, in: Chapin 2004a, 1–25.

BEGG 2004B

D. J. I. Begg, An Interpretation of Mason’s Marks at Knossos, in: Cadogan u. a. 2004, 219–223.

BELTING 2001

H. Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft (München 2001).

BEN-TOR 2007

D. Ben-Tor, Scarabs, Chronology, and Interconnection: Egypt and Palestine in the Second Intermediate Period, *Orbis Biblicus et Orientalis* 27 (Göttingen 2007).

BENJAMIN 1977

W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Frankfurt am Main 1977) 7–44.

BENNET 1995

J. Bennet, Space through Time: Diachronic Perspectives on the Spatial Organization of the Pylian State, in: Laffineur – Niemeier 1995, 587–602.

BENNET 1999

J. Bennet, The Mycenaean Conceptualization of Space or Pylian Geography (...Yet Again!), in: S. Deger-Jalkotzy – S. Hiller – O. Panagl (Hrsg.), *Floerant Studia Mycenaea. Akten des X. Internationalen Mykenologischen Colloquiums in Salzburg vom 1.–5. Mai 1995* (Wien 1999) 131–157.

BENNET 2004

J. Bennet, Iconographies of Value: Words, People and Things in the Late Bronze Age Aegean, in: J. Barrett – P. Halstead (Hrsg.), *The Emergence of Civilisation Revisited* (Oxford 2004) 90–106.

BENNET 2007

J. Bennet, Representations of Power in Mycenaean Pylos, in: F. Lang – C. Reinholdt – J. Weilhartner (Hrsg.), *Στέφανος αριστέιος. Archäologische Forschungen zwischen Nil und Istros. Festschrift für Stefan Hiller zum 65. Geburtstag* (Wien 2007) 11–22.

BENNET 2015

J. Bennet, Telltale Depictions: A Contextual View of Mycenaean Wall Paintings, in: Brecoulaki u. a. 2015, 21–34.

BÉRARD – VERNANT 1985

C. Bérard – J.-P. Vernant (Hrsg.), *Die Bilderwelt der Griechen* (Mainz 1985).

BERGAMASCO 2001

A. Bergamasco, I sigilli dalla tholos di Vapheio: una nota, *Ostraka* 10, 2001, 7–24.

BERGER – LUCKMANN 2007

P. L. Berger – Th. Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* ²¹(Frankfurt am Main 2007).

BERNBECK 1997

R. Bernbeck, *Theorien in der Archäologie* (Tübingen 1997).

BETANCOURT 1977

Ph. P. Betancourt, Perspective and Third Dimension in Thera Paintings, *TUAS* 2, 1977, 19–22.

BETANCOURT 1985

Ph. P. Betancourt, *The History of Minoan Pottery* (Princeton 1985).

BETANCOURT 2011

Ph. P. Betancourt, Pottery at Pseira in LM IB, in: Brogan – Hallager 2011, 401–412.

BETANCOURT – MARINATOS 1997

Ph. P. Betancourt – N. Marinatos, *The Minoan Villa*, in: Hägg 1997a, 91–98.

BETANCOURT U. A. 1999

Ph. P. Betancourt – V. Karageorghis – R. Laffineur – W.-D. Niemeier (Hrsg.), *Meletemata: Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener as He Enters his 65th Year*, *Aegaeum* 20 (Liège/Austin 1999).

BETANCOURT U. A. 2007

Ph. P. Betancourt – M. C. Nelson – H. Williams (Hrsg.), *Krinoi kai Limenes. Studies in Honor of Joseph and Maria Shaw*, *Prehistory Monographs* 22 (Philadelphia 2007).

Literaturverzeichnis

BETANCOURT 2013

Ph. P. Betancourt, Evidence from Pottery for the Early Stages of Monumental Cretan Wall Paintings, in: Vlachopoulos 2013a, 40–45.

BIETAK 2000

M. Bietak, Minoan Paintings in Avaris, Egypt, in: Sherratt 2000, 33–42.

BIETAK 2007

M. Bietak, Chapter I. Introduction. Context and Date of the Wall Paintings, in: Bietak u. a. 2007, 13–43.

BIETAK U. A. 2007

M. Bietak – N. Marinatos – C. Palyvou (Hrsg.), Taureador Scenes in Tell el-Dabʿa (Avaris) and Knossos (Wien 2007).

BINFORD 1962

L. Binford, Archaeology as Anthropology, *American Antiquity* 28, 1962, 217–225.

BLAKOLMER 1994

F. Blakolmer, Ikonographische Beobachtungen zu Textilkunst und Wandmalerei in der bronzezeitlichen Ägäis, *OJh* 63 Beiblatt, 1994, 2–27.

BLAKOLMER 1995

F. Blakolmer, Komparative Funktionsanalyse des malerischen Raumdekor in minoischen Palästen und Villen, in: Laffineur – Niemeier 1995, 463–474.

BLAKOLMER 1997

F. Blakolmer, Minoan Wall-Painting: The Transformation of a Craft into an Art Form, in: Laffineur – Betancourt 1997, 95–105.

BLAKOLMER 2000A

F. Blakolmer, The Functions of Wall Painting and Other Forms of Architectural Decoration in the Aegean Bronze Age, in: Sherratt 2000, 393–412.

BLAKOLMER 2000B

F. Blakolmer (Hrsg.), Österreichische Forschungen zur Ägäischen Bronzezeit 1998. Akten der Tagung am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien, 2.–3. Mai 1998 (Wien 2000).

BLAKOLMER 2001

F. Blakolmer, Das minoisch-mykenische Stuckrelief. Zur Definition einer palatialen Kunstgattung der ägäischen Bronzezeit, in: F. Blakolmer – H. D. Szemethy (Hrsg.), Akten des 8. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien vom 23. bis 25. April 1999, *Wiener Forschungen zur Archäologie* 4 (Wien 2001) 19–36.

BLAKOLMER 2006

F. Blakolmer, The Minoan Stucco Relief: A Palatial Art Form in Context, in: Tampakaki – Kaloutsakis 2006, 9–25.

BLAKOLMER 2007A

F. Blakolmer, The Silver Battle Krater from Shaft Grave IV at Mycenae: Evidence of Fighting “Heroes” on Minoan Palace Walls at Knossos?, in: Laffineur – Morris 2007, 213–224.

BLAKOLMER 2007B

F. Blakolmer, Minoisch-mykenische „Prozessionsfresken“: Überlegungen zu den dargestellten und den nicht dargestellten Gaben, in: Alram-Stern – Nightingale 2007, 41–57.

BLAKOLMER 2007C

F. Blakolmer, Die ‚Schnittrivase‘ von Agia Triada. Zu Narrativität, Mimik und Prototypen in der minoischen Bildkunst, *CretAnt* 8, 2007, 201–242.

BLAKOLMER 2008A

F. Blakolmer, Gab es eine mittelhelladische Bildkunst?, in: G. Grabherr – B. Kainrath (Hrsg.), Akten des 11. Österreichischen Archäologentages in Innsbruck, 23.–25. März 2006 (Innsbruck 2008) 65–72.

BLAKOLMER 2008B

F. Blakolmer, Processions in Aegean Iconography II: Who Are the Participants?, in: Hitchcock u. a. 2008, 257–268.

BLAKOLMER 2010A

F. Blakolmer, Small is Beautiful. The Significance of Aegean Glyptic for the Study of Wall Paintings, Relief Frescoes and Minor Relief Arts, in: Müller 2010, 91–108.

BLAKOLMER 2010B

F. Blakolmer, La peinture murale dans le monde minoen et mycénien. Distribution, fonctions des espaces, déclinaison du répertoire iconographique, in: I. Boehm – S. Müller (Hrsg.), Espace civil, espace religieux en Égée durant la période mycénienne. Approches épigraphique, linguistique et archéologique. Actes des journées d’archéologie et de philologie mycéniennes tenues à la Maison de l’Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux les 1er février 2006 et 1er mars 2007, *TMO* 54 (Lyon 2010) 147–171.

BLAKOLMER 2011

F. Blakolmer, Vom Thronraum in Knossos zum Löwentor von Mykene. Kontinuitäten in Bildkunst und Palastideologie, in: Blakolmer u. a. 2011, 63–80.

BLAKOLMER 2012

F. Blakolmer, Image and Architecture: Reflections of Mural Iconography in Seal Images and Other Art Forms of Minoan Crete, in: Panagiotopoulos – Güntel-Maschek 2012, 83–114.

BLAKOLMER 2013

Die Farbe Rot in Symbolik, Bildkunst und Sprache der bronzezeitlichen Ägäis, in: H. Meller – C.-H. Wunderlich – F. Knoll (Hrsg.), Rot – Die Archäologie bekennt Farbe. 5. Mitteldeutscher Archäologentag, Halle (Saale), Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle 10 (Halle 2013) 275–286.

BLAKOLMER 2014A

F. Blakolmer, Gottheiten auf Tieren. Zur Transformation orientalischer Bildmotive in der minoisch-mykenischen Ikonographie, *ÄgLev* 24, 2014, 191–209.

BLAKOLMER 2014B

F. Blakolmer, Das orientalische Bildmotiv der Gottheit auf dem Tier in der Ikonographie des minoischen Kreta, in: E. Trinkl (Hrsg.), Akten des 14. Österreichischen Archäologentages am Institut für Archäologie der Universität Graz vom 19. bis 21. April 2012, Veröffentlichungen des Instituts für Archäologie der

Literaturverzeichnis

- Karl-Franzens-Universität Graz 11 (Wien 2014) 71–76.
- BLAKOLMER 2015**
F. Blakolmer, La couleur dans l'iconographie minoenne et mycénienne: formes artistiques et réalité visuelle, *SMEA* N.S. 1, 2015, 19–41.
- BLAKOLMER 2016**
F. Blakolmer, Hierarchy and Symbolism of Animals and Mythical Creatures in the Aegean Bronze Age: A Statistical and Contextual Approach, in: *Alram-Stern* u. a. 2016, 61–68.
- BLAKOLMER 2018A**
F. Blakolmer, Eine Boxkampfzene im Prozessionsfresko des ‚Grand Staircase‘ im Palast von Knossos?, in: G. Schörner – K. Meinecke (Hrsg.), *Akten des 16. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien vom 25. bis 27. Februar 2016* (Wien 2018) 41–45.
- BLAKOLMER 2018B**
F. Blakolmer, A ‚Special Procession‘ in Minoan Seal Images: Observations on Ritual Dress in Minoan Crete, in: P. Pavúk – V. Klontza-Jaklová – A. Harding (Hrsg.), *Eudaimon. Studies in Honour of Jan Bouzek* (Prag 2018) 29–50.
- BLAKOLMER U. A. 2011**
F. Blakolmer – C. Reinhold – J. Weilharter – G. Nightingale (Hrsg.), *Österreichische Forschungen zur Ägäischen Bronzezeit 2009. Akten der Tagung am Fachbereich Altertumswissenschaften der Paris Lodron-Universität Salzburg vom 6. bis 7. März 2009* (Wien 2011).
- BLAKOLMER – HEIN 2018**
F. Blakolmer – I. Hein, A ‚Special Procession‘ in Minoan Crete as a Ritual of Rulership from Egypt, in: V. Müller (Hrsg.), *Proceedings of the 10th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East. Vol. I* (Wiesbaden 2018) 195–208.
- BOARDMAN 1963**
J. Boardman, *The Date of the Knossos Tablets* (Oxford 1963).
- BOEHM 2006**
G. Boehm, Was ist ein Bild ⁴(München 2006).
- BOEHM 2007**
G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (Berlin 2007).
- BÖHME 1995**
G. Böhme, *Atmosphäre* (Frankfurt am Main 1995).
- BÖHME 1999**
G. Böhme, *Theorie des Bildes* (München 1999).
- BOEHMER – GÜTERBOCK 1987**
R. M. Boehmer – H. G. Güterbock, *Glyptik aus dem Stadtgebiet von Boğazköy. Grabungskampagnen 1931–1939, 1952–1978* (Berlin 1987).
- BOLOTI 2019**
T. Boloti, Revising the Dress Code of the ‚Goddess‘ from the Procession Fresco at the Palace of Knossos, in: K. Mitsotaki – L. Tsedaki-Apostolaki (Hrsg.), *Πεπραγμένα IB' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 21–25 Σεπτεμβρίου 2016* (Heraklion 2019) <<https://12iccs.proceedings.gr/en/proceedings/category/38/32/643>> (02.01.2020).
- BOMAN 2003**
H. Boman, *Movement in Space: An Architectural Analysis of Public Space in Archaic to Hellenistic Greece* (Göteborg 2003).
- BORBEIN U. A. 2000**
A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Berlin 2000).
- BORCHHARDT 1977**
H. Borchhardt, Frühe griechische Schildformen, in: H.-G. Buchholz – J. Wiesner (Hrsg.), *Kriegswesen I: Schutz Waffen und Wehrbauten* (Göttingen 1977) 1–56.
- BOSSERT 1932**
H. Th. Bossert, *Santas und Kupapa. Neue Beiträge zur Entzifferung der kretischen und hethitischen Bilderschrift, Mitteilungen der Altorientalischen Gesellschaft* 6.3 (Leipzig 1932).
- BOSSERT 1960**
E.-M. Bossert, *Die gestempelten Verzerrungen auf frühbronzezeitlichen Gefäßen der Ägäis*, *JdI* 75, 1960, 1–16.
- BOULOTIS 1979**
Chr. Boulotis, *Zur Deutung des Fresko-fragmentes Nr. 103 aus der Tirynter Frauenprozession*, *ArchKorrBl* 9, 1979, 56–67.
- BOULOTIS 1987**
Chr. Boulotis, *Nochmals zum Prozessionsfresko von Knossos: Palast und Darbringung von Prestige-Objekten*, in: Hägg – Marinatos 1987, 145–156.
- BOULOTIS 1992**
Chr. Boulotis, *Προβλήματα της Αιγαιακής ζωγραφικής και οι τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου*, in: Chr. Doumas (Hrsg.), *Ακρωτήρι Θήρας. Είκοσι χρόνια έρευνες (1967–1987). Ημερίδα Αθήναι, 19 Δεκεμβρίου 1989 (1967–1987)* (Athen 1992) 82–94.
- BOULOTIS 2002**
Chr. Boulotis, *Το γύμνο και το ντύμενο. Θρησκευτικές εκφράσεις στο Αιγαίο της 2ης χιλιετίας π. Χ., Αρχαιολογία & Τέχνες* 82, 2002, 9–18.
- BOULOTIS 2005**
Chr. Boulotis, *Aspects of Religious Expression at Akrotiri*, *ΑΑΣ* 3, 2005, 20–75.
- BOURDIEU 1991**
P. Bourdieu, *Sozialer Raum und „Klassen“²* (Frankfurt am Main 1991).
- BOURDIEU 1999**
P. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt am Main 1999).
- BOYD 2015**
M. J. Boyd, *Explaining the Mortuary Sequence at Mycenae*, in: Schallin – Tournavitou 2015, 433–447.

Literaturverzeichnis

- BOYD HAWES U. A. 1908
H. Boyd Hawes – B. E. Williams – R. B. Seager – E. H. Hall, Gournia, Vasiliki and Other Prehistoric Sites on the Isthmus of Hierapetra, Crete; Excavations of the Wells-Houston-Cramp Expeditions, 1901, 1903, 1904 (Philadelphia 1908).
- BRAND 1965
E. Brand, *Gruß und Gebet. Eine Studie zu Gebärden in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst* (Waldsassen 1965).
- BRECOULAKI U. A. 2015
H. Brecoulaki – J. L. Davis – S. R. Stocker (Hrsg.), *Mycenaean Wall Painting in Context* (Athen 2015).
- BRIAULT 2008
C. Briault, *Symbols and Spaces: Exploring Ritual Transmission in the Bronze Age Aegean*, BICS 51, 2008, 183–184.
- BRODIE U. A. 2008
N. Brodie – J. Doole – G. Gavalas – C. Renfrew (Hrsg.), *Οπίζων: A Colloquium on the Prehistory of the Cyclades* (Cambridge 2008).
- BROGAN U. A. 2002
T. M. Brogan – R. A. K. Smith – J. S. Soles, *Mycenaean at Mochlos? Exploring Culture and Identity in the Late Minoan IB to IIIA1 Transition*, AEA 6, 2002, 89–118.
- BROGAN – HALLAGER 2011
T. M. Brogan – E. Hallager (Hrsg.), *LM IB Pottery – Relative Chronology and Regional Differences*, Acts of a Workshop Held at the Danish Institute at Athens in Collaboration with the INSTAP Study Center for East Crete, 27–29 June 2007, *Monographs of the Danish Institute at Athens* 11 (Athen 2011).
- BRONK RAMSEY U. A. 2010
C. Bronk Ramsey – M. W. Dee – J. M. Rowland – T. F. G. Higham – S. A. Harris – F. Brock – A. Quiles – E. M. Wild – E. S. Marcus – A. J. Shortland, *Radiocarbon-Based Chronology for Dynastic Egypt*, *Science* 328, 2010, 1554–1557.
- BRUINS – VAN DER PFLICHT – MACGILLIVRAY 2009
H. J. Bruins – J. van der Pflicht – J. A. MacGillivray, *The Minoan Santorini Eruption and Tsunami Deposits in Palaikastro (Crete): Dating by Geology, Archaeology, ¹⁴C, and Egyptian Chronology*, *Radiocarbon* 51.2, 2009, 397–411.
- BRUYÈRE 1959
B. Bruyère, *La Tombe No. 1 de Sen-ned-jem à Deir el Médineh* (Kairo 1959).
- BRUYÈRE – KUENTZ 2015
B. Bruyère – C. Kuentz, *Tombes thébaines. La nécropole de Deir el-Médineh, La tombe de Nakht-Min, La tombe d'Ari-Nefer* (Kairo 2015).
- BRYLSBAERT 2008
A. Brylsbaert, *The Power of Technology in the Bronze Age Eastern Mediterranean. The Case of the Painted Plaster* (London 2008).
- BUCHHOLZ 1959
H. G. Buchholz, *Zur Herkunft der kretischen Doppelaxt. Geschichte und auswärtige Beziehung eines minoischen Kultsymbols* (München 1959).
- BUCHHOLZ U. A. 2010
H.-G. Buchholz – H. Matthäus – M. Wiener, *Helmentwicklung und ein unbekannter altägäischer Bronzehelm*, in: H.-G. Buchholz, *Kriegswesen*, Teil 3, *Archaeologia Homerica* I, Kap. E, Teil 3 (2010) 135–209.
- BURKE 2005
B. Burke, *Materialization of Mycenaean Ideology and the Ayia Triada Sarcophagus*, *AJA* 109, 2005, 403–422.
- BÜSING 1993
H. Büsing, *Zum Spiralschmuck der steinernen Alabastra aus dem Thronsaal von Knossos*, *JRGZM* 40, 1993, 317–332.
- C**
CADOGAN U. A. 2004
G. Cadogan – E. Hatzaki – A. Vasilakis (Hrsg.), *Knossos: Palace, City, State: Proceedings of the Conference in Herakleion* Organised by the British School at Athens and the 23rd Ephoreia of Prehistoric and Classical Antiquities of Herakleion, in November 2000, for the Centenary of Sir Arthur Evans's Excavations at Knossos, *BSA Studies* 12 (London 2004).
- CAIN 2001
D. C. Cain, *Dancing in the Dark: Deconstructing a Narrative of Epiphany on the Isopata Ring*, *AJA* 105, 2001, 27–49.
- CAMERON 1964
M. A. S. Cameron, *An Addition to 'La Parisienne'*, *KretChron* 18, 1964, 38–53.
- CAMERON 1967A
M. A. S. Cameron, *Unpublished Fresco Fragments of a Chariot Composition from Knossos*, *AA* 82, 1967, 330–344.
- CAMERON 1967B
M. A. S. Cameron, *Notes on Some New Joins and Additions to Well Known Frescoes from Knossos*, in: W. C. Brice (Hrsg.), *Europa. Studien zur Geschichte und Epigraphik der Frühen Ägäis. Festschrift für Ernst Grumach* (Berlin 1967) 45–74.
- CAMERON 1968
M. A. S. Cameron, *Unpublished Paintings from the 'House of the Frescoes' at Knossos*, *BSA* 63, 1968, 1–31.
- CAMERON 1970
M. A. S. Cameron, *New Restorations of Minoan Frescoes from Knossos*, *BICS* 17, 1970, 163–166.
- CAMERON 1971
M. A. S. Cameron, *The Lady in Red. A Complementary Figure to the Ladies in Blue*, *Archaeology* 24, 1971, 35–43.
- CAMERON 1972
M. A. S. Cameron, *The Plasters*, in: P. Warren, *Myrtos. An Early Bronze Age Settlement in Crete* (London 1972) 305–314.
- CAMERON 1976A
M. A. S. Cameron, *A General Study of Minoan Frescoes. With Particular Reference to Unpublished Wall Paintings from Knossos* (unpubl. Diss.

Literaturverzeichnis

- Universität von Newcastle upon Tyne 1976). <<https://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/302>> (21.12.2018)
- CAMERON 1976B**
M. A. S. Cameron, On Theoretical Principles in Aegean Bronze Age Mural Restoration, in: Ph. P. Betancourt (Hrsg.), *Aegean Art and Archaeology in the Late Bronze Age*, TUAS (Philadelphia 1976) 20–41.
- CAMERON 1978**
M.A.S. Cameron, Theoretical Interrelations among Thera, Crete and Mainland Frescoes, in: Dumas 1978, 579–592.
- CAMERON 1980**
M. A. S. Cameron, Discussion on Theoretical Interrelations among Thera, Crete and Mainland Frescoes, in: Dumas 1980, 316–317.
- CAMERON 1984**
M. A. S. Cameron, The Frescoes, in: Popham 1984, 127–150
- CAMERON 1987**
M. A. S. Cameron, The ‘Palatial’ Thematic System in the Knossos Murals. Last Notes on Knossos Frescoes, in: Hägg – Marinatos 1987, 321–328.
- CAMERON – HOOD 1967**
M. A. S. Cameron – S. Hood, Sir Arthur Evans’ Knossos Fresco Atlas (Farnborough 1967).
- CAPPEL U. A. 2015**
S. Cappel – U. Günkel-Maschek – D. Panagiotopoulos (Hrsg.), *Minoan Archaeology 2011. Challenges and Perspectives for the 21st Century*. Proceedings of an International Conference in Heidelberg, 23–27 March 2011 (Louvain-la-Neuve 2015).
- CARTER 2004**
T. Carter, Transformative Processes in Liminal Spaces: Craft as Ritual Action in the Throne Room Area, in: Cadogan u. a. 2004, 273–282.
- CASSOLA GUIDA 1975**
P. Cassola Guida, Le armi nel culto dei Micenei, in: Studi Triestini di Antichità in Onore di Luigi Achillea Stella (Triest 1975) 93–106.
- CATLING 1987/1988**
H. W. Catling, Archaeology in Greece 1987–88, AR 34, 1987/1988, 3–85.
- CAVANAGH – MEE 1995**
W. G. Cavanagh – C. B. Mee, Mourning Before and After the Dark Age, in: Morris 1995, 45–61.
- CHAPIN 1997**
A. P. Chapin, A Re-examination of the Floral Fresco from the Unexplored Mansion at Knossos, BSA 92, 1997, 1–24.
- CHAPIN 2004A**
A. P. Chapin (Hrsg.), Charis. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr, *Hesperia Suppl.* 33 (Princeton 2004).
- CHAPIN 2004B**
A. P. Chapin, Power, Privilege, and Landscape in Minoan Art, in: Chapin 2004a, 47–64.
- CHAPIN 2005**
A. P. Chapin, Constructions of Male Youth and Gender in Aegean Art: The Evidence from Late Bronze Age Crete and Thera, in: Kopaka 2009a, 175–181.
- CHAPIN 2007**
A. P. Chapin, Boys Will Be Boys: Youth and Gender Identity in the Thera Frescoes, in: A. Cohen (Hrsg.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, *Hesperia Suppl.* 41 (Princeton 2007) 229–255.
- CHAPIN 2014**
A. P. Chapin, Chapter 1: Aegean Painting in the Bronze Age, in: J. J. Pollitt (Hrsg.), *The Cambridge History of Painting in the Classical World* (New York 2014) 1–65.
- CHAPIN – SHAW 2006**
A. P. Chapin – M. C. Shaw, The Frescoes from the House of the Frescoes at Knossos: A Reconsideration of Their Architectural Context and a New Reconstruction of the Crocus Panel, BSA 101, 2006, 57–88.
- CHARBONNEAUX 1928**
J. Charbonneau, Notes sur l’architecture et la céramique du palais de Mallia, BCH 52, 1928, 347–387.
- CHLOUVERAKI 2002**
S. Chlouveraki, Exploitation of Gypsum in Minoan Crete, in: L. Lazzarini (Hrsg.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the Sixth International Conference of The Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Venice, June 15–18, 2000, ASMO SIA VI (Padua 2002) 25–34.
- CHLOUVERAKI – LUGLI 2009**
S. Chlouveraki – S. Lugli, Gypsum: A Jewel in Minoan Palatial Architecture: Identification and Characterization of Its Varieties, in: Y. Maniatis (Hrsg.), ASMO SIA VII: Actes du VII^e colloque international de l’ASMOSIA organisé par l’École française d’Athènes, le National Center for Scientific Research „DIMOKRITOS“, la 18^e éphorie des antiquités préhistoriques et classiques (Kavala) et l’Institute of Geology and Mineral Exploration, Thasos, 15–20 septembre 2003, BCH Suppl. 51 (Athen 2009) 657–668.
- CHRISTOPHILOPOULOU 2007**
A. Christophilopoulou, Domestic Space in the Geometric Cyclades: A Study of Spatial Arrangements, Function and Household Activities in Zagora on Andros, and Kastro on Siphnos, in: E. Hallager – J. T. Jensen (Hrsg.), *ProcDanInstAth* 5 (Athen 2007) 23–33.
- CHRYSOULAKI 1997**
S. Chrysoulaki, Nerokourou Building I and Its Place in Neopalatial Crete, in: Hägg 1997a, 27–32.
- CLARKE 1968**
D. Clarke, *Analytical Archaeology* (London 1968).

Literaturverzeichnis

- CLARKE 1977
D. Clarke, *Spatial Archaeology* (London 1977).
- CLINE 1995
E. H. Cline, 'My Brother, My Son': Rulership and Trade between the Late Bronze Age Aegean, Egypt and the Near East, in: *Rehak 1995*, 143–150.
- CLINE 1999
E. Cline, The Nature of the Economic Relations of Crete with Egypt and the Near East during the Late Bronze Age, in: A. Chaniotis (Hrsg.), *From Minoan Farmers to Roman Traders. Sidelights on the Economy of Ancient Crete* (Stuttgart 1999).
- CLINE – HARRIS-CLINE 1998
E. H. Cline – D. Harris-Cline (Hrsg.), *The Aegean and the Orient in the Second Millennium*, Proceedings of the 50th Anniversary Symposium, University of Cincinnati, 18–20 April 1997, *Aegaeum 18* (Liège 1998).
- COLE 2004
S. G. Cole, *Landscapes, Gender, and Ritual Space: The Ancient Greek Experience* (Berkeley 2004).
- COLLON 2000
D. Collon, *Syrian Glyptic and the Thera Wall Paintings*, in: *Sherratt 2000*, 283–294.
- COUNTS – ARNOLD 2010
D.B. Counts – B. Arnold (Hrsg.), *The Master of Animals in Old World Iconography* (Budapest 2010).
- CROUWEL – MORRIS 1995
J. H. Crouwel – C. E. Morris, *Pictorial Pottery of Late Minoan II–III A2 Early from Knossos*, *BSA 90*, 1995, 157–182.
- CROWLEY 1989
J. L. Crowley, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age* (Göteborg 1989).
- CROWLEY 1992
J. L. Crowley, *The Icon Imperative: Rules of Composition in Aegean Art*, in: *Laffineur – Crowley 1991*, 23–37.
- CROWLEY 2010A
J. C. Crowley, *The Composition of Complex Scenes in Aegean Glyptic*, in: *Müller 2010a*, 131–147.
- CROWLEY 2010B
J. L. Crowley *The Aegean Master of Animals: The Evidence of the Seals, Signets and Sealings*, in: *Counts – Arnold 2010*, 75–91.
- CROWLEY 2013
J. L. Crowley, *The Iconography of Aegean Seals*, *Aegaeum 34* (Leuven und Liège 2013).
- CUCUZZA 2001
N. Cucuzza, *Religion and Architecture: Early LM IIIA2 Buildings in the Southern Area of Haghia Triada*, in: *Laffineur – Hägg 2001*, 169–174.
- CUCUZZA 2017
N. Cucuzza, *The Minoan Villa at Kannia: Preliminary Report on a New Project*, *ASAtene 95*, 2017, 413–426.
- CUTTING 2003
M. Cutting, *The Use of Spatial Analysis to Study Prehistoric Settlement Architecture*, *OxfJA 22.1*, 2003, 1–21.
- D**
- DAFINGER 2010
A. Dafinger, *Die Durchlässigkeit des Raums. Potential und Grenzen des Space Syntax-Modells aus sozialanthropologischer Sicht*, in: *Trebsche u. a. 2010*, 123–142.
- D'AGATA 1992
A. L. D'Agata, *Late Minoan Crete and Horns of Consecration: A Symbol in Action*, in: *Laffineur – Crowley 1992*, 247–256.
- D'AGATA 1999
A.L. D'Agata, *Haghia Triada II: Statuine Minoiche e Post-Minoiche dai Vecchi Scavi di Haghia Triada (Creta)*, *MSAtene (Padua 1999)*.
- D'AGATA – VAN DE MOORTELE 2009
A. L. D'Agata – A. Van de Moortel (Hrsg.), *Archaeologies of Cult: Essays on Ritual and Cult in Crete in Honor of Geraldine C. Gesell*, *Hesperia Suppl. 42* (Princeton 2009).
- DANIELIDOU 1998
D. Danielidou, *Η οκτόσχημη ασπίδα στο Αιγαίο της 2ης π.Χ. χιλιετίας* (Athen 1998).
- DANIELIDOU 2009
D. Danielidou (Hrsg.), *Δώρον. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Σπύρο Ιακοβίδη* (Athen 2009).
- DARCQUE – POURSAT 1985
P. Darcque – J. C. Poursat (Hrsg.), *L'icônographie minoenne. Actes de la Table Ronde d'Athènes*, 21.–22. avril 1983, *BCH Suppl. 11* (Paris 1985).
- DAVID – KRAMER 2001
N. David – C. Kramer, *Ethnoarchaeology in Action* (Cambridge 2001).
- DAVIES – SCHOFIELD 1995
W. V. Davies – L. Schofield (Hrsg.), *Egypt, the Aegean and the Levant: Interconnections in the Second Millennium BC* (London 1995).
- DAVIS 1974
E. N. Davis, *The Vapheio Cups: One Minoan and One Mycenaean?*, *ArtB 56*, 1974, 472–487.
- DAVIS 1986
E. N. Davis, *Youth and Age in the Thera Frescoes*, *AJA 90*, 1986, 399–406.
- DAVIS 1977
E. N. Davis, *The Vapheio Cups and Aegean Gold and Silver Ware* (New York 1977).
- DAVIS 1990
E. N. Davis, *The Cycladic Style of the Thera Frescoes*, in: *Hardy u. a. 1990*, 214–228.

Literaturverzeichnis

- DAVIS 2000
E. N. Davis, The Egyptian Influence on Minoan Figure Paintings, in: Karetsou 2000, 64–70.
- DAVIS – STOCKER 2016
J. L. Davis – R. S. Stocker, The Lord of the Gold Rings: The Griffin Warrior of Pylos, *Hesperia* 85, 2016, 627–655.
- DAWKINS 1945
R. M. Dawkins, The Cultivation of the Date-Palm in Minoan Crete, *Man* 33–35, 1945, 47.
- DAY 1999
L. P. Day, A Late Minoan IIIC Window Frame from Vronda, Kavousi, in: Betancourt u. a. 1999, 185–190.
- DAY 2011
J. Day, Crocuses in Context: A Diachronic Survey of the Crocus Motif in the Aegean Bronze Age, *Hesperia* 80, 2011, 337–379.
- DAY 2013
J. Day, Imagined Aromas and Artificial Flowers in Minoan Society, in: J. Day (Hrsg.), *Making Senses of the Past: Toward a Sensory Archaeology* (Carbondale and Edwardsville 2013) 286–309.
- DEMANGEL 1938
R. Demangel, Autour d'un hiéroglyphe hittite, *BCH* 62, 1938, 180–193.
- DEMARGNE 1948
P. Demargne, La robe de la déesse Minoenne sur un cachet de Mallia, *RA* 29–30, 1948, 280–288.
- DESSENNE 1957
A. Dessenne, Le griffon créto-mycénien: inventaire et remarques, *BCH* 81, 1957, 203–215.
- DEVOLDER 2008
M. Devolder, Investment and Prestige at Neopalatial Knossos, in: O. Menozzi – M. L. Di Marzio – D. Fossataro (Hrsg.), *SOMA 2005: Proceedings of the IX. Symposium on Mediterranean Archaeology, Chieti (Italy)*, 24–26 February 2005 (Oxford 2008) 351–355.
- DEVOLDER 2012
M. Devolder, Labour Costs and Neopalatial Architecture. A Study of Buildings at Klimataria-Manares and Achladia and the Palace at Gournia, in: Güntel-Maschek – Panagiotopoulos 2012, 165–179.
- DEVOLDER 2015
M. Devolder, Manpower and Neopalatial Architecture: The Architectural Project as a Meaningful Experience, in: Cappel u. a. 2015, 241–252.
- DIMOPOULOU 1999
N. Dimopoulou, The Marine Style Ewer from Poros, in: Betancourt u. a. 1999, 217–226.
- DIMOPOULOU 2004
N. Dimopoulou, The Ring of Minos and Minoan Gold Rings. The Epiphany Cycle (Athen 2004).
- DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 1999
N. Dimopoulou-Rethemiotaki, The Neopalatial Cemetery of the Knossian Harbour-Town at Poros: Mortuary Behaviour and Social Ranking, in: *Eliten in der Bronzezeit. Ergebnisse zweier Kolloquien in Mainz und Athen I* (Mainz 1999) 27–36.
- DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2005
N. Dimopoulou-Rethemiotaki, The Archaeological Museum of Herakleion (2005), <<http://www.latsis-foundation.org/eng/electronic-library/the-museum-cycle/the-archaeological-museum-of-herakleion>> (25.11.2016).
- DIMOPOULOU-RETHEMIOTAKI 2012
N. Dimopoulou-Rethemiotaki, Poros, in: Andreadaki-Vlasaki 2012, 314.
- DIMOPOULOU – RETHEMIOTAKIS 2000
N. Dimopoulou – G. Rethemiotakis, The 'Sacred Conversation' Ring from Poros, in: Müller 2000, 39–56.
- DOBREZ 2009
L. Dobrez, New and Old Paradigms: The Question of Space, in: G. Dimitriadis (Hrsg.), *Landscape in Mind. Dialogue on Space Between Anthropology and Archaeology* (Oxford 2009).
- DÖLLING 1999
E. Dölling, Kategorialstruktur ikonischer Sprachen und Syntax der visuellen Sprache, in: Sachs-Hombach – Rehkämper 1999, 123–134.
- DÖRING 2008
J. Döring (Hrsg.), *Spatial Turn: das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (Bielefeld 2008).
- DORMAN 1988
P. F. Dorman, *The Monuments of Senenmut: Problems in Historical Methodology* (London 1988).
- DOUMAS 1978
C. Doumas (Hrsg.), *Thera and the Aegean World I. Papers Presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978* (London 1978).
- DOUMAS 1980
C. Doumas (Hrsg.), *Thera and the Aegean World II. Papers and Proceedings of the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978* (London 1980).
- DOUMAS 1987
C. Doumas, Η Ξεστή 3 και οι κυανοκέφαλοι στην τέχνη της Θήρας, in: Kastiraki u. a. 1987, 151–159.
- DOUMAS 1999
C. Doumas, *The Wall-Paintings of Thera* ²(Athen 1999).
- DOUMAS 2000A
C. Doumas, The Thera Wall Paintings as Archaeological Finds, in: Sherratt 2000, 15–20.
- DOUMAS 2000B
C. Doumas, Seal Impressions from Akrotiri, Thera: A Preliminary Report, in: Müller 2000, 57–65.
- DRIESSEN 1982
J. Driessen, *The Minoan Hall in Domestic Architecture on Crete: To*

Literaturverzeichnis

Be En Vogue in Late Minoan IA?,
ActaArchLov 21, 1982, 27–92.

DRIESSEN 1989/1990

J. Driessen, The Proliferation of Minoan Palatial Architectural Style: (I) Crete, *ActaALov* 28–29, 1989/1990, 3–23.

DRIESSEN 1990

J. Driessen, An Early Destruction in the Mycenaean Palace at Knossos: A New Interpretation of the Excavation Field-Notes of the South-East Area of the West Wing, *ActaALovMono* 2 (Leuven 1990).

DRIESSEN 1997

J. Driessen, Some Observations on the Modification of the Access Systems of Minoan Palaces, *AeA* 2, 1997, 67–85.

DRIESSEN 1998–1999

J. Driessen, Kretes and Iawones. Some Observations on the Identity of Late Bronze Age Knossians, in: J. Bennet – J. Driessen (Hrsg.), *A-NA-QO-TA*. Studies Presented to J. T. Killen, *MINOS* 33–34 (Salamanca 1998–1999) 83–105.

DRIESSEN 2001

J. Driessen, Crisis Cults on Minoan Crete?, in: Laffineur – Hägg 2001, 361–369.

DRIESSEN 2002A

J. Driessen, Towards an Archaeology of Crisis: Defining the Long-term Impact of the Bronze Age Santorini Eruption, in: R. Torrence – J. Grattan (Hrsg.), *Natural Disasters and Cultural Change* (London und New York 2002) 250–263.

DRIESSEN 2002B

J. Driessen, ‘The King Must Die.’ Some Observations on the Use of Minoan Court Compounds, in: Driessen u. a. 2002, 1–14.

DRIESSEN 2004

J. Driessen, The Central Court of the Palace at Knossos, in: Cadogan u. a. 2004, 75–82.

DRIESSEN 2005

J. Driessen, On the Use of the Upper Floors in Minoan Neopalatial

Architecture, in: I. Bradfer-Burdet – B. Detournay – R. Laffineur (Hrsg.), *Κρής τεχνίτης*. L’artisan crétois. Recueil d’articles en l’honneur de Jean-Claude Poursat, publié à l’occasion des 40 ans de la découverte du Quartier Mu, *Aegaeum* 26 (Liège 2005) 83–88.

DRIESSEN 2008

J. Driessen, Chapter 3. Chronology of the Linear B Texts, in: Y. Dehoux – A. Morpurgo Davies (Hrsg.), *A Companion to Linear B. Mycenaean Greek Texts and their World I* (Louvain-la-Neuve und Dudley 2008) 69–79.

DRIESSEN 2009

J. Driessen, Daidalos’ Designs and Ariadne’s Threads: Minoan Towns as Places of Interaction, in: S. Owen – L. Preston (Hrsg.), *Inside the City in the Greek World. Studies of Urbanism from the Bronze Age to the Hellenistic Period* (Oxford und Oakville 2009) 41–54.

DRIESSEN 2012

J. Driessen, Chercher la Femme. Identifying Minoan Gender Relations in the Built Environment, in: Panagiotopoulos – Günkel-Maschek 2012, 141–163.

DRIESSEN – FARNOUX 1997

J. Driessen – A. Farnoux (Hrsg.), *La Crète mycénienne*, *BCH Suppl.* 30 (Paris 1997).

DRIESSEN – LANGOHR 2007

J. Driessen – C. Langohr, Rallying around a Minoan Past. The Legitimation of Power at Knossos during the Late Bronze Age, in: M. L. Galaty – W. A. Parkinson (Hrsg.), *Rethinking Mycenaean Palaces: New Interpretations of an Old Idea* ²(Los Angeles 2008) 178–189.

DRIESSEN – MACDONALD 1997

J. Driessen – C. Macdonald, The Troubled Island. Minoan Crete Before and After the Santorini Eruption (Liège/Austin 1997).

DRIESSEN – MACDONALD 2000

J. Driessen – C.F. Macdonald, The Eruption of the Santorini Volcano and

Its Effects on Minoan Crete, in: W. D. McGuire – D. R. Griffiths – P. L. Hancock – L. S. Stewart (Hrsg.), *The Archaeology of Geological Catastrophes* (London 2000) 81–93.

DRIESSEN – SAKELLARAKIS 1997

J. Driessen – J. Sakellarakis, The Vathypetro-Complex. Some Observations on Its Architectural History and Function, in: Hägg 1997a, 63–77.

DRIESSEN – SCHOEP 1999

J. Driessen – I. Schoep, The Stylus and the Sword: The Roles of Scribes and Warriors in the Conquest of Crete, in: Laffineur 1999, 389–401.

DRIESSEN U. A. 2002

J. Driessen – I. Schoep – R. Laffineur (Hrsg.), *Monuments of Minos. Rethinking the Minoan Palaces*. Proceedings of the International Workshop “Crete of the Hundred Palaces?” Held at the Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 14–15 December 2001, *Aegaeum* 23 (Liège 2002).

DUBCOVÁ 2018

V. Dubcová, Approaching a Deity: Near Eastern Presentation Scenes and the Aegean, in: B. Horejs – C. Schwall – V. Müller – M. Luciani – M. Ritter – M. Giudetti – R. B. Salisbury – F. Höflmayer – T. Bürge (Hrsg.), *Proceedings of the 10th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, 25–29 April 2016, Vienna (Wiesbaden 2018) 437–454.

DÜNNE – GÜNZEL 2006

J. Dünne – St. Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (Frankfurt am Main 2006).

E

ECO 2002

U. Eco, Einführung in die Semiotik ⁹(München 2002).

VAN EFFENTERRE 1987

H. van Effenterre, The Function of

Literaturverzeichnis

Monumentality in the Minoan Palaces, in: Hägg – Marinatos 1987, 85–87.

EFFINGER 1996

M. Effinger, Minoischer Schmuck (Oxford 1996).

EGGERT 2010

M. K. H. Eggert, Hermeneutik, Semiotik und Kommunikationstheorie in der Prähistorischen Archäologie: Quellenkritische Erwägungen, in: Juwig – Kost 2010a, 49–74.

ELLER 2012

C. Eller, Two Knights and a Goddess: Sir Arthur Evans, Sir James George Frazer, and the Invention of Minoan Religion, *JMedA* 25, 2012, 75–98.

EVANS 1899/1900

A. J. Evans, Knossos. Summary Report of the Excavation in 1900, *BSA* 6, 1899/1900, 3–70.

EVANS 1900/1901

A. J. Evans, The Palace of Knossos. Provisional Report of the Excavations for the Year 1901, *BSA* 7, 1900/1901, 1–120.

EVANS 1901

A. J. Evans, The Mycenaean Tree and Pillar Cult and Its Mediterranean Relations, *JHS* 21, 1901, 99–204.

EVANS 1901/1902

A. J. Evans, The Palace of Knossos. Provisional Report of the Excavations for the Year 1902, *BSA* 8, 1901/1902, 1–124.

EVANS 1902/1903

A. J. Evans, The Palace of Knossos: Provisional Report for the Year 1903, *BSA* 9, 1902/1903, 1–153.

EVANS 1903/1904

A. J. Evans, The Palace of Knossos, *BSA* 10, 1903/1904, 1–62.

EVANS 1906

A. J. Evans, The Prehistoric Tombs of Knossos (London 1906).

EVANS 1912

A. J. Evans, The Minoan and Mycenaean

Element in Hellenic Life, *JHS* 32, 1912, 277–297.

EVANS 1914

A. J. Evans, The ‘Tomb of the Double Axes’ and Associated Group, and the Pillar Rooms and Ritual Vessels of the ‘Little Palace’ at Knossos (London 1914).

EVANS 1921

A. J. Evans, The Palace of Minos: A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos I (London 1921).

EVANS 1925

A. J. Evans, “The Ring of Nestor”. A Glimpse into the Minoan After-world and a Sepulchral Treasure of Gold Signet-rings and Bead-seals from Thisbê, Boeotia (London 1925).

EVANS 1928

A. J. Evans, The Palace of Minos: A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos II (London 1928).

EVANS 1930

A. J. Evans, The Palace of Minos: A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos III (London 1930).

EVANS 1935

A. J. Evans, The Palace of Minos: A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos IV (London 1935).

EVELY 1994

R. D. G. Evely (Hrsg.), Knossos. A Labyrinth of History. Papers Presented in Honour of Sinclair Hood (Oxford 1994).

EVELY 1999

D. Evely (Hrsg.), Fresco: A Passport into the Past. Minoan Crete Through the Eyes of Mark Cameron (Athen 1999).

F

FIRTH 1997

R. J. Firth, The Find-Places of the Tablets from the Palace of Knossos. *Minos* 31–32, 1997, 7–122.

FIRTH 2000/2001

R. J. Firth, A Review of the Find-Places of the Linear B Tablets from the Palace of Knossos, *Minos* 35–36, 63–290.

FOTOU 1997

V. Fotou, Éléments d’analyse architecturale et la question des fonctions de trois bâtiments-villas: la Royal Villa, le « Mégaron » de Nirou et le « Mégaron » de Sklavokambos, in: Hägg 1997a, 33–50.

FOX 2008

R. Fox, Tastes, Smells and Spaces: Sensory Perceptions and Mycenaean Palatial Feasting, in: Hitchcock u. a. 2008, 133–140.

FRANKFORT 1963

H. Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Near East³ (Harmondsworth 1963).

FRENCH 1991/1992

E. B. French, Archaeology in Greece 1991–92, *AR* 38, 1991/1992, 3–70.

FURUMARK 1941

A. Furumark, The Mycenaean Pottery. Analysis and Classification (Stockholm 1941).

FYFE 1903

D. Th. Fyfe, Painted Plaster Decoration at Knossos with Special Reference to the Architectural Schemes, *Journal of the Royal Institute of British Architects* 10, 1903, 107–131.

FYFE 1928

D. Th. Fyfe, Note on the Triglyph and Half-Rosette Band, in: Evans 1928, 605–606.

G

GAIGNEROT-DRIESEN 2014

F. Gaignerot-Driessen, Goddesses Refusing to Appear? Reconsidering the Late

Literaturverzeichnis

Minoan III Figures with Upraised Arms, *AJA* 118, 2014, 489–520.

GALANAKIS 2013

Y. Galanakis, *The Aegean World at the Ashmolean*, in: Y. Galanakis (Hrsg.), *The Aegean World. A Guide to the Cycladic, Minoan and Mycenaean Antiquities in the Ashmolean Museum* (Oxford 2013) 20–71.

GALANAKIS U. A. 2017

Y. Galanakis – E. Tsitsa – U. Güntel-Maschek, *The Power of Images: Re-examining the Wall Paintings from the Throne Room at Knossos*, *BSA* 112, 2017, 47–98.

GATES 2004

Ch. Gates, *The Adoption of Pictorial Imagery in Minoan Wall Painting: A Comparative Perspective*, in: Chapin 2004a, 27–46.

GERMAN 2005

S. C. German, *Performance, Power and the Art of the Aegean Bronze Age* (Oxford 2005).

GESELL 1985

G. C. Gesell, *Town, Palace, and House Cult in Minoan Crete* (Göteborg 1985).

GESELL 2000

G. C. Gesell, *Blood on the Horns of Consecration?*, in: Sherratt 2000, 947–957.

GIESECKE 1988

E. Giesecke, *Kretische Schurze*, *OpAth* 17, 1988, 91–98.

GILL 1964

M. A. V. Gill, *The Minoan ‘Genius’*, *MdI* 79, 1964, 1–21.

GILL 1965

M. Gill, *The Knossos Sealings: Provenience and Identification*, *BSA* 60, 1965, 58–98.

GILL 1969

M. A. V. Gill, *The Minoan ‘Frame’ on an Egyptian Relief*, *Kadmos* 8, 1969, 85–102.

GILL 1970

M. A. V. Gill, *Apropos the Minoan ‘Genius’*, *AJA* 74, 1970, 404–406.

GIULIANI 1986

L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik* (Frankfurt am Main 1986).

GIULIANI 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

GODART – TZEDAKIS 1997

L. Godart – Y. Tzedakis, *Les royaumes mycéniens de Crète*, in: Driessen – Farnoux 1997, 153–162.

GOMBRICH 1991

E. Gombrich, *Ziele und Grenzen der Ikonologie*, in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme* (Köln 1991) 377–433.

GOODISON 2004

L. Goodison, *From Tholos Tomb to Throne Room: Some Considerations of Dawn Light and Directionality in Minoan Buildings*, in: Cadogan u. a. 2004, 339–350.

GOODMAN 1995

N. Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt am Main 1995).

GOTHEIN – WRIGHT 1928

M. L. Gothein – W. P. Wright (Hrsg.), *A History of Garden Art* (London/Toronto 1928).

GRAF 1996

F. Graf, *Pompai in Greece. Some Considerations about Space and Ritual in the Greek Polis*, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, Organized by the Swedish Institute at Athens, 16–18 October 1992* (Stockholm 1996) 54–65.

GRAHAM 1956

J. W. Graham, *The Phaistos Piano Nobile*, *AJA* 60, 1956, 151–157.

GRAHAM 1957

J. W. Graham, *The Central Court as the Minoan Bull-Ring*, *AJA* 61, 1957, 255–262.

GRAHAM 1959

J. W. Graham, *The Residential Quarter of the Minoan Palace*, *AJA* 63, 1959, 47–52.

GRAHAM 1960

J. W. Graham, *Windows, Recesses, and the Piano Nobile in the Minoan Palaces*, *AJA* 64, 1960, 329–333.

GRAHAM 1961

J. W. Graham, *The Minoan Banquet Hall*, *AJA* 65, 1961, 165–172.

GRAHAM 1975

J. W. Graham, *The Banquet Hall of the Little Palace*, *AJA* 79, 1975, 141–144.

GRAHAM 1977A

J. W. Graham, *A New Arena at Mallia*, in: Pugliese Carratelli – Rizza 1977, 65–73.

GRAHAM 1977B

J. W. Graham, *Bathrooms and Lustral Chambers*, in: K. Kinzl (Hrsg.), *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory* (Berlin 1977) 110–125.

GRAHAM 1979

J. W. Graham, *Further Notes on Minoan Palace Architecture 1. West Magazine and Upper Halls at Knossos and Malia; 2. Access to, and Use of, Minoan Palace Roofs*, *AJA* 83, 1979, 49–69.

GRAHAM 1987

J. W. Graham, *The Palaces of Crete* (Princeton 1987 [überarbeitete Version der Originalausgabe von 1962]).

GRØN U. A. 1991

O. Grøn – E. Engelstad – I. Lindblom (Hrsg.), *Social Space: Human Spatial Behaviour in Dwellings and Settlements. Proceedings of an Interdisciplinary Conference* (Odense 1991).

GROENEWEGEN-FRANKFORT 1987

H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and*

Literaturverzeichnis

Time in the Representational Art of the Ancient Near East (London 1951; repr. Cambridge/London 1987).

GÜNKEL-MASCHEK 2010

U. Günkel-Maschek, ‚Verwundet‘ und ‚verhüllt‘ – Vom Mädchen zur Frau in den Darstellungen aus Xesté 3, Akrotiri, in: M. Meyer – V. Gassner (Hrsg.), Standortbestimmung. Akten des 12. Österreichischen Archäologentages vom 28.2. bis 1.3.2008 in Wien (Wien 2010) 11–18.

GÜNKEL-MASCHEK 2011

U. Günkel-Maschek, Visual Basic? Überlegungen zur Korrelation von Ikonographie und Raumfunktion in der minoischen Architektur, in: Blakolmer u. a. 2011, 125–136.

GÜNKEL-MASCHEK 2012A

U. Günkel-Maschek, Unterwegs im Labyrinth. Zur Gestaltung des ‚Prozessionskorridors‘ im späminoischen ‚Palast‘ von Knossos, in: C. Reinholdt – W. Wohlmayr (Hrsg.), Akten des 13. Österreichischen Archäologentages. Klassische und Frühägäische Archäologie, Paris-Lodron-Universität Salzburg vom 25. bis 27. Februar 2010 (Wien 2012) 39–46.

GÜNKEL-MASCHEK 2012B

U. Günkel-Maschek, Reflections on the Symbolic Meaning of the Olive Branch as Hair-Ornament in the Wall Paintings of Xesté 3, Akrotiri, in: M.-L. Nosch – R. Laffineur (Hrsg.), Kosmos. Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 13th International Aegean Conference / 13e Rencontre égéenne internationale, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation’s Centre for Textile Research, 21–26 April 2010, *Aegaeum* 33 (Leuven 2012) 361–368.

GÜNKEL-MASCHEK 2012C

U. Günkel-Maschek, Spirals, Bulls, and Sacred Landscapes. The Meaningful Appearance of Pictorial Objects Within Their Spatial and Social Contexts, in: Panagiotopoulos – Günkel-Maschek 2012, 115–139.

GÜNKEL-MASCHEK 2012D

U. Günkel-Maschek, In die Augen, in den Sinn. Wandbilder als konstitutive Elemente von (Handlungs-)Räumen in der minoischen ‚Neupalastzeit‘, in: S. Moraw – H. Ziemssen (Hrsg.), Bild Raum Handlung. Perspektiven der Archäologie, Interdisziplinäre Tagung der Forschergruppe C-III „Acts“, Excellence Cluster TOPOI, 21.–23. Oktober 2009, Berlin, TOPOI 11 (Berlin 2012) 167–188.

GÜNKEL-MASCHEK 2014

U. Günkel-Maschek, Time to Grow Up, Girl! Childhood and Adolescence in Bronze Age Akrotiri, Thera, in: S. Moraw – A. Kieburg (Hrsg.), Mädchen im Altertum. Girls in Antiquity (Münster 2014) 117–133.

GÜNKEL-MASCHEK 2016

U. Günkel-Maschek, Establishing the Minoan ‘Enthroned Goddess’ in the Neopalatial Period: Images, Architecture and Elitist Ambition, in: *Alram-Stern* u. a. 2016, 255–262.

GÜNKEL-MASCHEK 2020

U. Günkel-Maschek, A Lost Ritual Space in the Palace at Knossos: Re-contextualising the Fresco of the ‘Dancing Lady’, in: F. Blakolmer (Hrsg.), Current Approaches and New Perspectives in Aegean Iconography, *Aegis* 18 (Louvain-la-Neuve 2020) 147–176.

H

HÄGG 1982

R. Hägg, Rez. zu Mirié 1979, *CJ* 78, 1982, 77–79.

HÄGG 1985

R. Hägg, Pictorial Programmes in the Minoan Palaces and Villas?, in: Darque – Poursat 1985, 209–217.

HÄGG 1986

R. Hägg, Die göttliche Epiphanie im minoischen Ritual, *AM* 101, 1986, 41–62.

HÄGG 1987

R. Hägg, On the Reconstruction of the West Façade of the Palace at Knossos, in: Hägg – Marinatos 1987, 129–134.

HÄGG 1988

R. Hägg, The Last Ceremony in the Throne Room at Knossos, *OpAth* 17, 1988, 99–105.

HÄGG 1997A

R. Hägg (Hrsg.), The Function of the “Minoan Villa”: Proceedings of the 8th International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 6–8 June 1992, *SkrAth* 4^o, 46 (Stockholm 1997).

HÄGG 1997B

R. Hägg, Religious Syncretism at Knossos and in Post-Palatial Crete?, in: Driessen – Farnoux 1997, 163–168

HÄGG – LINDAU 1984

R. Hägg – Y. Lindau, The Minoan ‘Snake Frame’ Reconsidered, *OpAth* 15, 1984, 67–77.

HÄGG – MARINATOS 1987

R. Hägg – N. Marinatos (Hrsg.), The Function of the Minoan Palaces. Proceedings of the Fourth International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 10–16 June, 1984 (Stockholm 1987).

HÄGG – NORDQUIST 1990

R. Hägg – G. Nordquist (Hrsg.), Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid: Proceedings of the Sixth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11–13 June 1988 (Stockholm 1990).

HAHN 2010

H. P. Hahn, Gibt es eine „soziale Logik des Raumes“? Zur kritischen Revision eines Strukturparadigmas, in: P. Trebsche – N. Müller-Scheefel – S. Reinhold (Hrsg.), Der gebaute Raum. Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften (München 2010) 107–122.

HALBHERR U. A. 1977

F. Halbherr – E. Stefani – L. Banti, Haghia Triada nel periodo tardo palaziale, *ASAtene* 55 (N.S. 39), 1977, 7–342.

Literaturverzeichnis

- HALL 1966
E. Hall, *The Hidden Dimension. Man's Use of Space in Public and Private* (London 1966).
- HALL 1912
E. H. Hall, *Excavations in Eastern Crete. Sphoungaras* (Philadelphia 1912).
- HALL 1914
H. R. Hall, *The Relations of Aegean with Egyptian Art*, JEA 1, 1914, 110–118.
- HALL 1928
H. R. Hall, *The Civilization of Greece in the Bronze Age* (London 1928).
- HALLAGER 2009
B. Hallager, *Domestic Shrines in Late Minoan IIIA2-Late Minoan IIIC Crete: Fact or Fiction?*, in: D'Agata – Van de Moortel 2009, 107–120.
- HALLAGER 1977
E. Hallager, *The Mycenaean Palace at Knossos: Evidence for the Final Destruction in the IIIB Period* (Stockholm 1977).
- HALLAGER 1978
E. Hallager, *The History of the Palace at Knossos in the Late Minoan Period*, SMEA 19, 1978, 17–33.
- HALLAGER 1988
E. Hallager, *Final Palatial Crete. An Essay in Minoan Chronology*, in: A. Damsgaard-Madsen – E. Christiansen – E. Hallager (Hrsg.), *Studies of Ancient History and Numismatics Presented to Rudi Thomsen* (Aarhus 1988) 11–21.
- HALLAGER 2010
E. Hallager, *Development of Sealing Practices in the Neopalatial Period*, in: Müller 2010a, 205–212.
- HALLAGER – HALLAGER 1995
B. P. Hallager – E. Hallager, *The Knossian Bull – Political Propaganda in Neo-Palatial Crete?*, in: Laffineur – Niemeier 1995, 547–556.
- HAMILAKIS 2002A
Y. Hamilakis (Hrsg.), *Labyrinth Revisited: Rethinking Minoan Archaeology* (Oxford 2002).
- HAMILAKIS 2002B
Y. Hamilakis, *What Future for the 'Minoan' Past? Rethinking 'Minoan' Archaeology*, in: Hamilakis 2002a, 2–28.
- HAMMOND 2009
L. Hammond, *Figurines, Cultic Space and the Miniature Vase*, in: A.-L. Shalhin (Hrsg.), *Encounters with Mycenaean Figures and Figurines: Papers Presented at a Seminar at the Swedish Institute at Athens, 27–29 April 2001* (Stockholm 2009) 139–147.
- HANSON 1998
J. Hanson, *Decoding Homes and Houses* (Cambridge 1998).
- HARDY U. A. 1990
D. A. Hardy – C. G. Doumas – J. A. Sakellarakis – P. M. Warren (Hrsg.), *Thera and the Aegean World III. Proceedings of the Third International Congress 1. Archaeology* (London 1990).
- HARRISON 1991
A. Harrison, *A Minimal Syntax for the Pictorial: The Pictorial and the Linguistic – Analogies and Disanalogies*, in: S. Kemal – I. Gaskall (Hrsg.), *The Language of Art History* (Cambridge 1991) 213–239.
- HASKELL 2004
H. W. Haskell, *Wanax to Wanax: Regional Trade Patterns in Mycenaean Crete*, in: Shapin 2004, 151–160.
- HATZAKI 2004
E. Hatzaki, *From Final Palatial to Postpalatial Knossos: A View from the Late Minoan II to Late Minoan IIB Town*, in: Cadogan u. a. 2004, 121–126.
- HATZAKI 2005
E. M. Hatzaki, *Knossos. The Little Palace*, BSA Suppl. 38 (London 2005).
- HATZAKI 2007A
E. Hatzaki, *Neopalatial (MM IIIB–LM IB): KS 178, Gypsades Well (Upper Deposit) and SEX North House Groups*, in: Momigliano 2007, 151–196.
- HATZAKI 2007B
E. Hatzaki, *Final Palatial (LM II–LM IIIA2) and Postpalatial (LM IIIB–LM IIIC Early): The MUM South Sector, Long Corridor Cists, MUM Pits (8, 10-11), Makritikhos 'Kitchen', MUM North Platform Pits and SEX Southern Half Groups*, in: Momigliano 2007, 197–251.
- HATZAKI 2009
E. Hatzaki, *Structured Deposition as Ritual Action at Knossos*, in: D'Agata – Van de Moortel 2009, 19–30.
- HATZAKI 2011
E. Hatzaki, *Under the Floor. Structured Deposits from Cists and Pits at the Bronze Age Palace at Knossos*, in: E. G. Kapsomenos – M. Andreadaki-Vlasaki – M. Andrianakis (Hrsg.), *Πεπραγμένα του Ι' Διεθνούς κρητολογικού συνεδρίου, Χανιά 1–8 Οκτωβρίου 2006* (Chania 2011) 241–253.
- HAUG 2010
A. Haug, *Die attische Bilderwelt des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr. zwischen sozialer Konkretetheit und freier Imagination*, in: Juwig – Kost 2010a, 155–172.
- HAUG – KREUZ 2016
A. Haug – P.-A. Kreuz (Hrsg.), *Stadterfahrung als Sinneserfahrung in der römischen Kaiserzeit* (Turnhout 2016).
- HAWKE-SMITH 1976
C. F. Hawke-Smith, *The Knossos Frescoes: A Revised Chronology*, BSA 71, 1976, 65–76.
- HAYDEN 1984
B. J. Hayden, *Crete in Transition: LM IIIA–LM IIIB Architecture: A Preliminary Study*, SMEA 26, 1987, 199–234.
- HAYSOM 2010
M. Haysom, *The Double-Axe: A Contextual Approach to the Understanding of a Cretan Symbol in the Neopalatial Period*, OxfJA 29, 2010, 35–55.
- HEIDEGGER 1994
M. Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken* (1951), in: M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze* (Stuttgart 1994) 139–156.

Literaturverzeichnis

- HELCK 1979
W. Helck, Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jahrhundert v. Chr. (Darmstadt 1979).
- HEMINGWAY U. A. 2011
S. Hemingway – J. A. MacGillivray – L. H. Sackett, The LM IB Renaissance at Postdiluvian Pre-Mycenaean Palaikastro, in: Brogan – Hallager 2011, 513–530.
- HENRIKSSON – BLOMBERG 2011
G. Henriksson – M. Blomberg, The Evidence from Knossos on the Minoan Calendar, MAA 11, 2011, 59–68.
- HERVA 2006A
V.-P. Herva, Marvels of the System. Art, Perception and Engagement with the Environment in Minoan Crete, Archaeological Dialogues 13, 2006, 221–240.
- HERVA 2006B
V.-P. Herva, Flower Lovers, After All? Rethinking Religion and Human-Environment Relations in Minoan Crete, Debates in “World Archaeology”, WorldA 38, 2006, 586–598.
- HILLER 1980
S. Hiller, The South Propylaeum of the Palace of Knossos. Some Reflections on Its Reconstruction, in: Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς κρητολογικού συνεδρίου, Ηράκλειο, 29 Αυγούστου – 3 Σεπτεμβρίου 1976 (Athen 1980) 216–232.
- HILLER 1995
S. Hiller, Der SM II-Palaststil. Ausdruck politischer Ideologie?, in: Laffineur – Niemeier 1995, 561–573.
- HILLER 1996A
S. Hiller, Zur Rezeption ägyptischer Motive in der minoischen Freskenkunst, ÄgLev 6, 1996, 83–105.
- HILLER 1996B
S. Hiller, Knossos and Pylos. A Case of Special Relationship?, CretSt 5, 1996, 73–83.
- HILLER 1999
S. Hiller, Egyptian Elements on the Hagia Triada Sarcophagus, in: Betancourt u. a. 1999, 361–369.
- HILLER 2000A
S. Hiller, Papyrus und Rosette. Zu einer Motivverbindung in der spätbronzezeitlichen ägäischen Malkunst, in: Blakolmer 2000, 94–102.
- HILLER 2000B
S. Hiller, Egyptian Features at Knossos, in: Karetsou u. a. 2000, 577–591.
- HILLER 2005
S. Hiller, The Spiral as a Symbol of Sovereignty and Power, in: A. Dakouri-Hild – S. Sherratt (Hrsg.), Autochthon. Papers Presented to O. T. P. K. Dickinson on the Occasion of his Retirement (Oxford 2005) 259–270.
- HILLER 2006
S. Hiller, The Throne Room and Great East Hall. Questions of Iconography, in: Tampakaki – Kaloutsakis 2006, 245–258.
- HILLER 2008
S. Hiller, Ägyptische Entlehnungen im Griechischen. Zeugnis für bronzezeitlichen Ideentransfer, in: Kyriatsoulis 2008, 185–203.
- HILLER 2009
S. Hiller, The Facade of the So-Called ‘Treasury of Atreus’ at Mycenae. Reflections on the Iconography of the Ornamental and Figural Reliefs, in: Danielidou 2009, 291–308.
- HILLER 2011A
S. Hiller, Der Kosmos als Kylix. Ägäisches Bildgut in einer Gefäßdarstellung aus dem Grab Ramses’ III., in: Blakolmer u. a. 2011, 147–156.
- HILLER 2011B
S. Hiller, Palm and Altar, in: W. Gauß – M. Lindblom – R. A. K. Smith – J. C. Wright (Hrsg.), Our Cups Are Full: Pottery and Society in the Aegean Bronze Age. Papers Presented to Jeremy B. Rutter on the Occasion of his 65th Birthday (Oxford 2011) 104–114.
- HILLIER 1996
B. Hillier, Space is the Machine: A Configurational Theory of Architecture (Cambridge 1996).
- HILLIER – HANSON 1984
B. Hillier – J. Hanson, The Social Logic of Space (Cambridge 1984).
- HITCHCOCK 1994
L. Hitchcock, The Minoan Hall System: Writing the Present Out of the Past, in: M. Locock (Hrsg.), Meaningful Architecture: Social Interpretations of Buildings (Hampshire 1994) 14–43.
- HITCHCOCK 1997
L. Hitchcock, Space, the Final Frontier: Chaos, Meaning, and Grammatology in Minoan Archi(text)ure, ArchNews 21–22, 1997, 46–53.
- HITCHCOCK 1998
L. Hitchcock, Fabricating Signification: An Analysis of the Spatial Relationships between Room Types in Minoan Monumental Architecture (Los Angeles 1998).
- HITCHCOCK 2007
L. A. Hitchcock, Naturalising the Cultural: Architectonicised Landscape as Ideology in Minoan Crete, in: R. Westgate – N. Fisher – J. Whitley (Hrsg.), Building Communities: House, Settlement and Society in the Aegean and Beyond, Proceedings of a Conference held at Cardiff University, 17–21 April 2001, BSA Studies 15 (London 2007) 91–97.
- HITCHCOCK 2010
L. Hitchcock, The Big Nowhere: A Master of Animals in the Throne Room at Knossos?, in: Counts – Arnold 2010, 107–118.
- HITCHCOCK – KOUDOUNARIS 2002
L. Hitchcock – P. Koudounaris, Virtual Discourse: Arthur Evans and the Reconstructions of the Minoan Palace at Knossos, in: Hamilakis 2002a, 40–58.
- HITCHCOCK U. A. 2008
L. A. Hitchcock – R. Laffineur – J. Crowley (Hrsg.), Dais: The Aegean Feast. Proceedings of the 12th International Aegean Conference/ 12^e Rencontre

Literaturverzeichnis

égénne internationale, University of Melbourne, Centre for Classics and Archaeology, 25–29 March 2008, *Aegaeum* 29 (Liège/Austin 2008).

HODDER 1991

I. Hodder, *Reading the Past*² (Cambridge 1991).

HODDER 2011

I. Hodder, *Human-Thing Entanglement: Towards an Integrated Archaeological Perspective*, *JRAI* 17, 2011, 154–177.

HODDER – ORTON 1976

I. Hodder – C. Orton, *Spatial Analysis in Archaeology* (Cambridge 1976).

HOGARTH 1902

D. G. Hogarth, *The Zakros Sealings*, *JHS* 22, 1902, 76–93.

HÖFLMAYER 2009

F. Höflmayer, *Aegean–Egyptian Synchronisms and Radiocarbon Chronology*, in: Warburton 2009, 187–195.

HÖFLMAYER U. A. 2013

F. Höflmayer – A. Hassler – W. Kutschera – E. M. Wild, *Radiocarbon Data for Aegean Pottery in Egypt: New Evidence for Saqqara (Lepsius) Tomb 16 and Its Importance for LM IB/LH IIA*, in: A. J. Shortland – C. Bronk Ramsey (Hrsg.), *Radiocarbon and the Chronologies of Ancient Egypt* (Oxford 2013) 110–120.

HÖFLMAYER 2015

F. Höflmayer, *Carbone-14 Comparé: Middle Bronze Age I (IIA) Chronology, Tell el-Dab'a and Radiocarbon Data*, in: J. Mynářová – P. Onderka – P. Pavúk (Hrsg.), *There and Back Again – the Crossroads II* (Prague 2015) 265–295.

HÖLSCHER 1999

Th. Hölscher, „Bild“ und „Grammatik“ bei Wittgenstein, in: Sachs-Hombach – Rehkämper 1999, 69–78.

HÖLSCHER 1987

T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Heidelberg 1987).

HÖLSCHER 1992

T. Hölscher, *Bilderwelt, Formensystem, Lebenskultur. Zur Methode archäologischer Kulturanalyse*, *StItFilCl* 10, 1992, 460–484.

HÖLSCHER 2000

T. Hölscher, *Bildwerke: Darstellungen, Funktionen, Botschaften*, in: Borbein u. a. 2000, 147–165.

HÖLSCHER 2007

T. Hölscher, *Die griechische Kunst* (München 2007).

HOOD 1973

M. S. F. Hood, *The Eruption of Thera and Its Effects in Crete in Late Minoan I*, in: *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (1971) (Athen 1973) 116–118.

HOOD 1978A

S. Hood, *The Arts in Prehistoric Greece* (Harmondsworth 1978).

HOOD 1978B

M. S. F. Hood, *Traces of the Eruption Outside Thera*, in: Dumas 1978, 683–688.

HOOD 1980

M. S. F. Hood, *Shaft Grave Swords: Mycenaean or Minoan?*, in: *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς κρητολογικού συνεδρίου, Ηράκλειο, 29 Αυγούστου – 3 Σεπτεμβρίου* 1976 (Athen 1980) 233–242.

HOOD 1987

M. S. F. Hood, *Mason's Marks in the Palaces*, in: Hägg – Marinatos 1987, 205–212.

HOOD 1997

M. S. F. Hood, *The Magico-Religious Background of the Minoan Villa*, in: Hägg 1997a, 105–116.

HOOD 2000A

M. S. F. Hood, *The Wall Paintings of Crete*, in: Sherratt 2000, 21–32.

HOOD 2000B

M. S. F. Hood, *Cretan Fresco Dates*, in: Sherratt 2000, 191–208.

HOOD 2005

M. S. F. Hood, *Dating the Knossos Frescoes*, in: Morgan 2005a, 45–81.

HOOD 2009

M. S. F. Hood, *Mycenaean at Knossos*, in: Danielidou 2009, 309–316.

HOOD – DE JONG 1952

M. S. F. Hood – P. de Jong, *Late Minoan Warrior-Graves from Ayios Ioannis and the New Hospital Site at Knossos*, *BSA* 47, 1952, 243–277.

HOOD – TAYLOR 1981

S. Hood – W. Taylor, *The Bronze Age Palace at Knossos. Plan and Sections*, *BSA Suppl.* 13 (London 1981).

HOREJS – KIENLIN 2010

B. Horejs – T. L. Kienlin (Hrsg.), *Siedlung und Handwerk: Studien zu sozialen Kontexten in der Bronzezeit. Beiträge zu den Sitzungen der Arbeitsgemeinschaft Bronzezeit auf der Jahrestagung des Nordwestdeutschen Verbandes für Altertumsforschung in Schleswig 2007 und auf dem Deutschen Archäologenkongress in Mannheim 2008* (Bonn 2010).

HUTCHINSON 1962

R.W. Hutchinson, *Prehistoric Crete* (London 1962).

HUTH 2010

C. Huth, *Früheisenzeitliche Bildwelten – Eigenschaften und Aussagewert einer archäologischen Quellengattung*, in: Juwig – Kost 2010a, 127–154.

I

IMMERWAHR 1985

S. A. Immerwahr, *A Possible Influence of Egyptian Art in the Creation of Minoan Wall Painting*, in: Darcque – Poursat 1985, 41–50.

IMMERWAHR 1990

S. A. Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age* (University Park Pennsylvania 1990).

IMMERWAHR 2000

S. Immerwahr, *Thera and Knossos*:

Literaturverzeichnis

Relation of the Paintings to their Architectural Space, in: Sherratt 2000, 467–490.

IPSEN 1997

D. Ipsen, Raumbilder (Pfaffenweiler 1997).

J

JACOBS 2004

A. Jacobs, The Knossos Miniature Paintings Reconsidered, *JPR* 18, 2004, 8–20.

JASINK 2009

A. M. Jasink, Cretan Hieroglyphic Seals. A New Classification of Symbols and Ornamental/Filling Motifs (Pisa und Rom 2009).

JÄHNE 2006

A. Jähne, Zeichenprozesse in frühen Kulturen und ihre moderne Interpretation, *Zeitschrift für Semiotik* 28, 2006, 83–103.

JONES 2001

B. Jones, The Minoan “Snake Goddess”. New Interpretations of her Costume and Identity, in: Laffineur – Hägg 2001, 259–265.

JONES 2007

B. Jones, A Reconsideration of the Kneeling-Figure Fresco from Hagia Triada, in: Betancourt u. a. 2007, 151–158.

JONES 2015

B. R. Jones, Ariadne’s Threads: The Construction and Significance of Clothes in the Aegean Bronze Age, *Aegaeum* 38 (Leuven 2015).

JONES 2016

B. Jones, The Three Minoan “Snake Goddesses”, in: Koehl 2016a, 93–112.

JUNG 1989

H. Jung, Methodisches zur Hermeneutik der minoischen und mykenischen Bild- denkmäler, in: Pini 1989, 91–109.

JUNG 2003

M. Jung, Bemerkungen zur Interpretation materieller Kultur aus der Perspektive der objektiven Hermeneutik, in: U. Veit – T. L. Kienlin – Chr. Kümmel –

S. Schmidt (Hrsg.), Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur (Münster 2003) 89–106.

JUNG 2005

M. Jung, Zur objektiv-hermeneutischen Interpretation des Symbolguts prähistorischer Kulturen am Beispiel des „Entenvogels“ der Urnenfelderzeit, in: Kienlin 2005, 229–238.

JUNG 2006

M. Jung, Zur Logik archäologischer Deutung. Interpretation, Modellbildung und Theorieentwicklung am Fallbeispiel des späthallstattzeitlichen ‚Fürstengraves‘ von Eberdingen-Hochdorf, Kr. Ludwigsburg (Bonn 2006).

JUNKER 2005

K. Junker, Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation (Stuttgart/ Weimar 2005).

JUNKER 2009

K. Junker, Zur Bedeutung der frühesten Mythenbilder, in: Schmidt – Oakley 2009, 65–76.

JUWIG – KOST 2010A

C. Juwig – C. Kost (Hrsg.), Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder? (Münster 2010).

JUWIG – KOST 2010B

C. Juwig – C. Kost, Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder? Einleitende Bemerkungen, in: Juwig – Kost 2010, 13–32.

K

KAISER 1976

B. Kaiser, Untersuchungen zum minoischen Relief (Bonn 1976).

KANTA 1998

A. Kanta, Festòs. Haghia Triada. Gortyna (Athen 1998).

KANTA 2012

A. Kanta, A Minoan Version of the Djed Pillar and Other Borrowed Ideas About the Afterlife in the Cretan Late Bronze Age, in: Sampolidis u. a. 2012, 231–238.

KANTOR 1947

H. J. Kantor, The Aegean and the Orient in the Second Millennium B.C., *AJA Monographs* 1 (Bloomington 1947).

KARETSOU 2000

A. Karetsou (Hrsg.), Κρήτη – Αργύπτος. Πολιτιστικοί δεσμοί τριών χιλιετιών (Heraklion 2000).

KARETSOU 2013

A. Karetsou, The Middle Minoan III building at Alonaki, Juktas, in: C. F. Macdonald – C. Knappett (Hrsg.), *Intermezzo. Intermediacy and Regeneration in Middle Minoan III Palatial Crete*, *BSA Studies* 21 (2013) 71–91.

KARETSOU U. A. 2000

A. Karetsou – Th. Detorakis – A. Kalokairinos (Hrsg.), *Πεπραγμένα του Η’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 9–14 Σεπτεμβρίου 1996* (Heraklion 2000).

KARNAVA 2011

A. Karnava, The LM IA Cretan Sealings from Akrotiri: Chronological and Historical Implications, in: L. Godart – M. Negri – A. Sacconi (Hrsg.), *Atti del colloquio internazionale “Riflessioni sulla cronologia egea alla luce delle recenti scoperte di Santorini”*, Milano, 27–28 aprile 2009, *Pasiphae* 4 (Pisa/Rom 2011) 87–91.

KARO 1930

G. Karo, Die Schachtgräber von Mykenai (München 1930).

KASCHNITZ-WEINBERG 1949/1950

G. Kaschnitz-Weinberg, Zur Herkunft der Spirale in der Ägäis, *PZ* 34/35, 1949/1950, 193–215.

KASTRINAKI U. A. 1987

L. Kastrinaki – G. Orphanou – N. Giannadakis (Hrsg.), *Ειλαπίνη. Τόμος τμηματικός για τον καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα* (Heraklion 1987).

KEEL 1995

O. Keel, Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/ Israel: von den Anfängen bis zur Perserzeit (Göttingen 1995).

Literaturverzeichnis

- KENT 1990**
S. Kent, *Architecture and the Use of Space. An Interdisciplinary Cross-Cultural Study* (Cambridge 1990).
- KIENLIN 2005**
T. L. Kienlin, *Die Dinge als Zeichen. Kulturelles Wissen und materielle Kultur. Internationale Fachtagung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 3.–5. April 2003* (Bonn 2005).
- KIENZLE 1998**
P. Kienzle, *Conservation and reconstruction at the Palace of Minos at Knossos* (unpubl. Diss. Universität von York (1998). <<http://etheses.whiterose.ac.uk/9787/>> (23.10.2018).
- KILIAN-DIRLMEIER 1987**
I. Kilian-Dirlmeier, *Das Kuppelgrab von Vaphio. Die Beigabenausstattung in der Steinkiste. Untersuchungen zur Sozialstruktur in späthelladischer Zeit, JRGZM Mainz 34, 1987, 197–212.*
- KITCHEN 2000**
K. A. Kitchen, *Regnal and Genealogical Data of Ancient Egypt (Absolute Chronology I). The Historical Chronology of Ancient Egypt, a Current Assessment*, in: M. Bietak (Hrsg.), *The Synchronisation of Civilisations in the Eastern Mediterranean in the Second Millennium B.C.* (Wien 2000) 39–52.
- KITCHEN 2002**
K. A. Kitchen, *Ancient Egyptian Chronology for Aegeanists, Mediterranean Archaeology and Archeometry 2.2, 2002, 5–12.*
- KNAPP – ASHMORE 1999**
A. B. Knapp – W. Ashmore, *Archaeological Landscapes: Constructed, Conceptualized, Ideational*, in: W. Ashmore – A. B. Knapp (Hrsg.), *Archaeologies of Landscape: Contemporary Perspectives* (Malden 1999) 1–32.
- KNAPPETT 1998**
C. Knappett, *Beyond the Palaces – Views from the Minoan Countryside, Antiquity 72, 1998, 447–451.*
- KNAPPETT 2004**
C. Knappett, *The Affordances of Things: A Post-Gibsonian Perspective on the Relationality of Mind and Matter*, in: E. DeMarrais – Chr. Gosden – C. Renfrew (Hrsg.), *Rethinking Materiality: The Engagement of Mind with the Material World* (Cambridge 2004) 43–51.
- KOEHL 1986A**
R. B. Koehl, *A Marinescape Floor from the Palace at Knossos, AJA 90, 1986, 407–417.*
- KOEHL 1986B**
R. B. Koehl, *The Chieftain Cup and a Minoan Rite of Passage, JHS 106, 1986, 99–110.*
- KOEHL 2001**
R. B. Koehl, *The ‘Sacred Marriage’ in Minoan Religion and Ritual*, in: Laffineur – Hägg 2001, 237–243.
- KOEHL 2006**
R. Koehl, *Aegean Bronze Age Rhyta* (Philadelphia 2006).
- KOEHL 2013**
R. Koehl, *The Near Eastern Contribution to Aegean Wall Painting and Vice Versa*, in: Aruz u. a. 2013, 170–179.
- KOEHL 2016A**
R. B. Koehl (Hrsg.), *Studies in Aegean Art and Culture. A New York Aegean Bronze Age Colloquium in Memory of Ellen N. Davis* (Philadelphia 2016).
- KOEHL 2016B**
R. Koehl, *Beyond the “Chieftain Cup”: More Images Relating to Minoan Male “Rites of Passage”*, in: Koehl 2016a, 113–132.
- KONSOLAKI-YANNOPOULOU 2004**
E. Konsolaki-Yannopoulou, *Mycenaean Religious Architecture: The Archaeological Evidence from Ayios Konstantinos, Methana*, in: Wedde 2004a, 61–94.
- KONTORLI-PAPADOPOULOU 1996**
L. Kontorli-Papadopoulou, *Aegean Frescoes of Religious Character* (Göteborg 1996).
- KOPAKA 2009A**
K. Kopaka (Hrsg.), *Fylo. Engendering Prehistoric ‘Stratigraphies’ in the Aegean and the Mediterranean. Proceedings of an International Conference, University of Crete, Rethymno 2–5 June 2005, Aegaeum 30* (Liège/Austin 2009).
- KOPAKA 2009B**
K. Kopaka, *Mothers in Aegean Stratigraphies? The Dawn of Ever-Continuing Engendered Life Cycles*, in: Kopaka 2009a, 183–195.
- KRAMER-HAJOS 2016**
M. T. Kramer-Hajos, *Mycenaean Greece and the Aegean World: Palace and Province in the Late Bronze Age* (Cambridge 2016).
- KRATTENMAKER 1995**
K. Krattenmaker, *Architecture in Glyptic Cult Scenes: The Minoan Examples*, in: Müller 1995, 117–133.
- KRATTENMAKER 1999**
K. Krattenmaker *The Shield Fresco in the Palace of Knossos Reconsidered, AJA 103, 1999, 315.*
- KRECKEL 1992**
R. Kreckel, *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit* (Frankfurt am Main/New York 1992).
- KRZYSZKOWSKA 2005**
O. Krzyszkowska, *Aegean Seals: An Introduction* (London 2005).
- KRZYSZKOWSKA – NIXON 1983**
O. Krzyszkowska – L. Nixon (Hrsg.), *Minoan Society. Proceedings of the Cambridge Colloquium 1981* (Bristol 1983).
- KYRIAKIDIS 2004**
E. Kyriakidis, *Aniconicity in the Seal Iconography of the Late Minoan I Period, Kadmos 43, 2004, 159–166.*
- KYRIAKIDIS 2005**
E. Kyriakidis, *The Unidentified Floating Objects on Late Minoan Seal Iconography, AJA 109, 2005, 137–154.*
- KYRIATSOULIS 2008**
A. Kyriatsoulis (Hrsg.), *Austausch von Gütern, Ideen und Technologien in der*

Literaturverzeichnis

Ägäis und im östlichen Mittelmeer. Von der prähistorischen bis zu der archaischen Zeit (Weilheim 2008).

L

LAFFINEUR 1983A

R. Laffineur, Early Mycenaean Art: Some Evidence from the West House in Thera, *BICS* 30, 1983, 111–122.

LAFFINEUR 1983B

R. Laffineur, Iconographie mycénienne et symbolisme guerrier, *Art & Fact* 2, 1983, 38–49.

LAFFINEUR 1983C

R. Laffineur, Mycenaean at Thera: Further Evidence?, in: R. Hägg – N. Marinatos (Hrsg.), *The Minoan Thalassocracy: Myth and Reality. Proceedings of the Third International Symposium at the Swedish Institute in Athens*, 31 May – 5 June, 1982. *SkrAth*, 4°, 32 (Göteborg 1983) 133–139.

LAFFINEUR 1985

R. Laffineur, Iconographie minoenne et iconographie mycénienne à l'époque des tombes à fosse, in: Darcque – Poursat 1985, 245–266.

LAFFINEUR 1987/1988

R. Laffineur, Images et symboles dans l'art mycénien, *Praktika* 1987/1988, 161–174.

LAFFINEUR 1990A

R. Laffineur, The Iconography of Mycenaean Seals and the Status of their Owners, *Aegaeum* 6, 1990, 117–159.

LAFFINEUR 1990B

R. Laffineur 1990, Composition and Perspective in Thera Wall-Paintings, in: Hardy u. a. 1990, 246–251.

LAFFINEUR 1992

R. Laffineur, Iconography as Evidence of Social and Political Status in Mycenaean Greece, in: Laffineur – Crowley 1992, 105–12.

LAFFINEUR 1998

R. Laffineur, From West to East: The

Aegean and Egypt in the Early Late Bronze Age, in: Cline – Harris-Cline 1998, 53–67.

LAFFINEUR 1999

R. Laffineur (Hrsg.), *Polemos. Le contexte guerrier en Égée à l'âge du Bronze. Actes de la Rencontre égéenne internationale, Université de Liège*, 14–17 avril 1998, *Aegaeum* 19 (Liège/Austin 1999).

LAFFINEUR 2000

R. Laffineur, Dress, Hairstyle and Jewellery in the Thera Wall Paintings, in: Sherratt 2000, 890–906.

LAFFINEUR – BETANCOURT 1997

R. Laffineur – Ph. P. Betancourt (Hrsg.), *Techne. Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference, Philadelphia, Temple University*, 18–21 April 1996, *Aegaeum* 16 (Liège 1997).

LAFFINEUR – CROWLEY 1992

R. Laffineur – J. L. Crowley (Hrsg.), *Eikon. Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference, University of Tasmania, Hobart, Australia*, 6–9 April 1992, *Aegaeum* M (Liège 1992).

LAFFINEUR – GRECO 2005

R. Laffineur – E. Greco (Hrsg.), *Emporia. Aegeans in the Central and Eastern Mediterranean, Proceedings of the 10th International Aegean Conference: Italian School of Archaeology, Athens*, 14–18 April 2004, *Aegaeum* 25 (Liège 2005).

LAFFINEUR – HÄGG 2001

R. Laffineur – R. Hägg (Hrsg.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference Göteborg, Göteborg University*, 12–15 April 2000 (Liège 2001).

LAFFINEUR – MORRIS 2007

R. Laffineur – S. P. Morris (Hrsg.), *Epos. Reconsidering Greek Epic and Aegean Bronze Age Archaeology. Proceedings of*

the 11th International Aegean Conference, Los Angeles, UCLA – The J. Paul Getty Villa, 20–23 April 2006, *Aegaeum* 28 (Liège/Austin 2007).

LAFFINEUR – NIEMEIER 1995

R. Laffineur – W.-D. Niemeier (Hrsg.), *Politeia: Society and State in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 5th International Aegean Conference / 5^e Rencontre égéenne internationale, University of Heidelberg, Archäologisches Institut*, 10–13 April 1994, *Aegaeum* 12 (Liège/Austin 1995).

LANG 1969

M. L. Lang, *The Palace of Nestor 2. The Frescoes* (Princeton 1969).

LANG 2002

F. Lang, *Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis* (Tübingen 2002).

LANGER 1984

S. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (Frankfurt am Main 1984).

LA ROSA 1997

V. La Rosa, *La 'Villa Royale' de Haghia Triada*, in: Hägg 1997a, 79–89.

LA ROSA 2002

V. La Rosa, *Pour une révision préliminaire du second palais de Phaistos*, in: Driessen u. a. 2002, 71–96.

LAURENCE – WALLACE-HADRILL 1997

R. Laurence – A. Wallace-Hadrill, *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond*, *JRA Suppl.* 22 (Portsmouth 1997).

LEBESSI U. A. 2004

A. Lebessi – P. Muhly – G. Papanavvas, *The Runner's Ring. A Minoan Athlete's Dedication at the Syme Sanctuary, Crete*, *AM* 119, 2004, 1–31.

LETESSON 2009

Q. Letesson, *Du phénotype au génotype. Analyse de la syntaxe spatiale en architecture minoenne (MM IIIB – MR IB)*, *Aegis* 2 (Louvain 2009).

Literaturverzeichnis

- LETESSON 2012
Q. Letesson, 'Open day Gallery' or 'Private Collections'? An Insight on Neopalatial Wall Paintings in their Spatial Context, in: Panagiotopoulos – Güntel-Maschek 2012, 27–61.
- LETESSON 2014
Q. Letesson, From Building to Architecture: The Rise of Configurational Thinking in Bronze Age Crete, in: Paliou u. a. 2014, 49–90.
- LETESSON – DRIESSEN 2008
Q. Letesson – J. Driessen, From 'Party' to 'Ritual' to 'Ruin' in Minoan Crete: The Spatial Context of Feasting, in: Hitchcock u. a. 2008, 207–213.
- LEVI 1925/1926
D. Levi, Le Cretule di Haghia Triada, *ASAtene* 8–9, 1925/1926, 71–166.
- LEVI 1976
D. Levi, *Festòs e la Civiltà Minoica I–IV*, *Incunabula Graeca* 60 (Rom 1976).
- LISSARRAGUE 2009
Francois Lissarrague, Reading Images, Looking at Pictures, and After, in: Schmidt – Oakley 2009, 15–22.
- LLOYD 1997/1998
J. F. Lloyd, The Minoan Hall System and the Problem of an Entrance to the South House at Knossos, *OpAth* 22–23, 1997/1998, 117–140.
- LLOYD 1999
J. F. Lloyd, The Three-Dimensional Form of the Light Area of the Minoan Hall System and the Southeast Corner of the South House at Knossos, *OpAth* 24, 1999, 51–77.
- LOGUE 2004
W. Logue, Set in Stone: The Role of Relief-Carved Stone Vessels in Neopalatial Minoan Elite Propaganda, *BSA* 99, 2004, 149–172.
- LONG 1974
Ch. R. Long, The *Ayia Triadha* Sarcophagus. A Study of Late Minoan and Mycenaean Funerary Practices and Beliefs, *SIMA* 41 (Göteborg 1974).
- LORENZ 2008
K. Lorenz, *Bilder machen Räume: Mythenbilder in pompeianischen Häusern* (Berlin 2008).
- LOVE 1939
A. E. H. Love, The Shape and Physical Qualities of the Minoan Shield, *Man* 39, 1939, 40–42.
- LÖW 2001
M. Löw, *Raumsoziologie* (Frankfurt am Main 2001).
- M**
- MACDONALD 1990
C. F. Macdonald, Destruction and Construction in the Palace at Knossos: LM IA–B, in: Hardy u. a. 1990, 82–88.
- MACDONALD 1997
C. F. Macdonald, The Prelude to Mycenaean Crete, in: Driessen – Farnoux 1997, 267–273
- MACDONALD 2002
C. F. Macdonald, The Neopalatial Palaces of Knossos, in: Driessen u. a. 2002, 35–54.
- MACDONALD 2003
C. F. Macdonald, *Rez. zu Panagiotaki 1999*, *JHS* 123, 2003, 244–245.
- MACDONALD 2004
C. F. Macdonald, Ceramic and Contextual Confusion in the Old and New Palace Periods, in: Cadogan u. a. 2004, 239–251.
- MACDONALD 2005
C. F. Macdonald, *Knossos* (London 2005).
- MACDONALD 2010
C. F. Macdonald, *Knossos*, in: E. Cline (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean* (ca. 3000–1000 BC) (Oxford 2010) 529–542.
- MACDONALD – DRIESSEN 1988
C. F. Macdonald – J. M. Driessen, The Drainage System of the Domestic Quarter in the Palace at Knossos, *BSA* 83, 1988, 235–258.
- MACGILLIVRAY 1997
J. A. MacGillivray, The Re-Occupation of Eastern Crete in the Late Minoan II–III A1/2 Periods, in: Driessen – Farnoux 1997, 275–279.
- MACGILLIVRAY 2000
J. A. MacGillivray, The Great Kouros in Cretan Art, in: MacGillivray u. a. 2000, 123–130.
- MACGILLIVRAY 2007
J. A. MacGillivray, Protopalatial (MM IB–MM IIIA): Early Chamber beneath the West Court, Royal Pottery Stores, the Trial KV, and the West and South Polychrome Deposits Groups, in: Momigliano 2007, 105–149.
- MACGILLIVRAY 2009
J. A. MacGillivray, Thera, Hatshepsut, and the Keftiu, in: Warburton 2009, 154–170.
- MACGILLIVRAY 2013
J. A. MacGillivray, Animated Art of the Minoan Renaissance, in: R. B. Koehl (Hrsg.), *Amilla: The Quest for Excellence. Studies Presented to Guenter Kopcke in Celebration of His 75th Birthday*, *INSTAP Prehistory Monographs* 43 (Philadelphia 2013) 145–148.
- MACGILLIVRAY – BARBER 1984
J. A. MacGillivray – R. L. N. Barber (Hrsg.), *The Prehistoric Cyclades: Contributions to a Workshop on Cycladic Chronology* (Edinburgh 1984).
- MACGILLIVRAY U. A. 2000
J. A. MacGillivray – J. M. Driessen – L. H. Sackett (Hrsg.) *The Palaikastro Kouros. A Minoan Chryselephantine Statuette and Its Aegean Bronze Age Context*. *BSA Studies* 6 (London 2000).
- MAGRILL 1987
P. Magrill, A Minoan Alabastron in Dublin, *BSA* 82, 1987, 155–164.
- MANNING 2009
S. W. Manning, *Beyond the Santorini*

Literaturverzeichnis

- Eruption: Some Notes on Dating the Late Minoan IB Period on Crete, and Implications for Cretan-Egyptian Relations in the 15th Century BC (and especially LM II), in: Warburton 2009, 207–226.
- MANNING – BRONK RAMSEY 2003
S. W. Manning – C. Bronk Ramsey, A Late Minoan I-II Absolute Chronology for the Aegean – Combining Archaeology with Radiocarbon, in: M. Bietak (Hrsg.), *The Synchronisation of Civilisations in the Eastern Mediterranean in the Second Millennium BC II* (Wien 2003) 111–133.
- MANNING U.A. 2014
S. Manning – F. Höflmayer – N. Moeller – M. W. Dee – C. Bronk Ramsey – D. Fleitmann – T. Higham – W. Kutschera – E. M. Wild, Dating the Thera (Santorini) Eruption: Archaeological and Scientific Evidence Supporting a High Chronology, *Antiquity* 88, 2014, 1164–1179.
- MANTELI – EVELY 1995
K. Manteli – D. Evely, The Neolithic Levels from the Throne Room System, Knossos, *BSA* 90, 1995, 1–16.
- MANTZOURANI 1995
E. Mantzourani, Notes on the Depiction of Vessels and Vases in Aegean Wall-Painting, in: Morris 1995, 123–141.
- MARAN 2006A
J. Maran, Architecture, Power and Social Practice – An Introduction, in: Maran u. a. 2006, 9–14.
- MARAN 2006B
J. Maran, Mycenaean Citadels as Performative Space, in: Maran u. a. 2006, 75–91.
- MARAN – STAVRIANOPOULOU 2007
J. Maran – E. Stavrianopoulou, Πότνιός Ανήρ – Reflections on the Ideology of Mycenaean Kingship, in: Alram-Stern – Nightingale 2007, 285–297.
- MARAN U.A. 2006
J. Maran – C. Juwig – H. Schwengel – U. Thaler (Hrsg.), *Constructing Power: Architecture, Ideology and Social Practice. Konstruktion der Macht: Architektur, Ideologie und soziales Handeln* (Hamburg/Münster 2006).
- MARINATOS 1984A
N. Marinatos, The Date-Palm in Minoan Iconography and Religion, *OpAth* 15, 1984, 115–122.
- MARINATOS 1984B
N. Marinatos, Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society (Athen 1984).
- MARINATOS 1985
N. Marinatos, The Function and Interpretation of the Theran Frescoes, in: Darceque – Poursat 1985, 219–230.
- MARINATOS 1986
N. Marinatos, Minoan Sacrificial Ritual. Cult Practice and Symbolism (Stockholm 1986).
- MARINATOS 1987A
N. Marinatos, An Offering of Saffron to the Minoan Goddess of Nature: The Role of the Monkey and the Importance of Saffron, in: T. Linders – G. Nordquist (Hrsg.), *Gifts to the Gods*, *Boreas* 15 (Uppsala 1987) 123–132.
- MARINATOS 1987B
N. Marinatos, The Monkey in the Shrine: A Fresco Fragment from Thera, in: Kastrinaki u. a. 1987, 417–421.
- MARINATOS 1987C
N. Marinatos, Public Festivals in the West Courts of the Palaces, in: FomP 1987, 135–143
- MARINATOS 1987D
N. Marinatos, Role and Sex Division in Ritual Scenes of Aegean Art, *JPrehistRel* 1, 1987, 23–34.
- MARINATOS 1989A
N. Marinatos, The Bull as an Adversary: Some Observations on Bull-Hunting and Bull-Leaping, in: Ariadne 5, Rethymnon 1989, 23–32.
- MARINATOS 1989B
N. Marinatos, The Minoan Harem: The Role of Eminent Women and the Knossos Frescoes, *DialHistAnc* 15, 1989, 33–62.
- MARINATOS 1990
N. Marinatos, Celebrations of Death and the Symbolism of the Lion Hunt, in: Hägg – Nordquist 1990, 143–148.
- MARINATOS 1993
N. Marinatos, Minoan Religion. Ritual, Image, and Symbol (Columbia 1993).
- MARINATOS 1996
N. Marinatos, The Iconographical Program of the Palace of Knossos, in: M. Bietak (Hrsg.), *Haus und Palast im Alten Ägypten* (Wien 1996) 149–157.
- MARINATOS 1997
N. Marinatos, Minoan and Mycenaean Larnakes: A Comparison, in: Driessen – Farnoux 1997, 281–292.
- MARINATOS 2005
N. Marinatos, The Ideals of Manhood in Minoan Crete, in: Morgan 2005a, 149–158.
- MARINATOS 2007
N. Marinatos, Rosette and Palm on the Bull Frieze from Tell el-Dab^a and the Minoan Solar Goddess, in: Bietak u. a. 2007, 145–150.
- MARINATOS 2010
N. Marinatos, Minoan Kingship and the Solar Goddess. A Near Eastern Koiné (Urbana 2010).
- MARINATOS 2010
N. Marinatos, Lions from Tell el Dab^a, *ÄgLev* 20, 2010, 325–355.
- MARINATOS – HÄGG 1986
N. Marinatos – R. Hägg, On the Ceremonial Function of the Minoan Polythyron, *OpAth* 16, 1986, 57–73.
- MARINATOS 1941
S. Marinatos, The Cult of the Cretan Caves, *Review of Religion* 5, 1941, 123–136.
- MARINATOS 1967
S. Marinatos, Kleidung, Haar- und

Literaturverzeichnis

- Barttracht, ArchHom 1 (Göttingen 1967).
- MARINATOS 1974
S. Marinatos, Excavations at Thera VI (1972 Season) (Athen 1974).
- MARINATOS – HIRMER 1973
S. Marinatos – M. Hirmer, Kreta, Thera und das mykenische Hellas (München 1973).
- MARTHARI 1984
M. Marthari, The Destruction of the Town at Akrotiri, Thera at the Beginning of LC I, in: MacGillivray – Barber 1984, 119–133.
- MARTHARI 1990
M. Marthari, The Chronology of the Last Phase of Occupation at Akrotiri, in: Hardy u. a. 1990, 27–70.
- MARTHARI 2000
M. Marthari, The Attraction of the Pictorial: Observations on the Relationship of Theran Pottery and Theran Fresco Iconography, in: Sherratt 2000, 873–889.
- MARTHARI 2009
M. Marthari, An MM Seal With Swallow Motif From Knossos and Its Interconnections With Late MC-LC I Theran Iconography, in: D. Danielidou (Hrsg.), *Δώρον: τιμητικός τομός για τον καθηγητή Σπύρο Ιακωβίδη, Σειρά Μονογραφιών 6* (Athen 2009) 419–439.
- MATIĆ – FRANKOVIĆ (2017)
U. Matić – F. Franković, Out of Date, Out of Fashion: The Changing of Dress of Aegean Figures in the Theban Tombs of the Egyptian 18th Dynasty in the Light of Aegean Bronze Age Costume, *SMEA* 3, 2017, 105–130.
- MATTHÄUS 1980
H. Matthäus, Die Bronzegefäße der kretisch-mykenischen Kultur, PBF II,1 (München 1980).
- MATZ 1958
F. Matz, Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta (Mainz 1958).
- MAYER GROSS 1937
W. Mayer Gross, Rez. G. A. S. Snijder, Kretische Kunst. Versuch einer Deutung (Berlin 1936), *JHS* 57.2, 1937, 254–256.
- MCCALLUM 1987
L. McCallum, Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos (unpubl. Diss. Universität Philadelphia 1987).
- MCENROE 1982
J. A. McEnroe, Typology of Minoan Neopalatial Houses, *AJA* 86, 1982, 3–19.
- MCGOWAN 2006
E. R. McGowan, Experiencing and Experimenting with Embodied Archaeology: Re-Embodying the Sacred Gestures of Neopalatial Minoan Crete, *Archaeological Review from Cambridge* 21.2, 2006, 32–57.
- MERKLIN 1989
Cicero, *De finibus bonorum et malorum*. Über das höchste Gut und das größte Übel, übers. und hg. v. Harald Merklin (Stuttgart 1989).
- MEROUSIS 2002
N. Merousis, Changes in the Economic and Administrative Organization of Crete in the Late Minoan II–III Period: A New Proposal, *BSA* 97, 2002, 163–169.
- MERSEREAU 1992
R. Mersereau, A Reevaluation of the Loomweight Basement Deposit at Knossos with Special Reference to Its Architectural Models, *AJA* 96, 1992, 334.
- METZGER 1985
M. Metzger, Königsthron und Gottes-thron. Thronformen und Thron-darstellungen in Ägypten und im Vorderen Orient im dritten und zweiten Jahrtausend vor Christus und deren Bedeutung für das Verständnis von Aussagen über den Thron im Alten Testament (Kevelaer 1985).
- MEYER 1979
K.-D. Meyer, Semiotik, Kommunikationswissenschaft und Kunstgeschichte, *Hephaistos* 1, 1979, 42–60.
- MITCHELL 1994
W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago 1994).
- MILITELLO 1992
P. Militello, Uno *hieron* nella villa di Haghia Triada?, *Sileno* 18, 1992, 101–113.
- MILITELLO 1998
P. Militello, Haghia Triada I. Gli Affreschi, *MSAtene* 9 (Padua 1998).
- MILITELLO 1999
P. Militello, Influenza orientale sui palazzi minoici? Il caso delle decorazione parietale, in: V. La Rosa – D. Palermo – L. Vagnetti (Hrsg.), *Epi ponton Plazomenoi*. Simposio italiano di studi egei dedicato a Luigi Bernabò Brea e Giovanni Publiese Caratelli (Rom 1999) 91–108.
- MILITELLO 2001
P. Militello, Gli affreschi minoici di Festòs. Studi di Archeologia Cretese II (Padua 2001).
- MILITELLO 2013
P. Militello, Wall-painting and Vase-painting: The Case of MM III Phaistos, in: A. Vlachopoulos 2013a, 46–51.
- MIRIÉ 1979
S. Mirié, Das Thronraumareal des Palastes von Knossos: Versuch einer Neuinterpretation seiner Entstehung und seiner Funktion, *SaarBeitr* 26 (Bonn 1979).
- MÖBIUS 1933
M. Möbius, Pflanzenbilder der minoischen Kunst in botanischer Betrachtung, *JdI* 48, 1933, 1–39.
- MOLLOY 2008
B. Molloy, Martial Arts and Materiality. A Combat Archaeology Perspective on Aegean Swords of the Fifteenth and Fourteenth Centuries BC, *WorldA* 40, 116–134.
- MOMIGLIANO 1992
N. Momigliano, The ‘Proto-Palatial Facade’ at Knossos, *BSA* 87, 1992, 165–175.
- MOMIGLIANO 2007
N. Momigliano (Hrsg.), *Knossos Pottery*

Literaturverzeichnis

- Handbook. Neolithic and Bronze Age (Minoan), BSA Studies 14 (London 2007).
- MOMIGLIANO – HOOD 1994**
N. Momigliano – S. Hood, Excavations at Knossos. Excavations of 1987 on the South Front of the Palace at Knossos, BSA 89, 1994, 103–150.
- MOODY 1987**
J. Moody, The Minoan Palace as a Prestige Artefact, in: Hägg – Marinatos 1987, 235–241.
- MORGAN 1984**
L. Morgan, Morphology, Syntax and the Issue of Chronology, in: MacGillivray – Barber 1984, 165–178.
- MORGAN 1985**
L. Morgan, Idea, Idiom and Iconography, in: Darcque – Poursat 1985, 5–19.
- MORGAN 1987**
L. Morgan, A Minoan Larnax from Knossos, BSA 82, 1987, 171–200.
- MORGAN 1988**
L. Morgan, The Miniature Wall Paintings of Thera (Cambridge 1988).
- MORGAN 1990**
L. Morgan, Island Iconography: Thera, Kea, Milos, in: Hardy u. a. 1990, 252–266.
- MORGAN 1995A**
L. Morgan, Of Animals and Men: The Symbolic Parallel, in: Morris 1995, 171–184.
- MORGAN 1995B**
L. Morgan, Frontal Face and the Symbolism of Death in Aegean Glyptic, in: Müller 1995, 135–149.
- MORGAN 1995C**
L. Morgan, Minoan Painting and Egypt: The Case of Tell el-Dab'a, in: Davies – Schofield 1995, 29–53.
- MORGAN 1998A**
L. Morgan, Power of the Beast: Human-Animal Symbolism in Egyptian and Aegean Art, *ÄgLev* 7, 1998, 17–31.
- MORGAN 1998B**
L. Morgan, The Wall Paintings of the North-East Bastion at Ayia Irini, Kea, in: L. G. Mendoni – A. Mazarakis Ainian (Hrsg.), Kea-Kythnos: History and Archaeology. Proceedings of an International Symposium Kea-Kythnos, 22–25 June 1994, Meletemata 27 (Paris 1998) 201–210.
- MORGAN 2000**
L. Morgan, Form and Meaning in Figurative Painting, in: Sherratt 2000, 925–946.
- MORGAN 2004**
L. Morgan, Feline Hunters in the Tell el Dab'a Paintings: Iconography and Dating, *ÄgLev* 14, 2004, 285–298.
- MORGAN 2005A**
L. Morgan (Hrsg.), Aegean Wall Painting: A Tribute to Mark Cameron, BSA Studies 13 (London 2005).
- MORGAN 2005B**
L. Morgan, New Discoveries and New Ideas in Aegean Wall Painting, in: Morgan 2005a, 21–44.
- MORGAN 2010A**
L. Morgan, An Aegean Griffin in Egypt: The Hunt Frieze at Tell el-Dab'a, *ÄgLev* 20, 2010, 303–323.
- MORGAN 2010B**
L. Morgan, A Pride of Leopards: A Unique Aspect of the Hunt Frieze from Tell el-Dab'a, *ÄgLev* 20, 2010, 263–301.
- MORRIS 1939**
C. W. Morris, Ästhetik und Zeichentheorie (1939), in: Ch. W. Morris, Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie. Nachwort von F. Knilli (München 1972) 91–118.
- MORRIS 1988**
C. W. Morris, Grundlagen der Zeichentheorie (Frankfurt am Main 1988).
- MORRIS 1995**
C. Morris (Hrsg.), Klados: Essays in Honour of J. N. Coldstream (London 1995).
- MORRIS 2000**
C. Morris, Rez. zu Danielidou 1998, *AJA* 104, 2000, 799–800.
- MORRIS 2001**
C. E. Morris, The Language of Gesture in Minoan Religion, in: Laffineur – Hägg 2001, 245–251.
- MORRIS – PEATFIELD 2002**
C. E. Morris – A. Peatfield, Feeling through the Body: Gesture in Cretan Bronze Age Religion, in: Y. Hamilakis – M. Pluciennik – S. Tarlow (Hrsg.), Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporeality (New York 2002) 150–120.
- MORRIS – PEATFIELD 2004**
C. E. Morris – A. Peatfield, Experiencing Ritual: Shamanic Elements in Minoan Religion, in: M. Wedde (Hrsg.), Celebrations. Sanctuaries and the Vestiges of Cult Activity. Selected Papers and Discussions from the 10th Anniversary Symposium of the Norwegian Institute at Athens (Bergen 2004) 35–59.
- MOSER V. FILSECK 1986**
K. Moser v. Filseck, Der Alabasterfries von Tiryns, *AA* 1986, 1–32.
- MOUNTJOY 2003**
P. A. Mountjoy, Knossos. The South House, BSA Suppl. 34 (London 2003).
- MÜHLENBRUCH 2010**
T. Mühlenbruch, Soziale Räume im spätbronzezeitlichen Tiryns I: Architektur, in: Horejs – Kienlin 2010, 95–106.
- MUHLY 1984**
J. D. Muhly, Rez. zu Marinatos 1984b, *Gnomon* 59, 1987, 329–334.
- MUHLY 1992**
P. Muhly, *Μινωικός λαξευτός τάφος στον Πόρο Ηρακλείου* (Athen 1992).
- MUIR 2004**
R. Muir, Approaches to Landscape (Basingstoke 1999).
- MÜLLER 1915**
K. Müller, Frühmykenische Reliefs aus

Literaturverzeichnis

- Kreta und vom griechischen Festland, JdI 30, 1915, 242–336.
- MÜLLER 1925
V. Müller, Kretisch-mykenische Studien I. Die kretische Raumdarstellung, JdI 40, 1925, 85–120.
- MÜLLER 1995
W. Müller (Hrsg.), *Sceaux Minoens et Mycéniens*, CMS Beiheft 5 (Berlin 1995).
- MÜLLER 2000
W. Müller (Hrsg.), *Minoisch-mykenische Glyptik: Stil, Ikonographie, Funktion*. V. Internationales Siegel-Symposium Marburg, 23.–25. September 1999, CMS Beih. 6 (Berlin 2000).
- MÜLLER 2010A
W. Müller (Hrsg.), *Die Bedeutung der minoischen und mykenischen Glyptik*, CMS Beih. 8 (Mainz 2010).
- MÜLLER 2010B
W. Müller, *Typologie und Bedeutung des Ornaments in der minoischen und mykenischen Glyptik*, in: Müller 2010a, 259–276.
- MÜNCH 2001
D. Münch, *Geschichtlichkeit als Grundkategorie der Bildwissenschaft*, in: Sachs-Hombach 2001a, 101–125.
- MÜNCH 2007
R. Münch, *Soziologische Theorie 2. Handlungstheorie* (Frankfurt/New York 2007).
- MURRAY – WARREN 1976
C. Murray – P. Warren, *Po-ni-ki-jo among the Dye-Plants of Minoan Crete*, Kadmos 15, 1976, 40–60.
- MUTH 1999
S. Muth, *Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, Archäologie und Geschichte* 10 (Heidelberg 1998).
- MYLONAS 1973
G.E. Mylonas, *Ο ταφικός κύκλος Β των Μυκηρῶν* (Athen 1973).
- MYRES 1902/1903
J. L. Myres, *Excavations at Palaikastro II. The Sanctuary-Site of Petsofa*, BSA 9, 1902/1903, 356–387.
- MYRES 1939
J. L. Myres, *The Structure and Origin of the Minoan Body-Shield*, Man 39, 1939, 36–40.
- MYRES 1950
J. L. Myres, *Minoan Dress*, Man 50, 1950, 1–6.
- N**
- NAFPLIOTI 2008
A. Nafplioti, *“Mycenaean” Political Domination of Knossos Following the Late Minoan IB Destructions on Crete: Negative Evidence from Strontium Isotope Ratio Analysis (⁸⁷Sr/⁸⁶Sr)*, JASc 35, 2008, 2307–2317.
- NELSON 2007
M. C. Nelson, *Minoan and Mycenaean Stone Revetment*, in: Betancourt u. a. 2007, 17–22.
- NEVETT 2010
L. C. Nevett, *Domestic Space in Classical Antiquity* (Cambridge 2010).
- NEWBERRY 1906
P. Newberry, *To what Race did the Founders of Sais Belong?*, Proceedings of the Society of Biblical Archaeology 28, 1906, 68–75.
- NIEMEIER 1980
W.-D. Niemeier, *Die Katastrophe von Thera und die spätminoische Chronologie*, JdI 95, 1980, 1–76.
- NIEMEIER 1982
W.-D. Niemeier, *Mycenaean Knossos and the Age of Linear B*, SMEA 23, 1982, 219–287.
- NIEMEIER 1983
W.-D. Niemeier, *The Character of the Knossian Palace Society in the Second Half of the 15th Century B.C., Minoan or Mycenaean?*, in: Krzyszkowska – Nixon 1983, 217–236.
- NIEMEIER 1985
W.-D. Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos: Stil, Chronologie und historischer Kontext* (Berlin 1985).
- NIEMEIER 1986
W.-D. Niemeier, *Zur Deutung des Thronraumes im Palast von Knossos*, AM 101, 1986, 63–95.
- NIEMEIER 1987A
W.-D. Niemeier, *On the Function of the ‘Throne Room’ in the Palace at Knossos*, in: Hägg – Marinatos 1987, 163–168.
- NIEMEIER 1987B
W.-D. Niemeier, *Das Stuckrelief des ‚Prinzen mit der Federkrone‘ aus Knossos und minoische Götterdarstellungen*, AM 102, 1987, 65–89.
- NIEMEIER 1989
W.-D. Niemeier, *Zur Ikonographie der ‚Kultszenen‘ auf minoischen und mykenischen Siegeln*, in: Pini 1989, 163–184.
- NIEMEIER 1990
W.-D. Niemeier, *Cult Scenes on Gold Rings from the Argolid*, in: Hägg – Nordquist 1990, 165–170.
- NIEMEIER 1992
W.-D. Niemeier, *Iconography and Context: The Thera Frescoes*, in: Laffineur – Crowley 1992, 97–104.
- NIEMEIER 1994
W.-D. Niemeier, *Knossos in the New Palace Period*, in: Evely 1994, 71–88.
- NIEMEIER 1997
W.-D. Niemeier, *Cretan Glyptic Arts in LM I–III: Continuity and Change*, in: Driessen – Farnoux 1997, 297–311.
- NIEMEIER – NIEMEIER 1998
W.-D. Niemeier – B. Niemeier, *Minoan Frescoes in the Eastern Mediterranean*, in: Cline – Harris-Cline 1998, 69–98.
- NIEMEIER – NIEMEIER 2000
B. Niemeier – W.-D. Niemeier, *Aegean Frescoes in Syria-Palestine: Alalakh and Tel Kabri*, in: Sherratt 2000, 763–802.

Literaturverzeichnis

NIERHAUS 1935

R. Nierhaus, Das Problem psychologischer Deutung vorgeschichtlicher Kunst, *PZ* 26, 1935, 3–23.

NILSSON 1932

M. P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology* (New York 1932).

NILSSON 1950

M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*² (Lund 1950).

NORDFELDT 1987

A.-C. Nordfeldt, Residential Quarters and Lustral Basins, in: Hägg – Marinatos 1987, 187–194.

NORDFELDT 1997

A.-C. Nordfeldt, On Possible Minoan Halls in Art, in: Hägg 1997a, 179–186.

O

OEVERMANN 2001

U. Overmann, Zur Analyse der Struktur sozialer Deutungsmuster, *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 2, 2001, 3–33.

OEVERMANN 2005

U. Overmann, Archäologische Funde als Ausdrucksgestalten und die Rekonstruktion ihrer objektiven Sinnstrukturen, in: Kienlin 2005, 159–168.

OLIVER-SMITH 1996

A. Oliver-Smith, Anthropological Research on Hazards and Disasters, *Annual Review of Anthropology* 25, 1996, 303–328.

OTTO 2000

A. Otto, *Entwicklung der klassisch-syrischen Glyptik* (2000).

OVERBECK – MCDONALD 1976

J. C. Overbeck – Chr. K. McDonald, The Date of the Last Palace at Knossos, *AJA* 80, 1976, 155–164.

P

PALAIMA 1990

T. G. Palaima (Hrsg.), *Aegean Seals, Sealings and Administration*. Proceedings of the NEH-Dickson Conference of the Program in Aegean Scripts and Prehistory of the Department of Classics, University of Texas at Austin, January 11–13, 1989, *Aegaeum* 5 (Liège/ Austin 1990).

PALAIMA 1995

T. G. Palaima, The Nature of the Mycenaean Wanax: Non-Indo-European Origins and Priestly Functions, in: Rehak 1995a, 119–142.

PALIO 2018

O. Palio, Costruzione e distruzione del Secondo Palazzo di Festòs nel corso del TM IB, in: G. Baldacci – I. Caloi (Hrsg.), *Rhadamantys. Studi di archeologia minoica in onore di Filippo Carinci per il suo 70° compleanno*, *BAR IS 2884* (Oxford 2018) 89–96.

PALIOU 2011

E. Paliou, The Communicative Potential of Thera Murals in Late Bronze Age Akrotiri: Applying Viewshed Analysis in 3D Townscapes 1990, *OxfJA* 30, 2011, 247–272.

PALIOU U.A. 2011

E. Paliou – D. Wheatley – G. Earl, Three-dimensional Visibility Analysis of Architectural Spaces: Iconography and Visibility of the Wall Paintings of Xeste 3 (Late Bronze Age Akrotiri), *JAS* 2011, 375–386.

PALIOU 2014

E. Paliou, Visibility Analysis in 3D Built Spaces: A New Dimension to the Understanding of Social Space, in: Paliou u. a. 2014, 91–114.

PALIOU U.A. 2014

E. Paliou – U. Lieberwirth – S. Polla (Hrsg.), *Spatial Analysis and Social Spaces. Interdisciplinary Approaches to the Interpretation of Prehistoric and Historic Built Environments*, *TOPOI* 18 (Berlin/Boston 2014).

PALMER 1963

L. R. Palmer, *On the Knossos Tablets: The Find-places of the Knossos Tablets* (Oxford 1963).

PALMER 1969

L. R. Palmer, *A New Guide to the Palace of Knossos* (New York 1969).

PALYVOU 1987

C. Palyvou, Circulatory Patterns in Minoan Architecture, in: Hägg – Marinatos 1987, 195–203.

PALYVOU 1999

C. Palyvou, Thera Architecture through the Minoan Looking Glass, in: Betancourt u. a. 1999, 609–615.

PALYVOU 2000

C. Palyvou, Concepts of Space in Aegean Bronze Age Art and Architecture, in: Sherratt 2000, 413–436.

PALYVOU 2004

C. Palyvou, Outdoor Space in Minoan Architecture: ‘Community and Privacy’, in: Cadogan u. a. 2004, 207–217.

PALYVOU 2005A

C. Palyvou, Architecture in Aegean Bronze Age Art: Facades with no Interiors, in: Morgan 2005a, 186–197.

PALYVOU 2005B

C. Palyvou, Akrotiri Thera. An Architecture of Affluence 3,500 Years Old (Philadelphia 2005).

PALYVOU 2006

C. Palyvou, Οικοδομικές παρατηρήσεις μέσα από την τέχνη της Εποχής του Χαλκού: Τυποποιημένες, λυόμενες κατασκευές, in: T. P. Tassias – C. Palyvou (Hrsg.), *Proceedings of the 2nd International Conference on Ancient Greek Technology* (Athen 2006) 417–424.

PALYVOU 2012

C. Palyvou, Wall-Painting and Architecture in the Aegean Bronze Age: Connections between Illusionary Space and Built Realities, in: Panagiotopoulos – Güntel-Maschek 2012, 9–26.

Literaturverzeichnis

PANAGIOTAKI 1993

M. Panagiotaki, The Temple Repositories of Knossos: New Information from the Unpublished Notes of Sir Arthur Evans, *BSA* 88, 1993, 49–91.

PANAGIOTAKI 1998

M. Panagiotaki, Dating the Temple Repositories Vases, *BSA* 93, 1998, 185–198.

PANAGIOTAKI 1999

M. Panagiotaki, The Central Palace Sanctuary at Knossos, *BSA Suppl.* 31 (London 1999).

PANAGIOTOPOULOS 2001

D. Panagiotopoulos, Keftiu in Context. Theban Tomb-Paintings as a Historical Source, *OxfJA* 20, 2001, 263–283.

PANAGIOTOPOULOS 2006A

D. Panagiotopoulos, Der minoische ‚Hof‘ als Kulisse zeremonieller Handlungen, in: Maran u. a. 2006, 31–41.

PANAGIOTOPOULOS 2006B

D. Panagiotopoulos, Das minoische Stierspringen. Zur Performanz und Darstellung eines altägäischen Rituals, in: J. Mylonopoulos – H. Roeder (Hrsg.), *Archäologie und Ritual. Auf der Suche nach der rituellen Handlung in den antiken Kulturen Ägyptens und Griechenlands* (Wien 2006) 125–138.

PANAGIOTOPOULOS 2006C

D. Panagiotopoulos, Foreigners in Egypt in the Time of Hatshepsut and Thutmose III, in: E. H. Cline – D. O’Connor (Hrsg.), *Thutmose III. A New Biography* (Ann Arbor 2006) 370–412.

PANAGIOTOPOULOS 2008A

D. Panagiotopoulos, Natur als sakraler Raum in der minoischen Kultur, *ArchRel* 10, 2008, 115–142.

PANAGIOTOPOULOS 2008B

D. Panagiotopoulos, Geschenk oder Handel? Zu den Gaben der Ägäischen Prozessionen in den Thebanischen Privatgräbern, in: *Kyriatsoulis* 2008, 167–179.

PANAGIOTOPOULOS 2012A

D. Panagiotopoulos, IV. Würdezeichen auf dem Haupt, in: H.-G. Buchholz, *Erkennungs-, Rang- und Würdezeichen*, *ArchHom Kap. D Bd. 1* (Göttingen 2012) 109–158.

PANAGIOTOPOULOS 2012B

D. Panagiotopoulos, Aegean Imagery and the Syntax of Viewing, in: Panagiotopoulos – Günkkel-Maschek 2012, 63–82.

PANAGIOTOPOULOS – GÜNKEL-MASCHEK 2012

D. Panagiotopoulos – U. Günkkel-Maschek (Hrsg.), *Minoan Realities. Approaches to Images, Architecture, and Society in the Aegean Bronze Age*, *AEGIS* 5 (Louvain-la-Neuve 2012).

PANOFSKY 2002

E. Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Köln 2002) 36–67.

PAPACONSTANTINOU 2006

D. Papaconstantinou, Identifying Domestic Space in the Neolithic Eastern Mediterranean. Method and Theory in Spatial Studies (Oxford 2006).

PAPADOPOULOS 2010

A. Papadopoulos, Discussing Bronze Age Cypriot Iconography: Three Case Studies, in: S. Christodoulou – A. Satraki (Hrsg.), *POCA 2007: Postgraduate Cypriot Archaeology Conference* (Newcastle 2010) 127–144.

PAPADOPOULOS 1997

J. K. Papadopoulos, Knossos, in: M. de la Torre (Hrsg.), *The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region* (Los Angeles 1997) 93–110.

PAPADOPOULOS 1998

Th. J. Papadopoulos, *The Late Bronze Age Daggers of the Aegean I. The Greek Mainland* (Stuttgart 1998).

PAPAGIANNONOPOULOU 1995

A. Papagiannopoulou, *Xeste* 3, Akrotiri,

Thera. The Pottery, in: Morris 1995, 209–215.

PAPAGIANNONOPOULOU 2008

A. Papagiannopoulou, From Pots to Pictures: Middle Cycladic Figurative Art from Akrotiri, Thera, in: Brodie u. a. 2008, 433–449.

PAPAODYSSSEUS U. A. 2006

C. Papaodysseus – Th. Panagopoulos – M. Exarchos – D. Fragoulis – G. Roussopoulos – P. Rousopoulos – G. Galanopoulos – C. Triantafyllou – A. Vlachopoulos – Chr. Doumas, *Distinct, Late Bronze Age (c. 1650 BC) Wall-Paintings from Akrotiri, Thera. Comprising Advanced Geometrical Patterns*, *Archaeometry* 48, 2006, 97–114.

PAPPÁS 2006

D. Pappás, *Όπλα γραπτά, όπλα πραγματικά στην Ύστερη Εποχή του Χαλκού στο Αιγαίο. Αναπαράσταση και πραγματικότητα των τεχνολογικών χαρακτηριστικών: Η περίπτωση της ασπίδας*, in: Y. Kazazi – N. Papapetrou (Hrsg.), *Πρακτικά: 2^ο Διεθνές Συνέδριο Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας/Proceedings: 2nd International Conference on Ancient Greek Technology* (Athen 2006) 672–678.

PARIBENI 1908

R. Paribeni, *Il sarcofago dipinto di Haghia Triada*, *MonAnt* 19, 1908, 5–86.

PARKER PEARSON – RICHARDS 1994A

M. Parker Pearson – C. Richards, *Architecture and Order: Approaches to Social Space* (London 1994).

PARKER PEARSON – RICHARDS 1994B

M. Parker Pearson – C. Richards, *Ordering the World: Perceptions of Architecture, Space and Time*, in: M. Parker Pearson – C. Richards (Hrsg.), *Architecture and Order: Approaches to Social Space* (London/New York 1994) 1–37.

PARKINSON 2008

R. Parkinson, *The Painted Tomb-Chapel of Nebamun, Masterpieces of Ancient Egyptian Art in the British Museum* (London 2008).

Literaturverzeichnis

- PARROT 1958
A. Parrot, Mission archéologique de Mari II. Le palais. Peintures murales (Paris 1958).
- PATRIANAKOU-ILIAKI 1983
A. Patrianakou-Iliaki, Wall Paintings and Painters in Minoan Society, in: Krzyszkowska – Nixon 1983, 245–249.
- PEATFIELD 1990
A. Peatfield, Minoan Peak Sanctuaries: History and Society, *OpAth* 18, 1990, 117–131.
- PEATFIELD 1994
A. Peatfield, After the “Big Bang” – What? Or Minoan Symbols and Shrines beyond Palatial Collapse, in: Alcock – Osborne 1994, 19–36.
- PELON 1980
O. Pelon, Le Palais de Malia V.2, *EtCret* 25 (Paris 1980).
- PELON 1983
O. Pelon, Réflexions sur la fonction politique dans un palais crétois, in: Krzyszkowska – Nixon 1983, 251–257.
- PELON 2001
O. Pelon, Maquette architecturale et architecture palatiale dans la Crète minoenne, in: B. Muller (Hrsg.), *Maquettes architecturales de l’antiquité regards croisés*, Actes du colloque de Strasbourg (Paris 2001) 303–319.
- PELON 2002
O. Pelon, Contribution du palais de Malia à l’étude et à l’interprétation des « palais » minoens, in: Driessen u. a. 2002, 111–121.
- PERNIER 1935
L. Pernier, Il palazzo minoico di Festòs I. Gli strati più antichi e il primo palazzo (Rom 1935).
- PERNIER – BANTI 1951
L. Pernier – L. Banti, Il palazzo minoico di Festòs II. Il secondo palazzo (Rom 1951).
- PETERSON 1982
S. E. Peterson, Wall Painting in the Aegean Bronze Age: The Procession Frescoes (Diss. Ann Arbor 1982).
- PETERSON MURRAY 2004
S. Peterson Murray, Reconsidering the Room of the Ladies at Akrotiri, in: Chapin 2004a, 101–130.
- PETIT 2011
T. Petit, Oedipe et le Chérubin. Sphinx levantins, cypriotes et grecs comme symbole d’immortalité, *Orbis Biblicus et Orientalis* 248 (Fribourg/Göttingen 2011).
- PETIT 2013
T. Petit, The Sphinx on the Roof: The Meaning of the Greek Temple Acroteria, *BSA* 108, 2013, 201–234.
- PHILLIPS 2008
J. Phillips, Aegyptiaca on the Island of Crete in Their Chronological Context. A Critical Review (Wien 2008).
- PHILLIPS 2010
J. Phillips, Non-Administrative Glyptic Relations Between the Aegean and Egypt, in: Müller 2010a, 309–323.
- PICARD 1948
Ch. Picard, Les religions préhelléniques (Crète et Mycenès), *MANA*, Introduction à l’histoire des religions 2 (1948).
- PEIRCE 1965
Ch. S. Peirce, Collected Papers of Charles Sanders Peirce V³ (Cambridge 1965).
- PEIRCE 1986
Ch. S. Peirce, *Semiotische Schriften* 1 (Frankfurt am Main 1986).
- PIERRE 1984
B. Pierre, Décor peint à Mari et au Proche-Orient I. *MARI* 3, 1984, 223–254.
- PIERRE 1987
B. Pierre, Décor peint à Mari et au Proche-Orient II. Chronologie, contexte, signification, *MARI* 5, 1987, 551–576.
- PILALI-PAPASTERIOU 1985
A. Pilali-Papasteriou, Die bronzenen Tierfiguren aus Kreta, PBF 6 (München 1985).
- PINI 1989
I. Pini (Hrsg.), Fragen und Probleme der bronzezeitlichen ägäischen Glyptik. Beiträge zum 3. Internationalen Marburger Siegel-Symposium, 5.–7. September 1985, *CMS Beih.* 3 (Berlin 1989).
- PINI 1990
I. Pini, The Hieroglyphic Deposit and the Temple Repositories at Knossos, in: Palaima 1990, 33–60.
- PINI 1999
I. Pini, Einführung, in: *CMS II.6* (Berlin 1999) XX–XLVIII.
- PINI 2000A
I. Pini, Das Bildthema der zwei gelagerten Rinder, in: Müller 2000, 245–255.
- PINI 2000B
I. Pini, Der Aussagewert von Bildthemen für die Chronologie der spätbronzezeitlichen Glyptik, in: Müller 2000, 239–244.
- PINI 2004
I. Pini, Einleitung, in: *CMS V S3.1* (Mainz 2004) 1–39.
- PINI 2010
I. Pini, Soft Stone versus Hard Stone Seals in Aegean Glyptic: Some Observations on Style and Iconography, in: Müller 2010a, 325–339.
- PLATON 2002
L. Platon, The Political and Cultural Influence of the Zakros Palace on Nearby Sites and in a Wider Context, in: Driessen u. a. 2002, 145–156.
- PLATON 2003
L. Platon, Το ανάγλυφο ρυτό της Ζάκρου κάτω από ένα νέο σημασιολογικό πρίσμα, in: Vlachopoulos – Birtacha 2003, 331–366.
- PLATON 2011
L. Platon, Zakros: One or Two Destructures Around the End of the LM IB Period, in: Hallager – Brogan 2011, 595–612.

Literaturverzeichnis

- PLATON 2013
L. Platon, Iconography Workshops at Minoan Zakros: Marrying Political-Religious Symbolism with Expressive Freedom?, in: Vlachopoulos 2013a, 95–99.
- PLATON 1947
N. Platon, Η αρχαιολογική κίνησις εν Κρήτη κατά τα έτη 1941–1947, *KretChron* 1, 1947, 631–640.
- PLATON 1951
N. Platon, Μινωϊκοί θρόνοι, *KretChron* 5, 1951, 385–412.
- PLATON 1965
N. Platon, *Ανασκαφαὶ Ζάκρου*, *Praktika* (1963), 1965, 187–224.
- PLATON 1966
N. Platon, *Ανασκαφαὶ Ζάκρου*, *Praktika* (1964), 1966, 142–168.
- PLATON 1967
N. Platon, *Ανασκαφαὶ Ζάκρου*, *Praktika* (1965), 1967, 187–224.
- PLATON 1971
N. Platon, Zakros. The Discovery of a Lost Palace of Ancient Crete (New York 1971).
- PLATON 1974
N. Platon, Ζάκρος. Το νέον μινωϊκόν ανάκτορον (Athen 1974).
- PLATON 1992
N. Platon, Ζάκρος, *Ergon* 1991, 1992, 116–118.
- PLATON U. A. 1977
N. Platon – I. Pini – G. Salies, Einleitung, in: I. Pini (Hrsg.), *Iraklion Archäologisches Museum Teil 2. Die Siegel der Altpalastzeit*, CMS II.2 (Berlin 1977) XI–XXI.
- PLATONOS 1990
M. Platonos, Νέες ενδείξεις για το πρόβλημα των καθαρτηρίων δεξαμενών και λουτρών στην μινωική Κρήτη, in: B. Niniou-Kindeli (Hrsg.), *Πεπραγμένα του ΣΤ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Χανιά, 24–30 Αυγούστου 1986* (Chania 1990) 141–155.
- PLÜMACHER 1999
M. Plümacher, Wohlgeformtheitsbedingungen für Bilder, in: Sachs-Hombach – Rehkämper 1999, 47–56.
- POPHAM 1967
M. Popham, Late Minoan Pottery. A Summary, *BSA* 62, 1967, 337–351.
- POPHAM 1970
M. R. Popham, The Destruction of the Palace at Knossos. Pottery of the Late Minoan IIIA Period (Göteborg 1970).
- POPHAM 1984
M. R. Popham, The Minoan Unexplored Mansion at Knossos (Oxford 1984).
- POPHAM 1994
M. R. Popham, Late Minoan II to the End of the Bronze Age, in: Evely 1994, 89–102.
- POPHAM 1997
M. R. Popham, The Final Destruction of the Palace at Knossos: Seals, Sealings and Pottery: A Reconsideration, in: Driessen – Farnoux 1997, 375–385.
- PORTER 2000
R. Porter, The Flora of the Thera Wall Paintings: Living Plants and Motifs – Sea Lily, Crocus, Iris and Ivy, in: Sherratt 2000, 603–630.
- POURSAT 1997
J.-C. Poursat, La fin des arts « palatiaux » dans la Crète mycénienne, in: Driessen – Farnoux 1997, 387–390.
- POURSAT 2008
J.-C. Poursat, *L'art égéen I. Grèce, Cyclades, Crète jusqu'au milieu du II^e millénaire av. J.-C.* (Paris 2008).
- PRASCHNIKER 1921
C. Praschniker, *Kretische Kunst* (Leipzig 1921).
- PRENT 2004
M. Prent, Cult Activities at the Palace of Knossos from the End of the Bronze Age: Continuity and Change, in: Cadogan u. a. 2004, 411–419.
- PRESTON 1999
L. Preston, Mortuary Practices and the Negotiation of Social Identities at LM II Knossos, *BSA* 94, 1999, 131–143.
- PRESTON 2004A
L. Preston, Final Palatial Knossos and Postpalatial Crete: A Mortuary Perspective on Political Dynamics, in: Cadogan u. a. 2004, 137–145.
- PRESTON 2004B
L. Preston, A Mortuary Perspective on Political Changes in Late Minoan II–III B Crete, *AJA* 108, 2004, 321–348.
- PRESTON 2007
L. Preston, The Isopata Cemetery at Knossos, *BSA* 102, 2007, 257–314.
- PREZIOSI 1983
D. Preziosi, *Minoan Architectural Design. Formation and Signification* (Berlin 1983).
- PRIVITERA 2008
S. Privitera, The LM III Frescoes from the *Villagio* at Hagia Triada: New Observations on Context and Chronology, *CretAnt* 9, 2008, 111–137.
- PRIVITERA 2015
S. Privitera, A Painted Town: Wall Paintings and the Built Environment at Late Minoan III Aya Triada, in: Brecoulaki u. a. 2015, 67–90.
- PUGLISI 2003
D. Puglisi, Haghia Triada nel periodo Tardo Minoico I, *CretAnt* 4, 2003, 145–198.
- PUGLIESE CARRATELLI – RIZZA 1977
G. Pugliese Carratelli – G. Rizza (Hrsg.), *Antichità cretesi. Studi in onore di Doro Levi*, *CronA* 12 (Rom 1977).
- Q**
QUIRKE – FITTON 1997
S. Quirke – L. Fitton, An Aegean Origin for Egyptian Spirals?, in: J. Phillips – L. Bell – B. B. Williams (Hrsg.), *Ancient Egypt, the Aegean and the Near East:*

Literaturverzeichnis

Studies in Honour of Martha Rhoads Bell (San Antonio 1997) 421–444.

R

RAPOPORT 1974

A. Rapoport, Symbolism and Environmental Design, *Journal of Architectural Education*, 27, 1974, 58–63.

RAPOPORT 1982

A. Rapoport, The Meaning of the Built Environment. A Nonverbal Communication Approach (Beverly Hills 1982).

REHAK 1984

P. Rehak, New Observations on the Mycenaean ‘Warrior Goddess’, *AA* 1984, 535–545.

REHAK 1992

P. Rehak, Minoan Vessels with Figure-Eight Shields: Antecedents to the Knossos Throne Room Alabastra, *OpAth* 19, 1992, 115–124.

REHAK 1995A

P. Rehak (Hrsg.), The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean, Proceedings of a Panel Discussion Presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992, With Additions, *Aegaeum* 11 (Liège/Austin 1995).

REHAK 1995B

P. Rehak, Enthroned Figures in Aegean Art and the Function of the Mycenaean Megaron, in: Rehak 1995a, 95–117.

REHAK 1995C

P. Rehak, The ‘Genius’ in Late Bronze Age Glyptic: the Later Evolution of an Aegean Cult Figure, in: Müller 1995, 215–231.

REHAK 1995D

P. Rehak, The Use and Destruction of Minoan Stone Bull’s Head Rhyta, in: Laffineur – Niemeier 1995, 435–460.

REHAK 1996

P. Rehak, Aegean Breechcloths, Kilts, and the Keftiu Paintings, *AJA* 100, 1996, 35–51.

REHAK 1997A

P. Rehak, Aegean Art Before and After the LM IB Cretan Destructions, in: Laffineur – Betancourt 1997, 51–66.

REHAK 1997B

P. Rehak, The Role of Religious Painting in the Function of the Minoan Villa: the Case of Ayia Triadha, in: Hägg 1997a, 163–175.

REHAK 1998

P. Rehak, Aegean Natives in the Theban Tomb Paintings: The Keftiu Revisited, in: Cline – Harris-Cline 1998, 39–50.

REHAK 1999A

P. Rehak, The Monkey Frieze from Xeste 3, Room 4: Reconstruction and Interpretation, in: Betancourt u. a. 1999, 704–709.

REHAK 1999B

P. Rehak, The Mycenaean ‘Warrior Goddess’ Revisited, in: Laffineur 1999, 227–239.

REHAK 2007

P. Rehak, Children’s Work: Girls as Acolytes in Aegean Ritual and Cult, in: A. Cohen – J. B. Rutter (Hrsg.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, *Hesperia Suppl.* 41 (Princeton 2007) 205–225.

REHAK – YOUNGER 1998

P. Rehak – J. G. Younger, Review of *Aegean Prehistory VII: Neopalatial, Final Palatial, and Postpalatial Crete*, *AJA* 102, 1998, 91–173.

REHAK – YOUNGER 2009

P. Rehak – J. G. Younger, Some Unpublished Studies by Paul Rehak on Gender in Aegean Art, in: Kopaka 2009a, 11–17.

RELAKI 2009

M. Relaki, Rethinking Administration and Seal Use in Third Millennium Crete, *CretAnt* 10, 2009, 353–372.

RENFREW 1985

C. Renfrew, The Archaeology of Cult: The Sanctuary at Phylakopi, *BSA Suppl.* 18 (London 1985).

RENFREW 2000

C. Renfrew, *Locus Iste: Modes of Representation and the Vision of Thera*, in: Sherratt 2000, 135–158.

RETHEMIOTAKIS 1998

G. Rethemiotakis, *Ανθρωπομορφική πηλοπλαστική στην Κρήτη από τη νεοανακτορική έως την υπομινωϊκή περίοδο* (Athen 1998).

RETHEMIOTAKIS 2001

G. Rethemiotakis, *Minoan Clay Figures and Figurines: From the Neopalatial to the Subminoan Period* (Athen 2001).

RETHEMIOTAKIS 2002

G. Rethemiotakis, Evidence on Social and Economic Changes at Galatas and Pediada in the New Palace Period, in: Driessen u. a. 2002, 55–69.

RETHEMIOTAKIS 2009

G. Rethemiotakis, A Neopalatial Shrine Model from the Minoan Peak Sanctuary at Gournos Krousonas, in: D’Agata – Van de Moortel 2009, 189–199.

RETHEMIOTAKIS 2010

G. Rethemiotakis, A Shrine-Model from Galatas, in: O. Krzyszkowska (Hrsg.), *Cretan Offerings. Studies in Honour of Peter Warren*, *BSA Studies* 18 (London 2010) 293–302.

RETHEMIOTAKIS 2012

G. Rethemiotakis, Galatas, in: Andreadaki-Vlasaki 2012, 311–316.

RETHEMIOTAKIS 2017

G. Rethemiotakis, The ‘Divine Couple’ Ring from Poros and the Origins of the Minoan Calendar, *AM* 131/132, 2016/2017, 1–29.

RETHEMIOTAKIS – DIMOPOULOU 2003

G. Rethemiotakis – N. Dimopoulou, The “Sacred Mansion” Ring from Poros, Heraklion, *AM* 118, 2003, 1–22.

REUSCH 1956

H. Reusch, *Die zeichnerische Rekonstruktion des Frauenfrieses im böotischen Theben* (Berlin 1956).

Literaturverzeichnis

- REUSCH 1958
H. Reusch, Zum Wandschmuck des Thronsaales in Knossos, in: E. Grumach (Hrsg.), *Minoica. Festschrift zum 80. Geburtstag von Johannes Sundwall* (Berlin 1958) 334–356.
- RHYNE 1970
N. A. Rhyne, *The Aegean Animal Style: A Study of the Lion, Griffin, and Sphinx* (Diss. Ann Arbor 1970)
- RICHARDS 1993
C. Richards, *Monumental Choreography: Architecture and Spatial Representation in Late Neolithic Orkney*, in: Ch. Tilley (Hrsg.), *Interpretative Archaeology* (Oxford 1993) 143–180.
- ROBERT 1919
C. Robert, *Archäologische Hermeneutik* (1919).
- ROBERTSON U. A. 2006
E. C. Robertson – J. D. Seibert – D. C. Fernandez – M. U. Zender (Hrsg.), *Space and Spatial Analysis in Archaeology* (Alberta 2006).
- RODENWALDT 1912
G. Rodenwaldt, *Tiryns: die Ergebnisse der Ausgrabungen des Instituts II. Die Fresken des Palastes* (Athen 1912).
- RODENWALDT 1921
G. Rodenwaldt, *Der Fries des Megarons von Mykenai* (Halle an der Saale 1921).
- VON RÜDEN 2011
C. von Rügen, *Die Wandmalereien aus Tall Misrife/Qatna im Kontext interkultureller Kommunikation, Qatna-Studien 2* (Wiesbaden 2011).
- RUPP 2012
D. W. Rupp, *Death in Petras: Two Men Fighting on a LM IA Lentoid Seal*, in: Tsiipopoulou 2012, 277–289.
- RUPP – TSIPOPOULOU 2012
D. W. Rupp – M. Tsiipopoulou, *Priestess? at Work: A LM IA Chlorite Schist Lentoid from the Neopalatial Settlement of Petras*, in: Tsiipopoulou 2012, 305–314.
- RUTKOWSKI 1981
B. Rutkowski, *Frühgriechische Kultdarstellungen* (Berlin 1981).
- RUTKOWSKI 1986
B. Rutkowski, *The Cult Places of the Aegean* (New Haven 1986).
- RUTTER 2011
J. B. Rutter, *Late Minoan IB at Kommos: A Sequence of at Least Three Distinct Stages*, in: Hallager – Brogan 2011, 307–343.
- S**
- SACHS-HOMBACH 1999
K. Sachs-Hombach, *Gibt es ein Bildalphabet?*, in: Sachs-Hombach – Rehkämper 1999, 57–66.
- SACHS-HOMBACH 2001A
K. Sachs-Hombach (Hrsg.) *Bild-Handeln, Bildwissenschaft 3* (Magdeburg 2001).
- SACHS-HOMBACH 2001B
K. Sachs-Hombach, *Bild und Prädikation*, in: Sachs-Hombach 2001a, 55–76.
- SACHS-HOMBACH 2003
K. Sachs-Hombach (Hrsg.), *Was ist Bildkompetenz? Studien zur Bildwissenschaft* (Wiesbaden 2003).
- SACHS-HOMBACH 2005
K. Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden* (Frankfurt am Main 2005).
- SACHS-HOMBACH 2006
K. Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft* (Köln 2006).
- SACHS-HOMBACH – REHKÄMPER 1999
K. Sachs-Hombach – K. Rehkämper (Hrsg.), *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen* (Magdeburg 1999).
- SÄFLUND 1987
G. Säflund, *The Agoge of the Minoan Youth as Reflected by Palatial Iconography*, in: Hägg – Marinatos 1987, 227–233.
- SAINT-MARTIN 1990
F. Saint-Martin, *Semiotics of Visual Language* (Bloomington/Indianapolis 1990).
- SAKELLARAKIS 1970
J. A. Sakellarakis, *Das Kuppelgrab A von Archanes und das kretisch-mykenische Tieropferitual*, *PZ* 45, 1970, 135–219.
- SAKELLARAKIS 1990
J. A. Sakellarakis, *The Fashioning of Ostrich-Egg Rhyta in the Cretio-Mycenaean Aegean*, in: Hardy u. a. 1990, 285–308.
- SAKELLARAKIS – SAPOUNA-SAKELLARAKI 1981
Y. Sakellarakis – E. Sapouna-Sakellarakis, *Drama of Death in a Minoan Temple*, *National Geographic* 159, 1981, 205–222.
- SAKELLARAKIS – SAPOUNA-SAKELLARAKI 1997
Y. Sakellarakis – E. Sapouna-Sakellarakis, *Archanes: Minoan Crete in a New Light* (Athen 1997).
- SAKELLARIOU 1974
A. Sakellariou, *Un cratère d'argent avec scène de bataille provenant de la IVe tombe de l'acropole de Mycènes*, *Antike Kunst* 17, 1974, 3–20.
- SAKELLARIOU 1975
A. Sakellariou, *La scène du « siège » sur le rhyton d'argent de Mycènes d'après une nouvelle reconstitution*, *RA*, 1975, 195–208.
- SALISBURY 2007
R. B. Salisbury, *Introduction. Examining Archaeology's Spatial Fabric*, in: R. B. Salisbury – D. Keeler (Hrsg.), *Space – Archaeology's Final Frontier? An Intercontinental Approach* (Cambridge 2007) 1–18.
- SAMPOLIDIS U. A. 2012
N. C. Sampolidis – A. Kanta – A. Giannikouri (Hrsg.), *Athanasia: The Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze and the Early Iron Age*. International Archaeological Conference,

Literaturverzeichnis

- Rhodes, 28–31 May, 2009 (Heraklion 2012).
- SAPOUNA-SAKELLARAKI 1971
E. Sapouna-Sakellaraki, *Μινωϊκόν ζώμα* (Athen 1971).
- SAPOUNA-SAKELLARAKI 1995
E. Sapouna-Sakellaraki, Die bronzenen Menschenfiguren auf Kreta und in der Ägäis. PBF I.5 (Stuttgart 1995).
- SARPAKI 2000
A. Sarpaki, Plants Chosen to Be Depicted on Theran Wall Paintings: Tentative Interpretations, in: Sherratt 2000, 657–680.
- SBONIAS 2000
K. Sbonias, Specialization in the Early Minoan Seal Manufacture: Craftsmen, Settlements and the Organization of Production, in: Müller 2000, 277–293.
- SCHALLIN 2000
A.-L. Schallin, Bronze Age Wall Plaster from Kastelli, in: Karetso u. a. 2000, 201–210.
- SCHALLIN – TOURNAVITOU 2015
A.-L. Schallin – I. Tournavitou (Hrsg.), *Mycenaeans Up to Date. The Archaeology of the North-Eastern Peloponnese – Current Concepts and New Directions*, *Skifter utgivna av Svenska Institutet i Athen*, 4°, 56 (Stockholm 2015)
- SEIBERT 2006
J. D. Seibert, Introduction, in: Robertson u. a. 2006, XIII–XXIV.
- SCHACHERMEYR 1967
F. Schachermeyr, Ägäis und Orient: die überseeischen Kulturbeziehungen von Kreta und Mykenai mit Ägypten, der Levante und Kleinasien unter besonderer Berücksichtigung des 2. Jahrtausends v. Chr. (Wien 1967).
- SCHELSKE 1997
A. Schelske, Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und Semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation (Wiesbaden 1997).
- SCHELSKE 1999
A. Schelske, Wie wirkt die Syntaktik von bildhaften Zeichen kommunikativ?, in: Sachs-Hombach – Rehkämper 1999, 145–154.
- SCHELSKE 2001
A. Schelske, Visuell kommunikatives Handeln mittels Bildern, in: Sachs-Hombach 2001, 149–158.
- SCHIERING 1960
W. Schiering, Steine und Malerei in der minoischen Kunst, *JdI* 75, 1960, 17–36.
- SCHMIDT 2009
St. Schmidt, Hermeneutik der Bilder, in: Schmidt – Oakley 2009, 9–14.
- SCHMIDT – OAKLEY 2009
St. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, CVA Beih. 4 (München 2009).
- SCHNEIDER 1983
L. Schneider, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache (Wiesbaden 1983).
- SCHNEIDER 2006
L. Schneider, Zeichen, Spur, Gedächtnis. Der semiotische Blick und die Fachwissenschaft Archäologie, *Zeitschrift für Semiotik* 28, 2006, 7–52.
- SCHNEIDER 2010
L. Schneider, Theoriegeschichtlicher Rückblick auf archäologische Bildwissenschaft in Hamburg, in: Juwig – Kost 2010, 33–47.
- SCHNEIDER U. A. 1979
L. Schneider – B. Fehr – K.-H. Meyer, *Zeichen – Kommunikation – Interaktion. Zur Bedeutung von Zeichen-, Kommunikations- und Interaktionstheorie für die Klassische Archäologie*, *Hephaistos* 1, 1979, 7–41.
- SCHOLZ 1999A
O. Scholz, „Mein teurer Freund, ich rat’ Euch drum/Zuerst Collegium Syntacticum“ – Das Meisterargument in der Bildtheorie, in: Sachs-Hombach – Rehkämper 1999, 33–45.
- SCHOLZ 1999B
M. Scholz, Gestaltungsregeln in der pictorialen Kommunikation, in: Sachs-Hombach – Rehkämper 1999, 273–286.
- SCHOLZ 2004
O. R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*² (Frankfurt am Main 2004).
- SCHROER 2006
M. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums* (Frankfurt am Main 2006).
- SCHUCHHARDT 1891
C. Schuchhardt, *Schliemann’s Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykenä, Orchomenos, Ithaka im Lichte der heutigen Wissenschaft*² (Leipzig 1891).
- SCHULZ 2010
M. Schulz, *Von der Ur-Kunde zum Logos der Bilder. Zum Nachleben der Ikonologie*, in: Juwig – Kost 2010a, 75–93.
- SCHWANDNER – RHEIDT 2004
E. L. Schwandner – K. Rheidt (Hrsg.), *Macht der Architektur – Architektur der Macht: Bauforschungskolloquium in Berlin vom 30. Oktober bis 2. November 2002* (Mainz 2004).
- SEAGER 1910
R. B. Seager, *Excavations on the Island of Pseira, Crete* (Philadelphia 1910).
- SENNETT 1996
R. Sennett, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization* (New York/London 1996).
- SEYRIG 1960
H. Seyrig, *Les dieux de Hiérapolis, Syrie* 37, 1960, 233–251.
- SHANK 2007
E. B. Shank, *Throne Room Griffins from Pylos and Knossos*, in: Betancourt u. a. 2007, 159–165.
- SHANK 2013
E. B. Shank, *The Griffin Motif – An*

Literaturverzeichnis

- Evolutionary Tale, in: Vlachopoulos 2013a, 86–89.
- SHAPLAND 2010
A. Shapland, Wild Nature? Human-Animal Relations on Neopalatial Crete, CAJ 20, 2010, 109–127.
- SHAW 2003
I. Shaw, The Oxford History of Ancient Egypt (Oxford 2003).
- SHAW 1977
J. W. Shaw, The Orientation of the Minoan Palaces, in: Pugliese Carratelli – Rizza 1977, 47–59.
- SHAW (J) 1986
J. W. Shaw, Excavations at Kommos (Crete) during 1984–1985, Hesperia 55, 1986, 219–269.
- SHAW 2009
J. W. Shaw, Minoan Architecture. Materials and Techniques ²(Padua 2009).
- SHAW 2010
J. W. Shaw, Setting in the Palaces of Minoan Crete: A Review of How and When, in: O. Krzyszkowska (Hrsg.), Cretan Offerings: Studies in Honour of Peter Warren, BSA Studies 18 (London 2010) 303–314.
- SHAW 2011A
J. W. Shaw, Tracing the Ancestry of the Minoan Hall System, BSA 106, 2011, 141–165.
- SHAW 2011B
J. W. Shaw, After Destruction by Fire in the Hall of the Double Axes, Knossos Palace, Crete, with an Unpublished Drawing by Theodore Fyfe, Knossos Architect, in: F. Carinci – N. Cucuzza – P. Militello – O. Palio (Hrsg.), Κρήτης Μινωιδός: Tradizione e identità minoica tra produzione artigianale, pratiche cerimoniali e memoria del passato. Studi offerti a Vincenzo La Rosa per il Suo 70° compleanno, Studi di Archeologia Cretese 10 (Padua 2011) 383–394.
- SHAW 2015
J. W. Shaw, Elite Minoan Architecture. Its Development at Knossos, Phaistos, and Malia, Prehistory Monographs 49 (Philadelphia 2015).
- SHAW – SHAW 1993
J. W. Shaw – M. C. Shaw, Excavations at Kommos (Crete) During 1986–1992, Hesperia 62, 1993, 129–190.
- SHAW – SHAW 2006
J. W. Shaw – M. C. Shaw (Hrsg.), Kommos V. An Excavation on the South Coast of Crete by the University of Toronto Under the Auspices of the American School of Classical Studies at Athens (Princeton 2006).
- SHAW 1972
M. C. Shaw, The Miniature Frescoes of Tylissos Reconsidered, AA 2, 1972, 171–188.
- SHAW 1978
M. C. Shaw, A Minoan Fresco from Katsamba, AJA 82, 1978, 27–34.
- SHAW (M) 1986
M. C. Shaw, The Lion Gate Relief at Mycenae Reconsidered, in: Φύλια έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν δια τα 60 έτη του ανασκαφικου του έργου (Athen 1986) 108–123.
- SHAW 1993
M. C. Shaw, The Aegean Garden, AJA 97, 1993, 661–685.
- SHAW 1995
M. C. Shaw, Bull Leaping Frescoes at Knossos and Their Influence on the Tell el-Dab'a Murals, in: M. Bietak (Hrsg.) Trade, Power and Cultural Exchange: Hyksos Egypt and the Eastern Mediterranean World 1800–1500 B.C. An International Symposium, November 3, 1993, Metropolitan Museum of Art, ÄgLev 5 (Wien 1995) 91–120.
- SHAW 1997
M. C. Shaw, Aegean Sponsors and Artists: Reflections of their Roles in the Patterns of Distribution of Themes and Representational Conventions in the Murals, in: Laffineur – Betancourt 1997, 481–504.
- SHAW 1998
M. C. Shaw, The Painted Plaster Reliefs from Pseira, in: Ph. P. Betancourt – C. Davaras (Hrsg.), Building AC (the “Shrine”) and Other Buildings in Area A, University Museum Monograph 94 (Philadelphia 1998) 55–76.
- SHAW 2000
M. C. Shaw, Anatomy and Execution of Complex Minoan Textile Patterns in the Procession Fresco from Knossos, in: Karetsou 2000, 52–63.
- SHAW 2004
M. C. Shaw, The “Priest-King” Fresco from Knossos: Man, Woman, Priest, King, or Someone Else?, in: Chapin 2004a, 65–84.
- SHAW 2005
M. C. Shaw, The Painted Pavilion of the ‘Caravanserai’ at Knossos, in: Morgan 2005a, 91–111.
- SHAW 2006
M. C. Shaw, Chapter 2: Plasters from the Monumental Minoan Buildings: Evidence for Painted Decoration, Architectural Appearance, and Archaeological Event, in: Shaw – Shaw 2006, 117–260.
- SHAW 2009
M. C. Shaw, Rez. zu M. Bietak – N. Marinatos – C. Palivou – A. Brysbaert, Taureador Scenes in Tell El-Dab'a (Avaris) and Knossos (Wien 2007), AJA 113, 2009, 471–477.
- SHAW – LAXTON 2002
M. C. Shaw – K. Laxton, Minoan and Mycenaean Wall Hangings. New Light from a Wall Painting at Ayia Triada, CretAnt 3, 2002, 93–104.
- SHAW – CHAPIN 2012
M. C. Shaw – A. P. Chapin, Chapter 2: The Frescoes, in: M. C. Shaw – J. W. Shaw (Hrsg.), House X at Kommos. A Minoan Mansion Near the Sea, Part 1. Architecture, Stratigraphy, and Selected Finds. Prehistory Monographs 35 (Philadelphia 2012) 53–73.

Literaturverzeichnis

- SHERRATT 2000**
S. Sherratt (Hrsg.), Proceedings of the First International Symposium 'The Wall Paintings of Thera', Petros M. Nomikos Conference Centre, Thera, Hellas, 30 August – 4 September 1997 (Athen 2000).
- SIMANDIRAKI-GRIMSHAW 2010**
A. Simandiraki-Grimshaw, Minoan Animal-Human Hybridity, in: Counts – Arnold 2010, 93–106.
- SMALL 1966**
T. E. Small, A Possible 'Shield-Goddess' from Crete, *Kadmos* 5, 1966, 103–107.
- SMITH 1958**
W. S. Smith, The Art and Architecture of Ancient Egypt (Harmondsworth 1958).
- SNIJDER 1936**
G. A. S. Snijder, Kretische Kunst. Versuch einer Deutung (Berlin 1936).
- SNIJDER 1980**
G. A. S. Snijder, Minoische und mykenische Kunst: Aussage und Deutung (München und Zürich 1980).
- SOAR 2015**
K. Soar, Cultural Performances at the Beginning of the Bronze Age: Early Minoan I and II Cemeteries as Stages of Performance, in: Cappel u. a. 2015, 283–297.
- SOEFFNER – RAAB 2004**
H. G. Soeffner – J. Raab, Bildverstehen als Kulturverstehen in medialisierten Gesellschaften, in: A. Assmann – U. Gaier – G. Trommsdorff (Hrsg.), Positionen der Kulturanthropologie (Frankfurt am Main 2004) 249–274.
- SOLES 1995**
J. Soles, The Functions of a Cosmological Center: Knossos in Palatial Crete, in: Laffineur – Niemeier 1995, 405–414.
- SOLES 2002**
J. Soles, A Central Court at Gournia?, in: Driessen u. a. 2002, 123–132.
- SOLES 2004**
J. S. Soles, Appendix A: Radiocarbon Results, in: J. S. Soles – C. Davaras (Hrsg.), Mochlos IC. Period III. Neopalatial Settlement on the Coast: The Artisans' Quarter and the Farmhouse at Chalinouri: the Small Finds. Prehistory Monographs 9 (Philadelphia 2004) 145–149.
- SOLES 2016**
J. S. Soles, Hero, Goddess, Priestess: New Evidence for Minoan Religion and Social Organisation, in: Alram-Stern u. a. 2016, 247–253.
- SOLES – DAVARAS 2010**
J. S. Soles – C. Davaras, 2010 Greek-American Excavations at Mochlos, *Kentro* 13, 2010, 1–3.
- SOURVINOU-INWOOD 1989**
Chr. Sourvinou-Inwood, Space in Late Minoan Religious Scenes in Glyptic – Some Remarks, in: Pini 1989, 241–256.
- SPARTZ 1962**
E. Spartz, Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst (München 1962).
- SPELTEN 2007**
A. Spelten, Sehen in Bildern. Eine Analyse zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion, in: I. Reichle – S. Siegel – A. Spelten (Hrsg.), Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft (Berlin 2007) 81–96.
- STAMPOLIDIS 1988**
N. Stampolidis, Βαμοί-Θρονοί, *AAA* 1985 (1988) 231–245.
- STOCKER – DAVIS 2017**
S. R. Stocker – J. D. Davis, The Combat Agate from the Grave of the Griffin Warrior at Pylos, *Hesperia* 86, 2017, 583–605.
- STOCKHAMMER 2010**
Ph. Stockhammer, Soziale Räume im spätbronzezeitlichen Tiryns II: Das Potential des keramischen Fundgutes, in: Horejs – Kienlin 2010, 107–119.
- STÜRMER 2001**
V. Stürmer, 'Naturkulträume' auf Kreta und Thera: Ausstattung, Definition und Funktion, in: Laffineur – Hägg 2001, 69–75.
- STÜRMER 2011**
V. Stürmer, Inszenierung von Licht in der minoischen Palastarchitektur: Zur Beleuchtung bronzezeitlicher Zeremonialräume, in: P. I. Schneider (Hrsg.), Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur. Internationales Kolloquium in Berlin vom 26. Februar – 1. März 2009 (Berlin 2011) 71–77.
- SUNDWALL 1915**
J. Sundwall, Die kretische Linearschrift, *JdI* 30, 1915, 41–64.
- SZAFRAŃSKI 2014**
Z. E. Szafranski, The Exceptional Creativity of Hatshepsut, in: M. Galán – B. M. Bryan – P. F. Dorman (Hrsg.), Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut, *Studies in Ancient Oriental Civilization* 69 (Chicago 2014) 125–137.
- T**
- TALBERT 2004**
R. J. A. Talbert (Hrsg.), Space in the Roman World. Its Perception and Presentation (Münster 2004).
- TAMPAKAKI – KALOUTSAKIS 2006**
E. Tampakaki – A. Kaloutsakis (Hrsg.), Πραγματικά του Θ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ελούντα, 1–6 Οκτωβρίου 2001 (Heraklion 2006).
- TAMVAKI 1974**
A. Tamvaki, The Seals and Sealings from the Citadel House Area: A Study in Mycenaean Glyptic and Iconography, *BSA* 69, 1974, 259–293.
- TANNER 2000**
J. Tanner, Portraits, Power, and Patronage in the Late Roman Republic, *JRA* 90, 2000, 18–50.
- TAYLOR 1948**
W. W. Taylor, A Study of Archaeology. A Dialectic, Practical and Critical Discussion with Special Reference to American

Literaturverzeichnis

Archaeology and the Conjunctive Approach (Cambridge 1948).

TELEVANTOU 1984

C. Televantou, *Κοσμήματα από την προϊστορική Θήρα*, *AEphem*, 1984, 14–54.

TELEVANTOU 1992

C. A. Televantou, *Theran Wall-Painting: Artistic Tendencies and Painters*, in: Laffineur – Crowley 1992, 145–159.

TELEVANTOU 1994

C. A. Televantou, *Τα ποικίλια σκεύη των τηραϊκών τοιχογραφιών. Συμβολή στην τεχνολογία του προϊστορικού Αεγαίου*, *AEphem* 133, 1994, 135–154.

THALER 2005

U. Thaler, *Narrative and Syntax: New Perspectives on the Late Bronze Age Palace of Pylos, Greece*, in: A. van Nes (Hrsg.), *Space Syntax 5th International Symposium II (Delf 2005)* 323–339.

THALER 2009

U. Thaler, *Architektur der Macht – Macht der Architektur. Mykenische Paläste als Dokument und Gestaltungsrahmen frühgeschichtlicher Sozialordnung* (Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2009).

THALER 2012

U. Thaler, *Going Round in Circles. Anmerkungen zur Bewegungsrichtung in mykenischen Palastmegara*, in: S. Moraw – H. Ziemssen (Hrsg.), *Bild Raum Handlung. Perspektiven der Archäologie, Interdisziplinäre Tagung der Forschergruppe C-III “Acts”, Excellence Cluster TOPOI*, 21.–23. Oktober 2009, Berlin, *TOPOI* 11 (Berlin 2012) 189–214.

THALER 2015

U. Thaler, *Movement in Between, Into and Inside Mycenaean Palatial Megara*, in: Schallin – Tournavitou 2015, 339–360.

THOMAS 2000

E. Thomas, *Stil als Bedeutungsträger in der minoischen Glyptik der Palastzeit*, in: Müller 2000, 305–316.

THOMAS 2003

E. Thomas, *Bilder als Medien. Das Siegelbild als Mittel der Kommunikation in der minoischen Palastzeit*, in: H. von Hesberg – W. Thiel (Hrsg.), *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung (Köln 2003)* 203–217.

THOMAS 2004

N. R. Thomas, *The Early Mycenaean Lion Up to Date*, in: Chapin 2004a, 161–206.

TILLEY 1994

Chr. Tilley, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments (Oxford 1994)*.

TREBSCHKE U. A. 2010

P. Trebschke – N. Müller-Scheefel – S. Reinhold (Hrsg.), *Der gebaute Raum. Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften (München 2010)*.

TRIGGER 1989

B. G. Trigger, *A History of Archaeological Thought (Cambridge 1989)*.

TRNKA 1998

E. Trnka, *Tracht und Textilproduktion in der ägäischen Bronzezeit* (unpubl. Diss. Wien 1998).

TRNKA 2000

E. Trnka, *Textilübergabeszenen in der ägäischen Bronzezeit*, in: L. Dollhofer (Hrsg.), *Altmodische Archäologie. Festschrift für Friedrich Brein (Wien 2000)* 237–242.

TRUE 2000

M. True, *The Role of Formal Decorative Patterns in the Wall Paintings of Thera*, in: Sherratt 2000, 345–358.

TRÜMPY 2001

C. Trümpy, *Die kretischen und kyprischen Monatsnamen als Zeugen für die Geschichte und Religionsgeschichte im frühen ersten Jahrtausend v. C.*, in: A. Kyriatsoulis (Hrsg.), *Kreta und Zypern: Religion und Schrift von der Frühgeschichte bis zum Ende der*

archaischen Zeit, 26.–28. Februar 1999 (Altenburg 2001) 233–243.

TSANGARAKI 2010

E. Tsangaraki, *Sealings with Representations of Human Figures: A Neopalatial Repertoire and Its Significance in the Administrative System*, in: Müller 2010a, 363–381.

TSITSA (2013)

E. Tsitsa, *From Minoan Artists to Swiss Restorers Through the Prism of Conservation*, in: Vlachopoulos 2013a, 152–155.

TSIPOPOULOU 2012

M. Tsipopoulou (Hrsg.), *Petras, Siteia – 25 Years of Excavations and Studies. Acts of a Two-day Conference Held at the Danish Institute at Athens, 9–10 October 2010, Monographs of the Danish Institute at Athens* 16 (Athen 2012).

TYREE 2001

E. L. Tyree, *Diachronic Changes in Minoan Cave Cult*, in: Laffineur – Hägg 2001, 39–50.

TZACHILI 2011

I. Tzachili, *Μινωικά εικαστικά τοπία. Τα αργαία με τις επιθετικές πλαστικές μορφές από το Ιερό Κορυφής του Βρύσιναι και η αναζήτηση του βάθους* (Athen 2011).

TZACHILI 2013

I. Tzachili, *Vases with Plastic Decoration Representing Landscapes from the Vrysinas Peak Sanctuary*, in: Vlachopoulos 2013a, 52f.

TZEDAKIS – CHRYSOULAKI 1987

Y. Tzedakis – St. Chrysoulaki, *Neopalatial Architectural Elements in the Area of Chania*, in: Hägg – Marinatos 1987, 111–115.

V

VAN DE MOORTELT 2011

A. Van de Moortel, *Late Minoan IB Ceramic Phases at Palaikastro and Malia: A Response to Séan Hemingway – J. Alexander MacGillivray & L. Hugh Sackett*, in: Brogan – Hallager 2011, 531–548.

Literaturverzeichnis

VENTRIS – CHADWICK 1973

M. Ventris – J. Chadwick, Documents in Mycenaean Greek ²(Cambridge 1973).

VERLINDEN 1984

C. Verlinden, Les statuettes anthropomorphes crétoises en bronze et en plomb du IIIe millénaire au VIIe siècle av. J.-C. (Louvain-la-Neuve 1984).

VERLINDEN 1985

C. Verlinden, Nouvelle interprétation du décor incisé sur une double hache en bronze supposée provenir de Voros, in: Darcque – Poursat 1985, 135–149.

VLACHOPOULOS 2000

A. Vlachopoulos, The Reed Motif in the Thera Wall Paintings and Its Association with Aegean Pictorial Art, in: Sherratt 2000, 631–656.

VLACHOPOULOS 2003

A. Vlachopoulos, „Βίρα-μάννα“: το χρονικό της συντήρησης μίας τοιχογραφίας από το Ακρωτήρι (1973 – 2003), in: Vlachopoulos – Birtacha 2003, 505–526.

VLACHOPOULOS 2007A

A. Vlachopoulos, Mythos, Logos and Eikon. Motifs of Early Greek Poetry in the Wall Paintings of Xeste 3, in: Laffineur – Morris 2007, 107–118.

VLACHOPOULOS 2007B

A. Vlachopoulos, Disiecta Membra. The Wall Paintings from the “Porter’s Lodge” at Akrotiri, in: Betancourt u. a. 2007, 131–138.

VLACHOPOULOS 2008

A. Vlachopoulos, The Wall Paintings from the Xeste 3 Building at Akrotiri: Towards an Interpretation of the Iconographic Programme, in: Brodie u. a. 2008, 451–465.

VLACHOPOULOS 2013A

A. Vlachopoulos, ΧΡΩΣΤΗΡΕΣ – PAINTBRUSHES. Wall-painting and Vase-painting of the 2nd millennium BC in Dialogue (Akrotiri 2013).

VLACHOPOULOS 2013B

A. G. Vlachopoulos, From Vase Painting to

Wall Painting: The Lilies Jug from Akrotiri, Thera, in: R. B. Koehl (Hrsg.), Amilla. The Quest for Excellence. Studies Presented to Guenter Kopcke in Celebration of His 75th Birthday, Prehistory Monographs 43 (Philadelphia 2013) 55–75.

VLACHOPOULOS 2015

A. Vlachopoulos, Detecting ‘Mycenaean’ Elements in the ‘Minoan’ Wall Paintings of a ‘Cycladic’ Settlement: The Wall Paintings at Akrotiri, Thera Within Their Iconographic Koine, in: Brecoulaki u. a. 2015, 36–65.

VLACHOPOULOS 2017

A. Vlachopoulos, Winged Hybrid Creatures of the Prehistoric Aegean. Animal – Man – Monster, in: P. N. Soucacos – A. Gartzou-Tatti – M. Paschopoulos (Hrsg.), Hybrid and Extraordinary Beings. Deviations from “Normality” in Ancient Greek Mythology and Modern Medicine (Athen 2017) 13–29.

VLACHOPOULOS – BIRTACHA 2003

A. Vlachopoulos – K. Birtacha (Hrsg.), Αργοναύτης. Τιμητικός Τόμος για τον Καθηγητή Χριστό Γ. Ντούμα από τους μαθητές του στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (Athen 2003).

VLACHOPOULOS U. A. 2011

A. Vlachopoulos – L. Platon – L. Chrysikopoulou, Μινωική βίβλα Επάνω Ζάκρου – Ξεστή 3 Ακρωτηρίου Θήρας: Εντοπίζοντας κοινά θεματολογικά, τεχνοτροπικά και τεχνολογικά στοιχεία σε δύο σύγχρονα μεταξύ τους εικονογραφικά προγράμματα, in: E. G. Kapsomenos – M. Andreadaki-Vlasaki – M. Andrianakis (Hrsg.), Πεπραγμένα του Ι΄ Διεθνούς κρητολογικού συνεδρίου, Χανιά 1–8 Οκτωβρίου 2006 (Chania 2011) 437–459.

VLACHOPOULOS – ZORZOS 2014

A. Vlachopoulos – L. Zorzos, *Physis* and *Techne* on Thera: Reconstructing Bronze Age Environment and Land-use Based on New Evidence from Phytoliths and the Akrotiri Wall-paintings, in: G. Touchais – R. Laffineur – F. Rougemont (Hrsg.),

Physis. L’environnement naturel et la relation homme-milieu dans le monde égéen protohistorique. Actes de la 14^e Rencontre égéenne internationale, Paris, Institut National d’Histoire de l’Art (INHA), 11–14 décembre 2012 (Leuven 2014) 183–197.

VONHOFF 2008

Chr. Vonhoff, Darstellungen von Kampf und Krieg in der minoischen und mykenischen Kultur (Rahden 2008).

W

WALBERG 1986

G. Walberg, Tradition and Innovation. Essays in Minoan Art (Mainz 1986).

WALBERG 1987

G. Walberg, Kamares. A Study of the Character of Palatial Middle Minoan Pottery ²(Göteborg 1987).

WALTON 1990

K. L. Walton, Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts (Cambridge 1990).

WARBURTON 2009

D. A. Warburton (Hrsg.), Time’s up! Dating the Minoan Eruption of Santorini. Acts of the Minoan Eruption Chronology Workshop, Sandbjerg November 2007, Initiated by Jan Heinemeier & Walter L. Friedrich, Monographs of the Danish Institute at Athens 10 (Athen 2009).

WARD 1971

W. A. Ward, Egypt and the East Mediterranean World, 2200–1900 B.C. (Beirut 1971).

WARD 1987

W. A. Ward, Scarab Typology and Archaeological Context, AJA 91, 1987, 507–532.

WARDLE U. A. 2014

K. Wardle – T. Higham – B. Kromer, Dating the End of the Greek Bronze Age: A Robust Radiocarbon-Based Chronology from Assiros Toumba. PLoS ONE 9(9): e106672, 2014,

Literaturverzeichnis

<<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0106672>> (11.05.2017).

WARREN 1969

P. Warren, *Minoan Stone Vases* (Cambridge 1969).

WARREN 1680

P. Warren, *Rez. zu Davis 1977*, *CIR* 30, 1980, 104–106.

WARREN 1980/1981

P. Warren, *Knossos: Stratigraphical Museum Excavations, 1978–1980. Part I*, *AR* 27, 1980/1981, 73–92.

WARREN 1984A

P. M. Warren, *Circular Platforms at Minoan Knossos*, *BSA* 79, 1984, 307–323.

WARREN 1984B

P. Warren, *Of Squills*, in: *Aux Origines de l'Hellénisme. La Crète et la Grèce. Hommage à Henri van Effenterre présenté par le Centre G. Glotz* (Paris 1984) 17–24.

WARREN 1988

P. Warren, *Minoan Religion as Ritual Action* (Göteborg 1988).

WARREN 1991

P. Warren, *A New Minoan Deposit from Knossos, c. 1600 B.C., and Its Wider Relations*, *BSA* 86, 1991, 319–340.

WARREN 1995

P. Warren, *Minoan Crete and Pharaonic Egypt. Interconnections in the Second Millennium BC*, in: *Davies – Schofield 1995*, 1–18.

WARREN 1999

P. Warren, *LM I A: Knossos, Thera, Gournia*, in: *Betancourt u. a. 1999*, 893–903.

WARREN 2000A

P. Warren, *Rez. zu Hägg 1997a*, *The CIR* 50.1, 2000, 178–180.

WARREN 2000B

P. Warren, *From Naturalism to Essentialism in Thera and Minoan Art*, in: *Sherratt 2000*, 364–380.

WARREN 2000C

P. Warren, *Shield and Goddess in Minoan*

Crete and the Aegean, in: *Karetsou u. a. 2000*, 457–470.

WARREN 2000D

P. Warren, *Crete and Egypt: The Transmission of Relationships*, in: *Karetsou 2000*, 24–28.

WARREN 2001

P. Warren, *Rez. zu Driessen – Macdonald 1997*, *AJA* 2001, 115–118.

WARREN 2005

P. Warren, *Flowers for the Goddess?*, in: *Morgan 2005a*, 131–148.

WARREN 2006

P. Warren, *Religious Processions and Stone Vessels*, in: *Tampakaki – Kaloutsakis 2006*, 261–271.

WARREN 2010

P. Warren, *The Absolute Chronology of the Aegean Circa 2000 B.C.–1400 B.C. A Summary*, in: *Müller 2010a*, 383–394.

WARREN – HANKEY 1989

P. Warren – V. Hankey, *Aegean Bronze Age Chronology* (Bristol 1989).

WATERHOUSE 1988

H. Waterhouse, *The Flat Alabastron and the Last Ritual in the Knossos Throne Room*, *OxfJA* 7, 1988, 361–367.

WATROUS 1991

L. V. Watrous, *The Origin and Iconography of the Late Minoan Painted Larnax*, *Hesperia* 60, 1991, 285–307.

WATROUS U. A. 2015

L. V. Watrous – D. M. Buell – J. C. McEnroe – J. G. Younger – L. A. Turner – B. S. Kunkel – K. Glowacki – S. Gallimore – A. Smith – P. A. Pantou – A. Chapin – E. Margaritis, *Excavations at Gournia, 2010–2012*, *Hesperia* 84, 2015, 397–465.

WEBER 1973

M. Weber, *Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, in: *M. Weber, Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (Tübingen 1973) 146–214.

WEDDE 1995

M. Wedde, *On Hierarchical Thinking in Aegean Bronze Age Glyptic Imagery*, in: *Laffineur – Niemeier 1995*, 493–504.

WEDDE 2004A

M. Wedde (Hrsg.), *Celebrations. Sanctuaries and the Vestiges of Cult Activity. Selected Papers and Discussions from the Tenth Anniversary Symposium of the Norwegian Institute at Athens* (Bergen 2004).

WEDDE 2004B

M. Wedde, *On the Road to the Godhead: Aegean Bronze Age Glyptic Procession Scenes*, in: *Wedde 2004a*, 151–186.

WEILHARTNER 2013

J. Weilhartner, *Textual Evidence for Aegean Late Bronze Age Ritual Procession*, *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 6, 2013, 151–173.

WEINGARTEN 1986

J. Weingarten, *The Sealing Structure of Minoan Crete: MM II Phaistos to the Destruction of the Palace of Knossos, Part I: The Evidence until the LM IB Destructions*, *OxfJA* 5, 1986, 279–298.

WEINGARTEN 1987

J. Weingarten, *Seal-use at LM I B Ayia Triada: A Minoan Elite in Action I. Administrative Considerations*, *Kadmos* 26, 1987, 1–43.

WEINGARTEN 1989A

J. Weingarten, *Old and New Elements in the Seals and Sealings of the Temple Repository, Knossos*, in: *R. Laffineur (Hrsg.), Transition. Le monde égéen du bronze moyen au bronze récent. Actes de la deuxième Rencontre égéenne internationale de l'Université de Liège* (18–20 avril 1988), *Aegaeum* 3 (Liège 1989) 39–52.

WEINGARTEN 1989B

J. Weingarten, *Formulaic Implications of Some Late Bronze Age Three-sided Prisms*, in: *Pini 1989*, 299–314.

Literaturverzeichnis

WEINGARTEN 1990

J. Weingarten, Three Upheavals in Minoan Sealing Administration: Evidence for Radical Change, in: Palaima 1990, 105–120.

WEINGARTEN 1991

J. Weingarten, The Transformation of Egyptian Taweret into the Minoan Genius. A Study in Cultural Transmission in the Middle Bronze Age, SIMA 88 (Partille 1991).

WEINGARTEN 1995

J. Weingarten, Sealing Studies in the Middle Bronze Age, III: The Minoan Hieroglyphic Deposits at Mallia and Knossos, in: Müller 1995, 285–311.

WEINGARTEN 1997

J. Weingarten, The Sealing Bureaucracy of Mycenaean Knossos: The Identification of Some Officials and Their Seals, in: Driessen – Farnoux 1997, 517–535.

WEINGARTEN 2010

J. Weingarten, Corridors of Power: A Social Network Analysis of the Minoan ‘Replica Rings’, in: Müller 2010a, 395–412.

WEISSL 2000

M. Weißl, Halbrossetten oder Federfächer? Zu Bedeutung und Funktion eines ägäischen Ornaments, in: Blakolmer 2000b, 89–95.

WESTERBURG-EBERL 2000

S. Westerburg-Eberl, Minoische Villen in der Neupalastzeit, in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos. Kreta – die erste europäische Hochkultur (München 2000) 87–95.

WICKER – ARNOLD 1999

N. L. Wicker – B. Arnold (Hrsg.), From the Ground Up – Beyond Gender Theory in Archaeology (Oxford 1999).

WIEHL 1967

R. Wiehl (Hrsg.), Platon. Der Sophist (Hamburg 1967).

WIENER 1999

M. H. Wiener, Neopalatial Knossos:

Rule and Role, in: Betancourt u. a. 2007, 231–242.

WIESING 2005

L. Wiesing, Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes (Frankfurt am Main 2005).

WIGHTMAN 2007

G. J. Wightman, Sacred Spaces: Religious Architecture in the Ancient World, ANES Suppl. 22 (Leuven 2007).

WINGERATH 1995

H. Wingerath, Studien zur Darstellung des Menschen in der minoischen Kunst der älteren und jüngeren Palastzeit (Marburg 1995).

WINTER 2000

I. J. Winter, Thera Paintings and the Ancient Near East: The Private and Public Domains of Wall Decoration, in: Sherratt 2000, 745–762.

WOHLFEIL 1997

J. B. Wohlfeil, Die Bildersprache minoischer und mykenischer Siegel (Oxford 1997).

WRIGHT 1994

J. C. Wright, The Spatial Configuration of Belief: The Archaeology of Mycenaean Religion, in: Alcock – Osborne 1994, 37–78.

WRIGHT 2006

J. C. Wright, The Social Production of Space and the Architectural Reproduction of Society in the Bronze Age Aegean during the 2nd Millennium B.C.E., in: Maran u. a. 2006, 49–74.

X

XANTHOUDIDIS 1922

St. Xanthoudidis, Μινωικό Μέγαρο Νήρου Χάνι, AEpheM, 1922, 1–25.

Y

YOUNGER 1976

J. G. Younger, Bronze Age Representations of Aegean Bull-Leaping, AJA 80, 1976, 125–137.

YOUNGER 1977

J. G. Younger, Non-Sphragistic Uses of Minoan-Mycenaean Sealstones and Rings, Kadmos 16, 1977, 141–159.

YOUNGER 1988

J. G. Younger, The Iconography of Late Minoan and Mycenaean Sealstones and Finger Rings (Bristol 1988).

YOUNGER 1992

J. G. Younger, Representations of Minoan-Mycenaean Jewelry, in: Laffineur – Crowley 1992, 257–293.

YOUNGER 1995A

J. G. Younger, The Iconography of Rulership: A Conspectus, in: Rehak 1995a, 151–211.

YOUNGER 1995B

J. G. Younger, Bronze Age Representations of Aegean Bull-Games, III, in: Laffineur – Niemeier 1995, 507–545.

YOUNGER 1995C

J. G. Younger, Interactions between Aegean Seals and other Minoan-Mycenaean Art Forms, in: Müller 1995, 331–348.

YOUNGER 1998

J. G. Younger, Music in the Aegean Bronze Age. SIMA–PB 144 (Jonsered 1998).

Z

ZANKER 1994

P. Zanker, Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commanditaires et spectateurs, RA, 1994, 281–293.

ZANKER 1995

P. Zanker, Die Maske des Sokrates (München 1995).

ZANKER 2000

P. Zanker, Bild-Räume und Betrachter, in: Borbein u. a. 2000, 205–226.

ZANKER 2007

P. Zanker, Die römische Kunst (München 2007).

Literaturverzeichnis

ZATTI 2009

M. Zatti, Raum und Ritus. Zur Rekonstruktion minoischer Kultpraxis (Oxford 2009).

ZERVOS 1956

Chr. Zervos, L'art de la Crète (Paris 1956).

ZEIMBEKIS 2004

M. Zeimbekis, The Organization of

Votive Production and Distribution in the Peak Sanctuaries of State Society Crete: A Perspective Offered by the Juktas Clay Animal Figurines, in: Cadogan u. a. 2004, 351–361.

ZEIMBEKIS 2006

M. Zeimbekis, Grappling with the Bull: A Reappraisal of Bull and Cattle-related

Ritual in Minoan Crete, in: Tampakaki – Kaloutsakis 2006, 27–44.

ZOUZOULA 2007

E. Zouzoula, The Fantastic Creatures of Bronze Age Crete (unpubl. Diss. Universität Nottingham 2007).

ZUBROW 2007

E. Zubrow, Spatial Analysis and Cultural Evolution, in: Salisbury 2007, 20–53.

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Hinweise an den Leser

Abb. 0.1

Grundriss des Palastes von Knossos mit Angabe der wichtigsten im Haupttext erwähnten Räumlichkeiten. Verf., basierend auf Hood – Taylor 1981, Plan.

Tab. 0.1

Bezeichnungen der Räumlichkeiten des Palastes von Knossos, in Konkordanz mit Raum- und Indexnummern in Hood – Taylor 1981. Verf.

Kapitel 2

Tab. 2.1

Chronologische Tabelle der späteren Mittel- und der Spätbronzezeit mit zeitlicher Verortung der Neudekoration des Palastes von Knossos. Verf., basierend auf Hallager 1978; Hallager 1988; Warren – Hankey 1989, 169 Tab. 3.1; Höflmayer 2009; Höflmayer u. a. 2013; Höflmayer 2015; Manning 2009; Manning – Bronk Ramsey 2003; Manning u. a. 2014; Bronk Ramsey u. a. 2010; Kitchen 2000; Kitchen 2002; Shaw 2003; Momigliano 2007b, 7 Tab. 0.2; Soles 2004, 145–149 (Appendix A).

Kapitel 3

Abb. 3.1

Graphik zur Veranschaulichung des relationalen Raumbegriffs. Verf.

Abb. 3.2

Graphik über die Korrelation von

bildhaften Zeichen, Wirkungen und der Einbettungslogik von Bildelementen. Verf.

Abb. 3.3

Graphik zur Veranschaulichung der pragmatischen Wirkung bildhafter Zeichen. Verf.

Abb. 3.4

Graphik zur Veranschaulichung des Bild-Raum-Konzepts. Verf.

Kapitel 4

Abb. 4.1

Prozessionsrouten auf dem Westhof des Palastes von Knossos und rekonstruierter Verlauf des *Corridor of the Procession Fresco* oberhalb der *South Terrace Basements* zum Zentralhof. Verf. (wie Abb. 0.1). Rekonstruktion des Verlaufs nach Evans 1928, Plan C.

Abb. 4.2

Umzeichnung der Fragmente des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*. Verf., basierend auf Evans 1928, Taf. 25–27; Shaw 2000, 54f. Abb. 2A–D; Tsitsa 2013, 155 Abb. 6.

Abb. 4.3

Umzeichnung der Fragmente des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Westwand des *Corridor of the Procession Fresco*. Verf., nach Cameron 1987, 323 Abb. 6.

Abb. 4.4

Skizze der Wandmalereien an den Wänden des Lichthofs (Raum 54) in der sog. Villa von Agia Triada.

Adaption und Kolorierung Verf., basierend auf Halbherr u. a. 1977, 102 Abb. 69; Militello 1998, 76 Abb. 11. 12.

Abb. 4.5

Detail des Prozessionsfreskos: eine Stufe in der Bodenlinie. Verf. (wie Abb. 4.2).

Abb. 4.6

Umzeichnung der Fragmente des *Cupbearer Fresco*. Verf. nach Dimopoulou-Rethemiotaki 2005, 185 Abb.; Shaw 2000, 55 Abb. 2E.

Abb. 4.7

Neupalastzeitliche Darstellungen von Volantgewandträgerinnen. a) CMS VI, 278 (Chania); b) Umzeichnung Verf. nach Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Archanes); c) CMS XI, 29 (Berlin); d) CMS V S3, 68 (Kalapodi); e) CMS II.3, 51 (Isopata); f) CMS VI, 281 (Knossos); g) CMS XI, 28 (Berlin); h) CMS II.8, 268 (Knossos); i) CMS II.7, 8 (Kato Zakros); j) CMS II.7, 5 (Kato Zakros); k) CMS VI, 280 (Knossos); l) CMS II.3, 3 (Kalyves); m) CMS II.3, 171 (Knossos); n) CMS II.4, 111 (Knossos); o) CMS V S3, 38 (Malia). Nicht maßstabsgetreu. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 4.8

Blick von schräg oben (aus Südwest) in das Lustralbecken (Raum 3a) im Erdgeschoss von Gebäude Xesté 3, Akrotiri, Thera. 3D-Modell Verf., basierend auf Doumas 1999, 136f. Abb. 100; Palyvou 2005, 55 Abb. 62 (oben); Vlachopoulos 2007, Taf. 26. 27a.

Abb. 4.9

Verzweigungsbaum zum Bildelement Volantengewandträgerin.
Verf., unter Verwendung von (links oben beginnend im Uhrzeigersinn) CMS I, 219; CMS XI, 29; CMS V S3, 68; CMS II.7, 5; CMS VI, 280; Umzeichnung Verf. nach Soles 2016, 249–251 Taf. 81, 82; Umzeichnung Verf. nach Doumas 1999, 158f. Abb. 122; CMS II.8, 268; CMS II.6, 30; Umzeichnung Verf. nach Verlinden 1984, Taf. 54 Nr. 121; CMS II.3, 276; Umzeichnung Verf. nach Militello 1998, Taf. 10 Farbt. M; Umzeichnung Verf. nach Doumas 1999, 138 Abb. 101; CMS V S3, 38; Umzeichnung Verf. nach Verlinden 1984, Taf. 17 Nr. 35; Umzeichnung Verf. nach CMS VI, 281; Umzeichnung Verf. nach CMS XI, 28; Umzeichnung Verf. nach CMS V S2, 106; Umzeichnung Verf. nach Lebessi u. a. 2004, Taf. 2; Ausschnitt aus dem *Grand Stand Fresco*, Umzeichnung Verf. nach Evans 1930, Farbt. 16; Ausschnitt aus dem *Sacred Grove and Dance Fresco*, Umzeichnung Verf. nach Evans 1930, Farbt. 18; CMS II.3, 51; CMS VI, 278; Umzeichnung Verf. nach Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722; im Zentrum Umzeichnungen Verf. nach Verlinden 1984, Taf. 16 Nr. 33, und nach Doumas 1999, 158f. Abb. 122. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 4.10

Neupalastzeitliche und spätpalastzeitliche Darstellungen von Schurzträgern.
a) CMS I S, 169a (Athen); b) CMS VI, 183 (Knossos); c) CMS VII, 88 (London); d) CMS II.6, 29 (Agia Triada); e) CMS VI, 320 (Knossos); f) CMS II.6, 16 (Agia Triada); g) CMS II.6, 21 (Agia Triada); h) CMS V S1A, 135 (Chania); i) CMS XI, 208 (in München); j) CMS VII, 95 (London); k) CMS II.7, 140 (Kato Zakros); l) CMS III, 363 (Phaistos); m) CMS X, 145 (Basel); n) CMS I, 216 (Prosymna); o) CMS II.3, 271 (Praisos); p) CMS II.3, 105 (Kalyvia); q) CMS II.6, 36 (Agia Triada); r) CMS II.8, 250 (Knossos); s) CMS V, 608 (Naxos). Nicht maßstabsgetreu.

Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 4.11

Verzweigungsbaum zum Bildelement Schurzträger.
Verf., unter Verwendung von (links oben beginnend im Uhrzeigersinn) CMS I S, 169a; Umzeichnung Verf. nach Hood 1978a, 174 Abb. 171; CMS II.6, 36; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.22a; CMS II.6, 16; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.22b; CMS V S1A, 135; CMS XI, 208; CMS VII, 95; Umzeichnung Verf. nach Evans 1935, 564 Abb. 533; CMS II.6, 29; CMS VI, 183; CMS VII, 88; Umzeichnung Verf. nach Doumas 1999, 177 Abb. 138; Umzeichnung Verf. nach Militello 1998, Taf. 16; CMS II.8, 250; CMS V, 608; CMS II.3, 271; CMS II.3, 105; CMS I, 216; CMS III, 363; CMS X, 145; im Zentrum Umzeichnung Verf., wie Abb. 4.2. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 4.12

Neupalastzeitliche Darstellungen von ‚Fellrock‘-Trägern.
a) CMS II.7, 7 (Kato Zakros); b) CMS II.6, 10 (Agia Triada); c) CMS II.6, 9 (Agia Triada); d) CMS II.3, 146 (Malia); e) CMS II.6, 11 (Agia Triada); f) CMS II.7, 14 (Kato Zakros); g) CMS II.7, 13 (Kato Zakros); h) CMS II.7, 15 (Kato Zakros); i) CMS VI, 286 (in Oxford); j) CMS II.7, 12 (Kato Zakros); k) *Runner's Ring* (Kato Symi); Umzeichnung Verf. nach Lebessi u. a. 2004, Taf. 2; l) CMS V S2, 106 (Elatia). Nicht maßstabsgetreu. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 4.13

Spätpalastzeitlicher Sarkophag von Agia Triada.
Adaption Verf. nach a) Paribeni 1908, Taf. 1; b) Paribeni 1908, Taf. 2.

Abb. 4.14

Verzweigungsbaum zum Bildelement ‚Fellrock‘-Träger.

Verf., unter Verwendung von (links oben beginnend im Uhrzeigersinn) Adaption Verf. nach Paribeni 1908, Taf. 1; Adaption Verf. nach Paribeni 1908, Taf. 2; Umzeichnung Verf. nach CMS II.6, 10; Adaption Verf. nach Paribeni 1908, Taf. 1; zwei Umzeichnungen Verf. nach CMS II.7, 7; Umzeichnung Verf. nach CMS I S, 169a; Adaption Verf. nach Paribeni 1908, Taf. 1; Umzeichnungen Verf. nach CMS V S2, 106; Umzeichnungen Verf. nach Lebessi u. a. 2004, Taf. 2; CMS II.7, 15; Rekonstruktion Verf. nach CMS II.7, 14; CMS VI, 286; im Zentrum oben zeichnerische Rekonstruktion Verf., unten Umzeichnung Verf. nach CMS V S2, 106. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 4.15

Blick von der *West Porch* in den *Corridor of the Procession Fresco*: Rekonstruktion der erhaltenen Fragmente an Ost- und Westwand.
3D-Modell Verf., unter Verwendung von Abb. 4.2 und 4.3 sowie basierend auf Evans 1928, 667–675 m. Abb. 425, 427, 428; 682–685; 719–730 m. Abb. 450, 456; Hood – Taylor 1981, Plan (Raum-Nr. 11).

Abb. 4.16

Zeichnerische Rekonstruktion des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*.
Verf., basierend auf Evans 1928, 719–730 m. Abb. 450, 456; Taf. 25–27; Shaw 2000, 54f. Abb. 2A–D; Tsitsa 2013, 155 Abb. 6. Wellenbanddekor im oberen Bereich der Darstellung in Anlehnung an das *Cup-bearer Fresco* (vgl. hier Abb. 4.6).

Abb. 4.17

Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*: Nahansicht der rekonstruierten Übergabeszene.
3D-Modell Verf. (wie Abb. 4.16).

Abb. 4.18

Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*: Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Darstellung.
3D-Modell Verf. (wie Abb. 4.16).

Abb. 4.19

Blick von der *West Porch* in den *Corridor of the Procession Fresco*: Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms.

3D-Modell Verf., unter Verwendung von Abb. 4.16 sowie basierend auf Evans 1928, 667–675 m. Abb. 425, 427, 428; 682–685; 719–730 m. Abb. 450; Hood – Taylor 1981, Plan (Raum-Nr. 11).

Kapitel 5

Abb. 5.1

Grundriss des Osttrakts des Palastes von Knossos. Verf., basierend auf Hood – Taylor 1981, Plan.

Abb. 5.2

Hall of the Double Axes: Blick von der *Inner Hall* in die *Audience Chamber*. 3D-Modell Verf., basierend auf Evans 1930, 318–348 m. Plan E–G; Hood-Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 90–92; Shaw 2011b, 388 Abb. 6.

Abb. 5.3

Hall of the Double Axes: Audience Chamber, vom Eingang des *Dog’s-Leg Corridor* aus gesehen. 3D-Modell Verf. (wie Abb. 5.2).

Abb. 5.4

Hall of the Double Axes: Blick von der *Inner Hall* in die *Audience Chamber* mit einer Rekonstruktion von Evans’ Thron mit Baldachin. 3D-Modell Verf. (wie Abb. 5.2).

Abb. 5.5

Hall of the Double Axes: Inner Hall (Blick aus der Südostecke in den Raum). 3D-Modell Verf. (wie Abb. 5.2).

Abb. 5.6

Hall of the Double Axes: Blick von der östlichen *Exterior Section of the Hall of the Double Axes* in die *Inner Hall*, im Hintergrund die *Audience Chamber*. 3D-Modell Verf. (wie Abb. 5.2).

Abb. 5.7

Hall of the Double Axes: Blick von der östlichen *Exterior Section of the Hall of the Double Axes* in die *Inner Hall*;

die Türen zur *Audience Chamber* sind geschlossen.

3D-Modell Verf. (wie Abb. 5.2).

Abb. 5.8

Queen’s Bathroom, von der Südostecke des zentralen Bereichs des *Queen’s Megaron* aus gesehen.

3D-Modell Verf., basierend auf Evans 1930, 366–387 m. Plan E; Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 100–102.

Abb. 5.9

a) Zirkulationsmuster im Osttrakt in der NPZ; b) Zirkulationsmuster im Osttrakt in der SPZ

3D-Modell Verf., basierend auf Evans 1930, 299–348 u. Plan D–G; Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 87–104.

Abb. 5.10

polythyron-Halle im 1. Obergeschoss von Gebäude Xesté 3, Akrotiri, Thera.

a) 3D-Modell Verf., basierend auf Doumas 1999, 152 Abb. 116; 158f. Abb. 122; 166 Abb. 129; Palyvou 2005, 55 Abb. 62 (unten); Vlachopoulos 2007, Taf. 26; b) Verf., basierend auf Palyvou 2005, 55 Abb. 62 (unten).

Abb. 5.11

Blick vom *Grand Staircase* über den Lichthof auf die *Loggia* der *Hall of the Colonnades*.

3D-Modell Verf., basierend auf Evans 1930, 299–308 u. Plan D; Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 88, 89.

Abb. 5.12

Corridor of the Painted Pitbos: a) Malerei-
reste an der Westwand; b) Rekonstruktion.

a) Adaption und Kolorierung Verf., basierend auf der Skizze von T. Fyfe, nach Evans 1930, 388 Abb. 259. Maßangaben in cm; b) 3D-Modell Verf., basierend auf Evans 1930, 387–389 m. Abb. 259 u. Plan E; Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 100.

Abb. 5.13

Siegeldarstellungen von schreitenden Figuren bzw. von Gabenträgern in Innenräumen mit Friesedekor.

a) CMS V S3, 394 (Akrotiri); b) CMS II.3, 146 (Malia); c) CMS II.3, 8 (Knossos). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 5.14

Loggia im 1. Obergeschoss der *Hall of the Colonnades*: Blick von Nordwest auf die Rekonstruktion des Schildfreskos an der Ostwand.

3D-Modell Verf., basierend auf Evans 1930, 299–308 m. Taf. XXIII u. Plan D; Hood – Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 88, 89.

Abb. 5.15

Queen’s Bathroom: Nahansicht des Spiralfrieses.

3D-Modell Verf., basierend auf Evans 1930, 366–387 m. Plan E; Hood-Taylor 1981, Plan Raum-Nr. 100–102.

Abb. 5.16

Aneinandergereihte 2-Spiralen in Darstellungen der APZ (a und b) und der NPZ (c).

a) CMS II.5, 224 (Malia); b) CMS II.1 (Platanos); c) CMS XII, 212 (in New York). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 5.17

Laufende Spiralen im Gebäudedekor: a) Steatitthyton, Kato Zakros; b) Lustralbecken, Xesté 3, Akrotiri; c) und d) Sarkophag von Agia Triada.

a) Umzeichnung Verf. nach Platon 2003, 336 Abb. 4; b) Umzeichnung Verf. nach Vlachopoulos 2007, Taf. 27a; c) Adaption und Rekonstruktion Verf. nach Paribeni 1908, Taf. 1 (Seite A; vgl. Abb. 4.13a); d) Adaption Verf. nach Paribeni 1908, Taf. 2 (Seite B). Nicht maßstabsgetreu.

Abb. 5.18

Friese laufender Spiralen in neupalastzeitlichen (a–c) und spätpalastzeitlichen (d und e) Siegeldarstellungen.

a) CMS II.6, 256 (Sklavokampos); b) CMS II.8, 277 (*Room of the Warrior Seal*, Knossos); c) CMS II.8, 127 (*Archives Deposit*, Knossos); d) CMS II.3, 113 (Kalyvia); e) CMS II.8, 475 (Isopata). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 5.19

Verzweigungsbaum zum Bildelement laufende Spirale.
Verf., unter Verwendung von (links oben beginnend im Uhrzeigersinn) CMS XII, 212; Adaptierung Verf. nach Evans 1921, 523 Abb. 382b; Verf. nach Doulas 1999, 177 Abb. 138; Umzeichnung Verf. wie Abb. 4.2; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.17c; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.17d; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.17a; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.17b; Umzeichnung Verf. nach CMS V S3, 394; Adaption Verf. nach Evans 1935, 343 Abb. 286; zwei Umzeichnungen Verf. nach CMS II.8, 127; Umzeichnung Verf. nach CMS II.3, 113; Umzeichnung Verf. nach Doulas 1999, 74 Abb. 36; Umzeichnung Verf. nach CMS II.8, 277; Adaption Verf. nach Evans 1935, 864 Abb. 849; Umzeichnung Verf. nach Evans 1935, 871 Abb. 863; Umzeichnung Verf. nach CMS II.8, 475; Umzeichnung Verf. nach CMS II.6, 256; Rekonstruktion des Spiralfrieses im Zentrum Verf. basierend auf Abb. 5.12a.

Abb. 5.20

Altpalastzeitliche Siegeldarstellungen des achtförmigen Schildes.
a) CMS III, 54b („Mirabello“);
b) CMS VI, 60c (in Oxford);
c) CMS II.2, 306a (in Heraklion);
d) CMS II.5, 266 (Phaistos);
e) CMS II.2, 32 (Knossos). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 5.21

Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen des achtförmigen Schildes.
a) CMS II.8, 276 (Knossos);
b) CMS II.8, 277 (*Room of the Warrior Seal*, Knossos); c) CMS II.8, 278 (*Room of the Seal Impression*, Knossos);
d) CMS II.3, 32 (Mavro Spilaio);
e) CMS II.6, 18 (Agia Triada); f) CMS I, 11 (Mykene); g) CMS I, 12 (Mykene);
h) CMS I, 228 (Vapheio); i) CMS I, 219 (Vapheio); j) CMS II.7, 5 (Kato Zakros);
k) CMS I.8, 272 (Knossos); l) CMS II.8, 129 (Knossos); m) CMS II.8, 127 (*Archives Deposit*, Knossos); n) CMS V S3, 331 (Maroulas); o) CMS II.8, 128 (Knossos); p) CMS II.8, 241 (Knossos);

q) CMS II.7, 219 (Kato Zakros);
r) CMS II.7, 218 (Kato Zakros). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 5.22

Neupalastzeitliche Darstellungen des achtförmigen Schildes: a) *Silver Battle Krater*, Mykene; b) Dolch, Mykene; c) Doppelaxt, Vorou.
a) Umzeichnung Verf. nach Blakolmer 2007, Taf. 56.1; b) Umzeichnung Verf. nach Marinatos – Hirmer 1973, 134 Abb. 135 Taf. L; c) Umzeichnung Verf. nach Verlinden 1985, 136 Abb. 1A. Nicht maßstabsgetreu.

Abb. 5.23

Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen des achtförmigen Schildes.
a) CMS II.3, 113 (Kalyvia); b) Archanes; Umzeichnung Verf. nach Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 660f. Abb. 725; c) CMS I, 132 (Mykene);
d) CMS II.3, 111 (Kalyvia); e) CMS II.8, 419 (Knossos); f) CMS II.8, 466 (Knossos); g) CMS II.4, 158 (Gournes);
h) CMS II.8, 211 (Knossos);
i) CMS VI, 430 (Syvritos); j) CMS II.8, 529 (Knossos); k) CMS IX, 147 (in Paris); l) CMS XIII, 32 (in Boston);
m) CMS XIII, 33 (in Boston);
n) CMS II.8, 421 (Knossos); o) CMS II.3, 344 (in Heraklion); p) CMS II.8, 205 (Knossos); q) CMS V S3, 113 (Chania);
r) CMS II.8, 231 (Knossos); s) CMS VI, 337 (in Oxford); t) CMS VII, 100 (in London); u) CMS II.8, 387 (Knossos);
v) CMS II.3, 306 (Chandras). Nicht maßstabsgetreu. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 5.24

Verzweigungsbaum zum Bildelement achtförmiger Schild.
Verf., unter Verwendung von (links oben beginnend im Uhrzeigersinn) CMS VI, 60c; CMS II.2, 306a; CMS II.5, 266; Umzeichnung Verf. nach Evans 1928, 702 Abb. 440; CMS II.4 189; Umzeichnung Verf. nach Panagiotaki 1999, Taf. 15b; Umzeichnung Verf. nach Evans 1935, 939 Abb. 910; CMS II.8,

128; CMS II.8, 241; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.22b; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.22a; CMS I, 11; CMS II.8, 276; CMS II.8, 277; CMS II.8, 272; CMS I, 219; CMS II.7, 5; CMS II.8, 127; Umzeichnung Verf. nach Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 660f. Abb. 725; Umzeichnung Verf. nach CMS II.3, 113; Umzeichnung Verf. wie Abb. 5.22c; CMS V S3, 331; CMS II.7, 219; CMS II.7, 218; CMS II.8, 387; CMS XIII, 32; CMS V S3, 113; CMS II.8, 231; CMS II.8, 529; CMS II.4, 158; Rekonstruktion des Schildes im Zentrum Verf. nach Evans 1930, Taf. 23. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 5.25

Blick von der *Exterior Section* in die *Inner Hall* der *Hall of the Double Axes* 3D-Modell Verf. (wie Abb. 5.2).

Kapitel 6**Abb. 6.1**

Rekonstruktionen des Areals des *Throne Room*.
3D-Modell Verf., basierend auf Mirié 1979, Taf. 35; Hood – Taylor 1981, Plan (Raum-Nr. 41–48).

Abb. 6.2

Throne Room: Lustralbecken und Türöffnung zum *Inner Sanctuary*.
3D-Modell Verf., basierend auf Evans 1935, 901–946; Hood – Taylor 1981, Plan (Raum-Nr. 42. 43); Galankis u. a. 2017.

Abb. 6.3

Throne Room: Türöffnung zum *Inner Sanctuary* und Thron an der Nordwand. 3D-Modell Verf. (wie Abb. 6.2).

Abb. 6.4

Throne Room: Thron, umgeben vom rekonstruierten Greifenfresko. Fotomontage Verf., gemeinsam mit Yannis Galanakis und Efi Tsitsa; erstmalige Publikation in Galanakis u. a. 2017, 72 Abb. 27.

Abb. 6.5

Zeichnerische Rekonstruktion des zur rechten des Throns erhaltenen Palmenfreskos.

Zeichnung Pepi Stefanaki. Mit freundlicher Genehmigung von Yannis Galanakis; erstmalige Publikation in Galanakis u. a. 2017, 56 Abb. 11.

Abb. 6.6

Visualisierung der Höhenverhältnisse der Horizontalstreifen oberhalb der Greifen zu einer 1,60 m großen Person.

3D-Modell Verf. (wie Abb. 6.2).

Abb. 6.7

Alternativen zur Anbringung des unteren Horizontalstreifens im Bereich des Throns.

3D-Modell Verf. (wie Abb. 6.2).

Abb. 6.8

Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen von Greifen.

- a) CMS II.3, 73 (Knossos); b) CMS II.7, 87 (Kato Zakros); c) CMS II.6, 102 (Agia Triada); d) CMS II.6, 103 (Agia Triada); e) CMS II.6, 265 (Sklavokampos); f) CMS II.8, 186 (Knossos); g) CMS I, 223 (Vapheio); h) CMS X, 268 (Neuchâtel); i) CMS II.8, 193 (Knossos); j) CMS V S3, 403 (Akrotiri); k) CMS II.7, 163 (Kato Zakros); l) CMS I S, 138 (Athen); m) CMS II.6, 101 (Agia Triada); n) CMS I, 282 (Myrsinochori); o) CMS I, 293 (Pylos). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.9

Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen von Greifen.

- a) CMS V S1B, 228 (Armenoi); b) CMS VI, 389 (Oxford); c) CMS II.8, 190 (Knossos); d) CMS II.8, 192 (Knossos); e) CMS I, 324 (Athen); f) CMS I, 309 (Athen); g) CMS I, 304 (Athen); h) CMS II.8, 188 (Knossos); i) CMS I, 102 (Mykene); j) CMS I, 73 (Mykene); k) CMS I, 98 (Mykene); l) CMS II.3, 63 (Knossos); m) CMS II.3, 276 (Siteia); n) CMS VI, 317 (Idäische Grotte); o) CMS XIII, 39 (Cambridge); p) CMS II.3, 167 (Knossos); q) CMS V, 201 (Pyrgos Psilonero). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher

Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.10

Verzweigungsbaum zum Bildelement Greif.

Verf., unter Verwendung von (links oben beginnend im Uhrzeigersinn) CMS V S1B, 228; Umzeichnung Verf. nach Doumas 1999, 65 Abb. 32; CMS II.8, 192; CMS II.6, 103; CMS II.6, 265; CMS I, 324; CMS II.8, 193; CMS X, 268; CMS I, 223; CMS II.3, 167; CMS V, 201; CMS II.3, 63; CMS II.3, 276; CMS XIII, 39; Umzeichnung Verf. nach Doumas 1999, 158f. Abb. 122; CMS I, 282; CMS I, 293; CMS II.8, 193; CMS II.6, 101; CMS II.8, 188; Rekonstruktion des Greifenfreskos im Zentrum Verf. (wie in Abb. 6.2). Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.11

NPZ II/III-Darstellungen ‚bikonkaver Basen‘ a) Gebäude Xesté 3, Akrotiri, Thera; b) Elfenbeinpyxis, Mochlos.

- a) Umzeichnung Verf. nach Doumas 1999, 158f. Abb. 122; b) Umzeichnung Verf. nach Soles 2016, 249–251 Taf. 81. 82.

Abb. 6.12

Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen ‚bikonkaver Basen‘

- a) CMS II.6, 74 (Agia Triada); b) CMS II.7, 73 (Kato Zakros); c) CMS II.8, 164 (Knossos). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.13

Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen von ‚Halbrosetten‘-Motiven.

- a) CMS V S1A, 142 (Chania); b) CMS II.7, 74 (Kato Zakros); c) Umzeichnung Verf. nach Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 13 Abb. 3 (Poros); d) CMS II.8, 268 (Knossos); e) CMS V, 199 (Theben). Nicht maßstabsgetreu. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.14

Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen ‚bikonkaver Basen‘.

- a) CMS II.8, 326 (Knossos); b) CMS I, 98 (Mykene); c) CMS V S1A, 75 (Knossos); d) CMS II.3, 7 (Idäische Grotte); e) CMS VI, 308 (Knossos). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.15

Verzweigungsbaum zum Bildelement ‚bikonkave Basis‘.

Verf., unter Verwendung von (links oben beginnend im Uhrzeigersinn) Umzeichnung Verf. nach Gesell 1985, 196 Abb. 108; CMS X, 268; CMS XIII, 39; CMS II.8, 326; CMS II.6, 74; Umzeichnung Verf. (wie Abb. 5.17a); Umzeichnung Verf. nach Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 80–82 Abb. 62–65; Umzeichnung Verf. (wie 6.11b); Umzeichnung Verf. nach Doumas 1999, 158f. Abb. 122; CMS V S1A, 75; im Zentrum zeichnerische Rekonstruktion Verf. (wie in Abb. 6.2). Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.16

Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen der Palme.

- a) CMS I, 505 („Kreta“); b) CMS II.6, 160 (Gournia); c) CMS II.7, 71 (Kato Zakros) = CMS II.8, 298 (Knossos); d) CMS II.8, 297 (Knossos); e) CMS II.7, 19 (Kato Zakros); f) CMS I S, 114 (Athen); g) CMS II.6, 1 (Agia Triada); h) Umzeichnung Verf. nach Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10 (Pylos). Nicht maßstabsgetreu. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.17

Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen von Palmen.

- a) CMS II.8, 413 (Knossos); b) CMS V S1A, 102 (Chania); c) CMS II.8, 551 (Knossos); d) CMS V S3, 369 (Theben); e) CMS V S3, 94 (Glyka Nera); f) CMS XI, 52 (Mykene); g) CMS II.8, 498 (Knossos) = CMS I, 515

(Mykene); h) CMS V S1B, 353 (Theben); i) CMS V, 608 (Naxos); j) CMS V S1A, 75 (Knossos). Nicht maßstabsgetreu. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.18

Verzweigungsbaum zum Bildelement Palme.

Verf., unter Verwendung von (links oben beginnend im Uhrzeigersinn) CMS II.7, 71; CMS II.7, 19; CMS I S, 114; Umzeichnung Verf. nach Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10; CMS II.6, 1; CMS V, 608; CMS V S1A, 75; Umzeichnung Verf. nach Gesell 1985, 196 Abb. 108; CMS XI, 52; CMS V S1B, 353; CMS V S3, 94; CMS II.8, 498; CMS V S1A, 102; CMS II.8, 413; CMS V S3, 369; Umzeichnung Verf. nach Davis 1974, 479 Abb. 17; Umzeichnung

Verf. nach Doumas 1999, 65 Abb. 32; CMS II.7, 87; im Zentrum zeichnerische Rekonstruktion Verf. (wie in Abb. 6.2). Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.19

Zum symmetrischen Schema in Bezug auf weibliche, ins Zentrum gesetzte Figuren.

a) Umzeichnung Verf. nach Dimopoulou – Rethemiotakis 2000, 43 Abb. 4; b) Umzeichnung Verf. nach Rethemiotakis 2016/2017, 2–9 Abb. 1–7; c) CMS II.8, 257 (Knossos); d) CMS II.8, 256 (Knossos). Nicht maßstabsgetreu. Siegelbilder mit CMS-Nr. reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Corpus der minoischen und mykenischen Siegel.

Abb. 6.20

Blick vom *Anteroom* in den *Throne Room*.

3D-Modell Verf. (wie Abb. 6.2).

Kapitel 7

Abb. 7.1

Grundriss des Palastes von Knossos: Veranschaulichung der Zuordnung von Personentypen zu Palastarealen in der NPZ.

Verf. (basierend auf Abb. 0.1).

Abb. 7.2

Grundriss des Palastes von Knossos: Veranschaulichung der Zuordnung von Personentypen zu Palastarealen in der SPZ.

Verf. (basierend auf Abb. 0.1).

Register

Orts- und Sachverzeichnis

- Agia Irini, Kea**
North-East Bastion 30, 45
- Agia Triada** 10, 12, 36, 63, 67, 243, 427
,Villa‘ 26, 36, 43, 56, 58, 283, 293
Areal 13 36, 43, 44, 58, 173
Raum 14 36, 44, 58, 173, 191
Raum 54 172, 173
- Ägypten** 17, 22, 23, 49, 51, 52, 59, 60, 62, 67, 166, 222, 231, 232, 234, 240, 269, 274, 327, 330, 331, 332, 355, 358, 455, 460, 484, 491, 510, 517, 518, 525, 529, 539, 568
- Akrotiri, Thera** 13, 26, 27, 28, 31, 45–48, 169, 251
House of the Ladies 44
West House 45, 169
Xesté 3 47, 55, 158, 169, 202, 232, 264, 299, 376, 413, 427, 477
Xesté 4 47, 169
- Alalach** 526
- Amnisos** 12, 42, 53
,Lilienvilla‘ 171
- Ancospilia** 21, 28, 29, 31
- Archanes** 30
Palast 35, 43, 476, 488
Phourni 382
- Aufenthaltsraum** 73, 146, 153, 278, 316, 321, 398, 505
- bent-axis approach** 160, 286, 296, 560, 576
- Bildpraxis (Theorie)** 117, 134, 152
- Bild-Raum (Theorie)** 75, 97, 141–145, 150, 152
- Chania** 58, 336
- cult of the double-axe** Siehe Doppelaxt-Kult
- Doppelaxt** 294, 299
- Doppelaxt-Kult** 188, 189, 195, 202, 207, 219, 220, 222, 226, 230, 233, 236, 241, 247, 255, 258, 261, 268, 274, 294, 299, 302, 303, 344, 346, 348, 350, 353–355, 377, 380, 392, 398, 399, 407–412, 414, 550, 563, 572, 574, 579, 580, 583, 585
- Doppelaxt-Steinmetzzeichen** 279, 286, 291, 304, 317, 344, 354, 377, 403, 406, 407, 408, 562
- Durchgangsbereich** 11, 14, 47, 73, 120, 146, 153–155, 158, 166, 168–174, 205, 212, 223, 225, 226, 228, 232, 238, 252, 253, 255, 263–265, 271, 274, 278, 308–316, 342, 351, 354, 361, 398–402, 406, 408, 409, 462, 560, 561, 563
- Eingangsbereich** 11, 74, 146, 156, 165
- Epano Zakros** 36, 43, 44
- Galatas** 44
Building 1 42
Palast 22, 23, 32, 53
- Gipsstein** 33, 34, 61, 146, 158, 162, 169, 261, 282, 285, 286, 290, 293, 295, 306, 307, 308, 318, 320, 419, 427, 428, 429, 432, 434, 441, 508, 526, 534
- Gournia** 60, 246
Building Ha 322
Palast 54, 379, 433
- Griechenland, mykenisches** 51, 52, 59, 60, 62, 69, 251, 333, 334, 355, 396, 414, 430, 437, 484, 486, 487, 516, 555, 568
- Grivigla** 209
- Hattuša** 353
- beanos** 140
- Hermeneutik, Objektive (Theorie)** 90, 91, 102, 104, 137, 152
- Jouchtas (Gipfelheiligtum)** 70, 159, 209
- kalderim-Boden** 289, 290, 306
- Kamilari** 63
- Kato Symi (Heiligtum)** 70
- Kato Zakros** 60
- Palast 51, 54, 56, 297, 302, 354, 403, 433
Banquet Hall (Halle 29) 59, 282, 316–318, 335, 341, 344, 398
Lustralbecken (Raum 24) 317
Lustralbecken (Raum 58) 59
Treasury (Raum 25) 317, 344
- Katsambas** 11
- keftiu** 52, 60, 62, 222, 223, 231, 232, 260, 274, 275, 517, 518, 539
- Knossos** 29
Caravanserai 11, 33, 34, 450
Hogarth's Houses 336
Gypsades Hill House Shrine 476
House of the Chancel Screen 33, 297, 298, 404, 545
House of the Frescoes 11, 33, 34, 43, 56
House of the High Priest 33, 34, 297, 336, 354, 398, 404, 476, 545
House of the Sacrificed Oxen 34
House West of the South-West
House 62
Isopata (Nekropole) 61
Little Palace 34, 63
Minoan Unexplored Mansion 11, 34, 43, 62, 336
North House, Stratigraphical Museum Site 34
Room of the Frescoes 11, 34, 58, 192
Palast (allgemein) 4, 5, 8–13, 19, 23, 24, 32, 41, 42, 50, 250, 251, 252, 271, 354, 399, 413, 483, 561, 566, 567, 568, 571, 573
Anteroom 5, 24, 301, 302, 404, 415–419, 423, 425–428, 430, 432, 434–442, 448, 450, 452, 453, 526, 527, 530, 532–537, 544, 549–554, 556, 557, 566, 568, 580, 583–585
Audience Chamber 5, 277–279, 282, 284–287, 292, 303–305, 403, 404, 406, 408, 411, 413, 552, 562, 568, 571, 579, 580, 585

Register

- Central Palace Sanctuary* 24, 31, 33, 423, 424, 426, 428, 431, 434, 556
- Corridor of the Painted Pitbos* 5, 277, 278, 284–286, 290, 307, 309–316, 322, 323, 337, 342, 398, 399, 408, 409, 559, 561–563, 575–579
- Corridor of the Procession Fresco* 5, 13, 14, 16, 25, 26, 68, 153–169, 174–186, 189, 190, 207, 208, 212, 223, 229, 231, 250–275, 305, 315, 351, 401, 539, 550, 553, 559–562, 567, 568, 571–573, 575–578, 583, 585
- East Stairs* 291, 292, 293, 304, 307, 404, 406, 436, 562, 571
- Exterior Section of the Hall of the Double Axes* 283, 284, 291, 292, 304, 305, 319, 403, 404, 406, 562, 578
- Grand Staircase* 5, 9, 33, 154, 277–279, 285, 291, 292, 306–308, 311, 312, 315, 316, 397, 400, 402, 404–406, 408, 561, 562, 570, 575, 578
- Great East Hall* 25, 26, 246, 488, 538
- Hall of the Colonnades* 5, 9, 33, 66, 172, 277–279, 285, 291, 292, 306–308, 311–316, 321, 337, 381, 397–402, 404, 406, 411–414, 561–563, 570, 573, 578, 585
- Hall of the Double Axes* 5, 9, 24, 33, 277–294, 298, 299, 303–305, 307, 316–323, 337, 354, 397–399, 403–408, 412, 414, 559, 562, 563, 573, 575, 578, 579, 585
- Inner Hall* 5, 279–284, 292, 301, 304, 305, 403, 404, 406–408, 411, 413, 414, 562, 563, 570, 579, 580
- Inner Sanctuary* 5, 416, 418, 420, 424, 430–432, 434, 436–441, 444, 446–448, 453, 454, 511, 513, 515–519, 524, 527, 535–538, 544–547, 550, 551, 553–555, 563, 564, 566, 573, 580, 581, 585
- Lair* 24, 289
- Lobby of the Stone Seat* 33, 426, 427
- Loggia in der Hall of the Colonnades.* Siehe *Hall of the Colonnades*
- Loomweight Basement* 21, 30
- Lower East-West Corridor* 277, 279, 283, 291, 292, 304, 306, 307, 403, 404
- Magazine of the Medaillon Pitboi* 21
- Magazine of the Tripods* 31
- North Entrance Passage* 9, 25
- North Threshing Floor Area* 223
- North West Treasury* 44, 230
- Queen's Bathroom* 5, 277, 278, 284–286, 288–291, 303, 304, 309, 313, 318–323, 408, 452, 557, 579
- Queen's Megaron* 5, 9, 24, 25, 33, 154, 277–279, 284–291, 294, 303–307, 309, 315, 318, 320–323, 337, 354, 397–399, 403, 404, 407, 408, 413, 559, 562, 563, 575, 578, 579, 585
- Royal Road* 45
- Shrine of the Double Axes* 69, 305, 573, 585
- South Porch* 159, 162
- South Propylaeum* 9, 26, 154, 158, 159, 163, 164, 166, 183, 185, 335, 337, 360, 483, 484
- South Terrace Basements* 159, 162, 164, 181
- Stepped Porch* 427, 435, 436, 438, 439
- Temple Repositories* 31, 224, 360, 426
- Throne Room* 5, 9, 13, 14, 24, 33, 54, 63, 64, 71, 161, 165, 169, 217, 255, 256, 274, 275, 279, 293, 298, 299, 301, 302, 304, 305, 349, 370, 382, 403, 404, 413, 415–420, 422–425, 427–445, 447, 450, 452–454, 475, 483, 485, 491, 492, 494–496, 504, 507, 510–519, 521–557, 560–568, 571–573, 575, 577–585
- Upper East-West Corridor* 277, 278, 292, 304, 305, 307, 313, 400, 402, 404–406, 562, 570, 578
- Upper Hall of the Double Axes* 307
- Westhof* 156, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 261, 262, 263, 272, 483, 560, 561, 563
- West Porch* 66, 156, 159, 162, 163, 165, 169, 261, 262, 263, 272
- Zentralhof* 24, 25, 156, 159–163, 180, 258, 261, 273, 277–279, 292, 293, 298, 301, 302, 304, 305, 308, 397, 400, 404–406, 416, 418–420, 423–427, 432, 434, 436–439, 441, 448, 454, 525–527, 532, 533, 535, 544, 549–552, 556, 561, 564, 570, 571
- Royal Villa* 33, 35, 69, 293, 295, 296, 298, 299, 404, 545
- South East House* 26, 34, 69
- South House* 33, 34
- Stadt* 53, 61, 63
- Kommos** 12, 60
- Building T* 26, 330, 335
- House X* 11, 43, 57, 336, 375
- Lustralbecken (allgemein)** 33–36, 44, 48, 54, 55, 74, 140, 151, 193, 206, 286, 290, 293–303, 419–424, 540, 571, 573
- North-West Lustral Basin*, Palast von Knossos 33, 419, 420
- Quartier Mu*, Malia 33, 419, 420
- Queen's Bathroom*, Palast von Knossos 285, 290, 303, 304, 403, 404, 407
- Raum 21, Palast von Phaistos 290
- Raum 24, Palast von Kato Zakros 317
- Raum 58, Palast von Kato Zakros 59, 422
- Raum 63d, Palast von Phaistos 298, 422
- Raum XLIV–38 (westlich von), Palast von Phaistos 33, 419, 420
- Throne Room*, Palast von Knossos 33, 63, 419–424, 428–434, 436–443, 513, 526, 527, 531–535, 537, 540, 543, 544, 550, 553, 556, 557, 563, 564, 572, 573
- Xesté 3*, Akrotiri, Thera 47, 48, 55, 194, 232, 299, 421–423, 531, 540
- Malia**
Palast 23, 35, 302, 303, 476
- Mari** 330, 332, 335
- Milos** 31
- Minoische Halle (allgemein)** 34–36, 44, 293–303
- Nerokourou 53
- Vathypetro 53
- Mochlos** 51, 60, 63
- mosaiko-Boden** 24, 27, 289, 290, 418, 419, 424, 425, 427, 428, 434
- Mykene** 8
- Cult Centre* 355
- Löwentor 488
- Palast 333
- megaron* 333, 336
- Schachtgräber 52, 56, 213, 343, 344, 460
- Schatzhaus des Atreus 333
- Naturkultraum (allgemein)** 43, 55, 58, 74, 193, 206, 505–510
- Minoan Unexplored Mansion*, Knossos 506

- polythyron*-Halle 3, *Xesté* 3, Akrotiri, Thera 506, 508
 Raum 1a, *House of the Ladies*, Akrotiri, Thera 173, 193, 506
 Raum 2, *Building Complex A*, Akrotiri, Thera 506
 Raum 14, ‚Villa‘, Agia Triada 173, 506, 508
 Raum H/3, *House of the Frescoes*, Knossos 506
Room of the Frescoes, North House, Stratigraphical Museum Site, Knossos 506, 508
Throne Room, Palast von Knossos 510, 535
Nerokourou 36, 53
Nirou Chani 36, 58, 226, 246, 298
- Objekt, unmittelbares (Theorie)** 130, 132, 133, 134, 138, 139, 148
Orchomenos
 Tholosgrab 333
Ort (Theorie) 92–99, 115, 118, 125, 129, 133, 136, 146, 147, 149–152
- Palaikastro** 51, 53, 58, 60, 63
Building 5 („Schrein“) 56
Palastfassadenthron 529, 542
Petsophas (Gipfelheiligtum) 209
Pfeilerkrypta (allgemein) 33–36, 295
Phaistos 21, 28, 29, 246, 328
 Palast 21, 22, 23, 32, 51, 54, 59, 283, 293, 298, 303, 427
polythyra Siehe *polythyron*-Halle
***polythyron*-Halle (allgemein)** 24, 27, 30, 33–36, 48, 55, 62, 73, 74, 147, 206, 283, 286, 293–303, 316, 398, 420, 579
 Areal 13, ‚Villa‘ von Agia Triada 36, 58
Hall of Ceremonies, Palast von Kato Zakros 316
- Hall of the Double Axes*, Palast von Knossos 63, 279, 303–305, 403, 404, 406, 562
House of the High Priest, Knossos 354
House West of the South-West House, Knossos 62
 Malia 30
Queen’s Megaron, Palast von Knossos 63, 289
 Raum 63, Palast von Phaistos 298
Throne Room, Palast von Knossos 436, 550, 551, 564
Xesté 3, Akrotiri, Thera 47, 201, 299, 301, 508, 530
Poros (Nekropole) 51
Prasa 53
House A 43
Präsenz, artifizielle (Theorie) 74, 122, 123, 124, 132, 142, 143, 144, 150
Präsenz, visuelle (Theorie) Siehe Präsenz, artifizielle (Theorie)
Prozession 155, 159–163, 165, 174, 175, 178, 180, 250–253, 265, 272, 273, 274, 561, 573
Pseira 51, 60
Building AC („Shrine“) 11, 58
Psychro-Höhle 67, 294
Pylos 228, 519
 Grab des Griffin Warrior 52, 56, 365
 Palast 187, 446, 517
megaron 333, 555, 556
 Vestibül 222
 Ta-Serie 333
- Qatna** 519
- Raum, relationaler (Theorie)** 86–90, 95, 128, 143
Rites de passage 225, 226, 247, 372–376, 380, 389, 391, 392, 394, 396, 412
- Sinnstrukturen, objektive (Theorie)** 90, 91, 96, 119, 127–129, 139, 142, 143, 144, 150
- Tell el-Dab’a** 12, 353, 481, 483, 496, 519, 526
Tempelfassadenthron Siehe Palastfassadenthron
Theben 174
 Palast 333
Thron 97, 161, 279, 284, 292, 293, 294, 298, 301, 305, 330, 333, 404, 406, 411, 413, 415, 427–432, 435–437, 442, 444–448, 453, 454, 496, 505, 510–518, 521–546, 549–551, 553–557, 560, 563–568, 571, 572, 577, 580–584
Tiryns 8
 Palast 333
megaron 333
Tylissos 11, 36, 43, 45
- Vapheio (Tholos)** 52, 56
Vasiliki 53
Vathypetro 53, 298, 303
Verzweigungsbaum (Theorie) 148–152
Vorderer Orient 17, 22, 23, 49, 217, 218, 324, 330, 464, 468, 469, 470, 491, 514, 529
Vronda 414
Vrysinas (Höhenheiligtum) 29
- wanax* 62, 63, 64, 437, 441, 555, 556, 568, 572, 583, 585
Wirkung, pragmatische (Theorie) 135–139, 149
- Xeri Kara** 36
- Zeichensystem, bildhaftes (Theorie)** 7, 15, 74, 100, 113, 122, 124, 127, 130, 134, 137, 142, 143, 144, 148, 149

Verzeichnis minoischer Bildelemente und -motive

- Affe** 478, 496, 506
Ähre 194, 245
Altar 241, 385, 388, 410
Anlehnen-an-einen-*baitylos* 37, 55, 65, 74, 191–196, 202, 203, 206, 218, 220, 226, 369, 571
Architektur Siehe Gebäudefassade
Aufenthaltsraum 562
- baitylos*** 514, 527, 528, 529
Basis, bikonkave 13, 143, 354, 397, 429, 442, 446, 452, 461, 465, 466, 469, 470, 471, 475–479, 482, 484, 491, 501, 502, 508, 512–514, 522–526, 535, 537, 538, 540–543, 550, 551, 554, 555, 564, 565, 581, 582
Baum-Schrein 37, 47, 48, 55, 140, 150, 151, 194–196, 205, 206, 226, 230, 232, 351, 421–423, 477, 482, 489, 495, 496, 501, 504, 513, 514, 521, 523, 531–533, 538, 540, 564, 565
Baum-Schütteln 37, 55, 56, 65, 74, 140, 196, 202, 203, 206, 218, 220, 226, 394, 422, 571
Bogenschütze 194, 213, 365, 367
- Doppelaxt** 38, 58, 65, 67, 70, 114, 188, 194, 207, 219, 225, 226, 228, 233, 236, 237, 239–240, 243, 244, 248, 251, 258, 270, 288, 297, 302, 317, 324, 327, 344, 346, 350–355, 376–378, 380, 384, 396, 398, 403, 407–411, 547–552, 557, 562, 563, 569, 572, 579, 580, 582, 583
Doppelhorn 58, 60, 70, 114, 126, 199, 200, 246, 299, 385, 422, 476, 480, 481, 482, 483, 487, 489, 501, 502, 524
double-axe Siehe Doppelaxt
Drache, minoischer 218, 464
- Eber** 214, 386
Eberzahnhelm 345, 348, 373, 376, 382, 384, 396
Ente 506, 508
- Fellrock-Träger** 38, 67, 177, 180, 182, 194, 198, 222, 223, 225, 228, 252, 256–258, 265–267, 270, 271, 274, 351, 377, 385, 396, 398, 399, 410, 411, 413, 548–550, 552, 556, 557, 560, 561, 563, 566, 568, 570, 572, 576, 577, 580, 583
figure-of-eight shield Siehe Schild, achtförmiger
Figur, schwebende 195, 196, 199, 245
- Fisch** 65, 214, 390
florale Motive Siehe vegetabile Motive
founced skirt-wearing women Siehe Volantgewandträgerin
- Gabenträger(innen)** 169, 211–212, 220, 222, 223, 241, 260, 269, 560, 571
Gebäudefassade 25, 27, 30, 238, 243, 246, 247, 248, 369, 378, 379, 480–483, 487, 489, 528, 529
Genius, minoischer 214, 215, 216, 329, 352, 388, 465, 469, 471, 472, 477, 502, 516
geometrische Motive 22, 27, 32, 35, 42, 59
Göttin mit *snake frame* 66, 206, 208, 246, 269, 471–473, 488, 489, 514, 516, 517, 541, 543–548, 551, 557, 565, 571, 572, 582
Göttin, thronende 38, 47, 48, 150, 200, 201, 202, 205, 206, 228, 369, 378, 423, 465, 473, 476, 482, 483, 485, 486, 487, 489, 491, 495, 496, 497, 504, 508, 509, 510, 521–523, 529–534, 538, 547, 564, 565, 567, 571
Greif 13, 14, 27, 32, 68, 71, 126, 132, 133, 139, 201, 205, 206, 214, 217, 218, 246, 256, 386, 388, 391, 393, 429, 444–448, 450, 452, 455–473, 476–479, 486–488, 489, 492–497, 505, 507–511, 513–519, 522–527, 530, 534, 536–539, 543, 544–552, 554, 555, 564–568, 581, 582, 583, 584
griffin Siehe Greif
- Halbrosette** 176, 246, 256, 337, 465, 466, 475, 479–487, 523
beanos 191, 194, 202, 224, 225, 422, 571
Herr der Tiere 66, 217, 471
Herrin der Tiere 66, 471, 472, 516
hide-skirt-wearing men Siehe Fellrock-Träger
Hirsch 214, 386, 389, 459, 468, 487
⚡-Spirale 126, 327, 328, 329, 330, 333, 336, 345, 352
Hund 389, 487
- ikrion*** 46, 373
impaled triangle 66, 387, 388, 390, 391, 396, 470, 487
incurved base Siehe Basis, bikonkave
Iris 171
- Jagd** 214, 215, 216, 220, 459, 460, 461, 466, 468, 473, 493, 494, 497, 500, 504, 560, 562, 571
- Kampf** 214, 216, 220, 222, 459, 460, 473, 497, 562
Kanne, piriforme 223, 229, 230, 233, 271, 561
Katze 506
kilt-wearing men Siehe Schurzträger
Krieger 213, 350, 353, 355, 361, 382, 412, 466, 494, 504, 560, 571
Krokus 40, 114, 324, 508
Kuh, säugende 215, 389, 450, 493, 498
- lattice-Muster*** 522, 523, 540
Läufer 239, 240, 248
Lendenschurzträger 198, 203, 216, 220, 245, 361, 571
Libelle 460, 508
Lilie 26, 40, 171, 233, 324, 520
Löwe 110, 139, 206, 213, 214, 217, 218, 220, 246, 333, 344, 350, 367, 368, 386–390, 393, 459–461, 469, 470–472, 478, 479, 480, 487–489, 493, 494, 498–500, 514, 516, 545–548, 555
Löwe-Frau 390
Löwe-Mann 390
Löwin, säugende 215, 389
- Mast** 195
Mensch 22, 23, 27, 28, 29, 32, 35, 64, 65, 126
Miniaturgreif 463, 468, 469
Mischwesen 66, 201, 214–216, 386, 390, 392, 396, 472
- Naturlandschaft, idealisierte** 35, 43, 44, 46, 57, 58, 59, 171, 172, 192, 193, 385, 442, 445, 505–510, 528
- Opfer, impliziertes** 188, 204, 214–216, 222, 230–232, 268, 294, 329, 340, 346, 348, 350–354, 371, 372–375, 386–392, 396, 399, 405–407, 410, 412, 420–422, 466, 470, 487, 498–502, 521, 539, 540, 548–550, 562, 565
- Palme** 13, 68, 219, 222, 422, 445, 446, 448, 450–452, 457, 462, 491–504, 510, 513, 522, 524, 536–540, 542, 550, 551, 555, 564, 565, 567, 581, 582, 584

Verzeichnis minoischer Bildelemente und -motive

- Papyruspflanze** 40, 445, 457, 461, 464, 465, 507, 519, 521, 524, 544, 545, 554, 564
- Pflanze** Siehe vegetabile Motive
- Prozession** 47, 66, 67, 155, 169–171, 177–182, 185–187, 204, 212, 219, 220, 222–226, 232, 233, 238, 245, 252–261, 263–275, 341, 350, 353, 364, 367, 380, 385, 394, 399, 410, 412, 560–563
- Rhyton** 182, 183, 211, 219, 223, 232, 233, 500, 561
- Rind** 11, 12, 22, 25, 27, 28, 32, 56, 64, 110, 214, 216, 232, 346, 348, 350, 351, 358, 359, 386–389, 459, 466, 493, 498, 499, 500, 548, 566
- Rind-Mann** 66, 214, 390, 470
- Robenträger** 67, 175, 178, 190, 253–257, 268, 274, 560
- Robenträgerin** 188, 189, 223, 255, 256, 270, 561
- Rosette** 64, 65, 176, 177, 255, 313, 318, 319, 321, 335, 348, 354, 384, 450, 451, 457
- running spirals** Siehe Spirale, laufende
- sacral knot** Siehe Textil
- Säule** 392, 393, 463, 469, 470, 482, 487, 488, 489, 500, 502, 541
- Schiff** 113, 213, 345, 350, 352, 353, 373, 460, 563
- Schiffsprozession** 213
- Schild, achtförmiger** 38, 40, 64, 65, 66, 68, 114, 199, 216, 226, 227, 228, 238, 243, 312, 313, 341, 342, 346, 348–350, 355–403, 405, 411–414, 439, 466, 494, 498, 499, 552, 556, 561–563, 570, 572, 578
- Schilfpflanze** 457, 493, 505, 507, 508, 519, 524, 535, 544, 545, 564
- Schmetterling** 226
- Schrein, dreiteiliger** 200, 476, 481, 483, 527
- Schurzträger** 14, 52, 175, 177, 182, 208–223, 231, 234, 255, 260, 269–271, 274, 351, 464, 560, 571, 577
- Schwert** 362, 364, 368, 370, 372, 376, 380, 394
- Schwertkämpfer** 364, 365, 367
- snake frame** 198, 211, 245, 246, 248, 471, 488, 548–552, 566, 569, 572, 582, 583
- Sonne** 390, 468, 487
- Sphinx** 139, 469, 470, 487, 489, 502, 516
- Spirale, laufende** 22, 38, 40, 43, 57, 60, 64, 65, 66, 68, 148, 151, 177, 188, 219, 229, 241, 243, 247, 256, 278, 312–316, 320, 323–355, 361, 362, 367, 375, 377, 380–382, 396–399, 401–403, 414, 439, 457, 486, 552, 556, 561–563, 569, 570, 571, 572, 578, 580
- Spiralen-Rosetten-Fries** 321, 322, 343, 348, 351
- Spiralfries** 398
- Spiralmotiv (allgemein)** 28, 324, 326, 328, 329
- Stab, gekrümmt** 212, 238, 242, 248
- Stange mit Gefäßen** 358, 359
- Steinmaserung, gemalte** 442, 445, 453, 505, 512, 523, 536
- Steinschale, bauchige** 223, 232, 233, 561
- Sternschnuppe** Siehe Ähre
- Stiersprung** 12, 27, 32, 44, 59, 60, 65, 66, 110, 133, 215, 216, 220, 222, 333, 340, 346, 352, 353, 371, 372, 374, 387, 391, 392, 394, 396, 399, 412, 466, 496, 497, 498, 501, 504, 523, 549, 562, 563, 571, 572
- Streifenrockträgerin** 194, 195, 202, 236, 237, 410, 413, 563, 568, 570, 571
- Stufenbau** 198, 245, 246, 247, 248
- Symbole, schwebende** 199
- Textil** 58, 66, 176, 199, 223–229, 233, 236, 239, 240, 243, 244, 248, 251, 256–258, 270, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 353, 368–370, 372, 376, 380, 382, 389, 391, 394, 396, 398, 399, 401, 409, 410, 414, 498, 499, 561, 563, 572, 577
- Textilmuster, gemaltes** 43, 44, 173
- Textilträger** 224–226, 256
- Tier (allgemein)** 23, 28–30, 32, 386, 392
- Tieropfer** Siehe Opfer, impliziertes
- Tierüberfall** 344, 389, 478, 487, 493
- Tritonschnecke** 377, 378, 380, 385, 489
- Turmschild** 365, 367, 379
- Uferlandschaft** 457, 459, 473, 493, 494, 497, 501, 504, 505, 507, 510, 511, 515, 518, 519, 522, 524, 535, 537, 538, 544, 545, 550, 554, 564, 565
- vegetabile Motive** 22, 23, 27, 28, 32, 42, 209, 214, 324, 329, 385, 388, 390, 391, 457, 466, 471, 479, 488, 489, 541
- Vogel** 64, 126, 468, 469, 500, 506, 513, 514
- Volantgewandträgerin** 175, 178, 190–223, 240, 245, 253–255, 268, 269, 274, 397, 534, 547, 560, 565, 566, 572, 577, 582, 583
- Wagengespann** 462, 463
- waved linear pattern** 448, 452, 453
- Wellenbanddekor** 166, 174, 182, 252, 315
- Wulstsaummantel** 461, 462, 479, 534, 543
- Zahnschnitt** 176, 177
- Ziege** 65, 214, 246, 359, 373, 382, 386, 387, 389, 392, 463, 469, 471, 477, 478, 493, 498, 514, 516, 527, 528, 545
- Ziege-Mann** 390

Verzeichnis ausgewählter, im Text genannter Bildwerke

- Bronzestatuetten (allgemein)** 29, 32, 38, 39, 54, 67, 70, 119, 151, 218, 240, 370
 Statuette männlicher Figur, Psychro Höhle 235
 Volantengewandträgerin (Anhänger), Agia Triada 207
 Volantengewandträgerin (Anhänger), Tsoutsouros-Höhle 207
 Volantengewandträgerin aus Agia Triada 196
- Doppelaxt, Vorou** 376, 377
- Elfenbeinobjekte, reliefdekoriertere (allgemein)** 34, 40, 41, 46, 56, 118, 343, 423, 567
 Elfenbeinplakette (stehender Krieger), Delos 313
 Elfenbeinplakette (Stiersprung), Mykene 370
 Elfenbeinpyxis, Katsambas 497
 Elfenbeinpyxis, Mochlos 40, 201, 205, 423, 477, 482, 485, 528, 531
Palaiakastro Kouros, Building 5, Palaiakastro 56
 Reliefappliken (achtförmige Schilde und Krieger), Archanes 382
- Fayence (allgemein)** 31, 32, 41
 Fayenceappliken, *South Propylaeum*, Palast von Knossos 360, 380
 Fayencegewänder, *Temple Repositories*, Palast von Knossos 224
 Frauenstatuetten, *Temple Repositories*, Palast von Knossos 328
Town Mosaic, Palast von Knossos 30, 31, 213, 476, 522
- Fresken (allgemein)** 21, 40, 42–48, 56–59, 74, 114, 145
 Akrotiri, Thera (allgemein) 45–48
Argonaut Frieze, Palast von Knossos 566
 Baum-Schrein, Lustralbecken, *Xesté 3*, Akrotiri, Thera 337, 484, 531, 540
Bull and spectators, 13th Magazine, Palast von Knossos 25, 44
Campstool Fresco, Palast von Knossos 566. Siehe Fresken: *La Parisienne*, Palast von Knossos
Crocus Panel, House of the Frescoes, Knossos 43
Cup-bearer Fresco, Palast von Knossos 9, 64, 154, 164, 166, 182, 223, 232, 260
Dancing Lady Fresco, Palast von Knossos 323
 Eberzahnhelme, *Xesté 4*, Akrotiri, Thera 373
 Fischerjungen, *West House*, Akrotiri, Thera 169, 511
Floral Fresco, Minoan Unexplored Mansion, Knossos 43
 Frauenprozession, *Xesté 3*, Akrotiri, Thera 169, 170, 228, 232, 520
 Frau, sitzende, Lustralbecken, *Xesté 3*, Akrotiri, Thera 171, 421
Garland Fresco, North House, Stratigraphical Museum Site, Knossos 520
 Gewand- und Schmuckfragmente weiblicher Figuren, *Corridor of the Procession Fresco*, Palast von Knossos 25, 158, 159
 Göttin, sitzende, Phylakopi, Melos 224, 228
 Göttin und Greif, *Xesté 3*, Akrotiri, Thera 201, 228, 299, 429, 465, 476, 479, 508, 510, 522, 530, 531
Grande Processione, Agia Triada 67, 188, 189, 207
Grand Stand Fresco, Palast von Knossos 45, 200, 203, 410, 426, 481, 483, 485
 Greifenfresko, *Throne Room*, Palast von Knossos 9, 13, 14, 64, 165, 256, 275, 434, 437, 441, 450–454, 492, 525, 527, 553, 554, 564, 567, 581
Griffin Fresco, Throne Room, Knossos palace. Siehe Greifenfresko, *Throne Room*, Palast von Knossos
High Reliefs of Athletes and Griffins, North-South Corridor, Palast von Knossos 25
Ivory Deposit miniature frescoes, Ivory Deposit, Palast von Knossos 25, 44
Jewel Fresco, Gallery of the Jewel Fresco, Palast von Knossos 25
 Kettenträgerin, *Xesté 3*, Akrotiri, Thera 169, 205, 421
 Krokussammlerinnen, *Xesté 3*, Akrotiri, Thera 171, 228, 299, 476
Ladies Fresco, House of the Ladies, Akrotiri, Thera 173, 190, 224, 410
Ladies in Blue, Palast von Knossos 25, 158
La Parisienne, Palast von Knossos 65, 189
 Lilienfresko, Amnisos 42, 171, 520
 Lilienfresko, *Building Complex A*, Akrotiri, Thera 171, 520
 Lilienprinz, Palast von Knossos 9, 25, 267, 520
Lily Fresco, House X, Kommos 43, 57
 Männerprozession, *Xesté 3*, Akrotiri, Thera 169, 212, 226, 230, 421
 Männerprozession, *Xesté 4*, Akrotiri, Thera 169, 170, 211, 246, 346, 548
Marbled Dado, Palast von Knossos 330
Miniature entablature, Palast von Knossos 25
 Miniaturfresko, Areal 19, Palast von Archanes 43
 Miniaturfresko, Katsambas 43
 Miniaturfresko, *North-East Bastion*, Agia Irini, Kea 30, 45, 251
 Miniaturfresko, Tylissos 43, 45, 200, 229
 Miniaturfresko, *West House*, Akrotiri, Thera 30, 45, 198, 213, 251, 345, 350, 361, 365, 371, 451, 457, 460, 480, 492, 493, 519
 Minzenfresko, Amnisos 42
Monkeys and Birds Fresco, House of the Frescoes, Knossos 43
North Threshing Floor deposit, Palast von Knossos 154, 260
Painted Pavilion, Caravanserai, Knossos 34
Palanquin and Chariot Fresco, Palast von Knossos 65, 188, 450, 549, 566
Piccola Processione, Agia Triada 67, 188, 189
Porter's Lodge, Akrotiri, Thera 451, 457, 491, 492, 496, 519
 Priesterin, *West House*, Akrotiri, Thera 169
 Prozessionsfresko, *Corridor of the Procession Fresco*, Palast von Knossos 14, 64, 165–168, 175–181, 185, 252–261, 264–272, 275, 351, 401, 487, 561, 567, 578
 Raum 14, ‚Villa‘ von Agia Triada 43, 44, 191, 193, 450, 506, 520
Red Rock Fresco, House X, Kommos 43

- Room of the Frescoes, North House, Stratigraphical Museum Site* 192
- Sacral Knot Fresco, Nirou Chani* 226
- Sacred Grove and Dance Fresco, Palast von Knossos* 45, 200
- Saffron Gatherer Fresco, Palast von Knossos* 22
- Säugende Kuh, *Xesté 3, Akrotiri, Thera* 376, 389, 493, 519
- Schildfresko (Fragment), *House of the Ladies, Akrotiri, Thera* 379
- Schildfresko, *Loggia in der Hall of the Colonnades, Palast von Knossos* 64, 165, 278, 292, 311–316, 321, 323, 400–402, 405, 406, 414, 561, 562, 578
- Shield Fresco, Loggia in Hall of the Colonnades, Knossos palace.* Siehe Schildfresko, *Loggia in der Hall of the Colonnades, Palast von Knossos*
- Spiralfriese
Building Complex B, Akrotiri, Thera 336
- Corridor of the Painted Pithos, Palast von Knossos* 278, 309–311, 313, 322, 562, 563, 578, 579
- Hall of the Double Axes, Palast von Knossos* 9, 64, 165, 256, 278, 292, 317–323, 337, 354, 399, 412–414, 561
- Hogarth's Houses, Knossos* 336
- House of the High Priest, Knossos* 297, 336, 398
- House X, Kommos* 336
- Loggia in der Hall of the Colonnades, Palast von Knossos.* Siehe Schildfresko, *Loggia in der Hall of the Colonnades, Palast von Knossos*
- Minoan Unexplored Mansion, Knossos* 336
- Queen's Bathroom, Palast von Knossos* 9, 64, 165, 256, 278, 318–323, 337, 354, 397–399, 408, 561, 562, 579
- Spiral Fresco below floor of Loom-weight Basement, Palast von Knossos* 334
- Spiral Fresco below floor of Magazine of the Medaillon Pithoi, Palast von Knossos* 22, 334, 412
- Xesté 3, Akrotiri, Thera* 336
- Stems Fresco, House X, Kommos* 43
- Stierfang und Ziegentötung, Vestibül, *Xesté 3, Akrotiri, Thera* 214, 232, 341, 372, 374, 421
- Stierfresken
Anteroom, Palast von Knossos 44, 437, 441, 448, 450, 452, 535, 549, 552, 553, 566
- Palast von Kato Zakros 341
- Taureador Frescoes, Palast von Knossos* 44
- Upper Hall of the Double Axes, Osttrakt, Palast von Knossos* 44, 64
- West Porch, Palast von Knossos* 44, 64, 165, 263, 272, 341, 448, 511
- Keramik, bemalte** 567
- Alabastron, Pankalochori 487
- Hunter's asaminthos, Akrotiri, Thera* 359, 375
- Kamares Bowl, Phaistos* 236
- Kamares Stand, Phaistos* 236
- Pithos (MK), Akrotiri, Thera* 335, 457
- Ritualeimer, polychromer, Isopata 384
- Körperschmuck** 40, 65, 119, 359, 379, 380, 382, 384, 402, 478
- Larnakes, bemalte (allgemein)** 69, 351, 451, 502, 510
- Sarkophag von Agia Triada 67, 180, 188, 189, 211, 219, 220, 234, 236, 241, 247, 250, 256, 258, 261, 267, 294, 337, 351, 353, 409, 411, 423, 463, 550, 569
- Metallgefäße, reliefdekorierte (allgemein)** 34, 40, 56, 118, 343, 349, 567
- Silberhryton in Form eines achtförmigen Schildes, Mykene 374
- Silver Battle Krater, Mykene* 40, 213, 313, 365
- Silver Siege Rhyton, Mykene* 40, 365
- Violent Cup, Vapheio* 451, 496
- Muschelkamee, Throne Room, Palast von Knossos** 370
- Pinakes**
- Stuckpinax, bemalter, aus Methana 397, 414
- Stuckpinax, bemalter, aus Mykene 355, 364, 397, 414
- Tonpinax aus dem Schrein (Raum V) der ‚Villa‘ von Kannia 487, 502, 554
- Siegel (allgemein)** 29, 32, 38, 40, 46, 55, 66, 114, 118, 204, 218, 325, 326, 348, 401, 423, 455, 464, 533, 567
- Amygdaloid mit Zweikampfszene, Grab des *Griffin Warrior, Pylos* 365
- Archanes-Goldring 65, 190, 191, 195, 422
- Divine Couple Ring, Poros* 201, 369, 513
- Erbstücke 56, 65, 66, 350, 361
- Goldringe mit achtförmigen Schilden, Archanes 382
- Goldring (Kultbau), Poros 246, 480
- Goldring mit achtförmigen Schilden und Textilien, Archanes 382
- Goldring mit Ritual an ‚Baum-Schrein‘, Grab des *Griffin Warrior, Pylos* 423, 451, 495, 496, 513, 514, 521, 523, 532
- Goldring mit weiblicher Figur zwischen Vögeln, Grab des *Griffin Warrior, Pylos* 514
- Leitoid (‚Baum-Schrein‘ und Volantgewandträgerin), Chania 191
- Leitoid (zwei Kämpfende), Petras 213
- Ring of Minos, Knossos 422, 523, 528
- Runner's Ring, Kato Symi* 198, 239, 244, 245, 247
- Sacred Conversation Ring, Poros* 201, 369, 513
- Schildringabdruck (Schurzträger und Rind), *Archives Deposit, Palast von Knossos* 215
- Skarabäen 325
- Steinfriese, reliefdekorierte (laufende Spiralen und Halbrosetten), Palast von Knossos** 337, 348, 354, 483, 486, 562
- Steingefäße, reliefdekorierte (allgemein)** 40, 41, 46, 56, 118, 343, 374, 567
- Alabastra, *Throne Room, Palast von Knossos* 349, 382, 439, 440, 552
- Boxer Rhyton, Agia Triada* 373
- Chieftain Cup, Agia Triada* 180, 219, 235, 267, 372
- Prinzenbecher, Agia Triada. Siehe *Chieftain Cup, Agia Triada*
- Rhytonfragment (Bogenschütze), Palast von Knossos 213
- Rhytonfragment (Schildträger und Ringen mit Ziege), Knossos 373, 374
- Schnittervase, Agia Triada 212, 238, 243
- Steatitryton mit achtförmigen Schilden 374
- Steatitryton mit ‚Dreiteiligem Schrein‘, Kato Zakros 337, 465, 476, 514, 527, 530, 541

Register

- Throne Room*, Palast von Knossos 556
- Stuckrelief (allgemein)** 25, 74, 114, 145, 429
- Bull and Olive Tree Reliefs, North Entrance Passage*, Palast von Knossos 9, 25, 44, 110
- Bull Reliefs and Spiral Fresco, Loomweight Basement*, Palast von Knossos 21, 44, 330, 340, 412
- Bull's Leg in Relief, Service Staircase*, Palast von Knossos 44
- Fellrock-Träger, Palast von Knossos 236
- Greifenrelief, Osttrakt, Palast von Knossos 463, 470, 545
- House Λα*, Kato Zakros 318, 336
- House N*, Kato Zakros 318, 336
- Sitzende Göttin, Pseira 201, 530
- Spiralen-Rosetten-Fries, *Banquet Hall*, Palast von Kato Zakros 59, 316–318, 321, 335, 398
- Tablets, tönerner, mit Spiraldekor, Palast von Phaistos** 328
- Tonmodelle**
- Architekturmodell, *Loomweight Basement*, Palast von Knossos 30, 475
- Hausmodell, Archanes 30
- Tonstatuetten (allgemein)** 29, 32, 55, 67, 69, 70, 119, 150, 240, 370
- Waffen, dekorierte (allgemein)** 56, 65, 113, 118, 344, 346, 349, 350, 352, 353, 367, 368, 460, 563, 567, 571
- Dolch mit Löwenjagd, Mykene 213, 313, 367, 368
- Schwertgriffkopf, Malia 209
- Schwert mit Dekor in Form achtförmiger Schilde und laufender Spiralen, Mykene 367

Verzeichnis der im Text erwähnten CMS-Einträge

CMS I, 009	213	CMS I, 290	213	CMS II.3, 051	65, 148, 190, 195, 199, 410
CMS I, 011	364	CMS I, 293	465, 481	CMS II.3, 052	217
CMS I, 012	213, 364, 365	CMS I, 304	469	CMS II.3, 063	471, 514
CMS I, 016	213, 365	CMS I, 305	333	CMS II.3, 064	460
CMS I, 017	355, 378, 529	CMS I, 307	213	CMS II.3, 067	387
CMS I, 041	360, 386	CMS I, 309	468	CMS II.3, 073	457, 493
CMS I, 046	469, 487	CMS I, 316	472	CMS II.3, 079	456
CMS I, 052	499	CMS I, 324	214, 468	CMS II.3, 101	386
CMS I, 054	227	CMS I, 361	529	CMS II.3, 103	198
CMS I, 057	498	CMS I, 369	397	CMS II.3, 105a	215
CMS I, 071	493	CMS I, 375	498	CMS II.3, 105b	215
CMS I, 073	388, 470, 487	CMS I, 379	471	CMS II.3, 107	386
CMS I, 075	386	CMS I, 383	456	CMS II.3, 111	386, 388
CMS I, 085	456	CMS I, 389	456	CMS II.3, 113	348, 381
CMS I, 087	469	CMS I, 412	360, 389	CMS II.3, 114	65, 422
CMS I, 088	498	CMS I, 472	466	CMS II.3, 145	227
CMS I, 098	452, 470, 488	CMS I, 473	456	CMS II.3, 146	238, 311
CMS I, 101	529	CMS I, 474	456	CMS II.3, 167	472
CMS I, 102	469	CMS I, 475	456	CMS II.3, 171	204
CMS I, 105	388, 498	CMS I, 484	387	CMS II.3, 212	386, 388
CMS I, 106	387, 390	CMS I, 505	493	CMS II.3, 218	410
CMS I, 111	498	CMS I, 510	459	CMS II.3, 219	456
CMS I, 112	313	CMS I, 515	500	CMS II.3, 252	378, 423
CMS I, 115	389	CMS I S, 027	471	CMS II.3, 271	215
CMS I, 119	219, 423	CMS I S, 038b	457	CMS II.3, 276	206, 471
CMS I, 126	422	CMS I S, 071	386	CMS II.3, 304	204
CMS I, 128	468	CMS I S, 094b	456	CMS II.3, 306	393
CMS I, 131	209	CMS I S, 114	201, 495	CMS II.3, 310	350, 548
CMS I, 132	238, 251, 385	CMS I S, 138	463	CMS II.3, 328	217, 464
CMS I, 137	387	CMS I S, 142	397	CMS II.3, 334	459
CMS I, 144	207, 471	CMS I S, 149a	456	CMS II.3, 337	360, 386
CMS I, 145	207, 471	CMS I S, 152	456	CMS II.3, 338	387
CMS I, 165	213	CMS I S, 169a	209	CMS II.3, 344	389
CMS I, 170	209	CMS I S, 173	213	CMS II.3, 345	460
CMS I, 171	470	CMS I S, 176	459	CMS II.3, 349	456
CMS I, 179	487	CMS I S, 180	471	CMS II.4, 001	460
CMS I, 182	389	CMS II.1, 283	329	CMS II.4, 004	397
CMS I, 188	498	CMS II.2, 032	359, 376	CMS II.4, 005	386
CMS I, 196	469	CMS II.2, 306a	358	CMS II.4, 017	386
CMS I, 205	228	CMS II.3, 003	203	CMS II.4, 038	460
CMS I, 206	459	CMS II.3, 007	378, 410, 489	CMS II.4, 047	456
CMS I, 216	215, 390	CMS II.3, 008	224, 225, 342	CMS II.4, 061	456
CMS I, 218	470	CMS II.3, 011	350, 548	CMS II.4, 071	457
CMS I, 219	56, 148, 191, 194, 227, 368	CMS II.3, 014	213	CMS II.4, 072	456
CMS I, 223	56, 133, 461	CMS II.3, 015	191, 422	CMS II.4, 073	459
CMS I, 224	213	CMS II.3, 024	217	CMS II.4, 111	204
CMS I, 228	365, 367	CMS II.3, 025a	459	CMS II.4, 116	456
CMS I, 253	493	CMS II.3, 025b	459	CMS II.4, 158	386
CMS I, 263	213	CMS II.3, 027	217	CMS II.4, 166	456
CMS I, 269	456	CMS II.3, 032	313, 362	CMS II.4, 171	456
CMS I, 271	456	CMS II.3, 033	214	CMS II.4, 189	360
CMS I, 282	465, 478			CMS II.4, 202	387
CMS I, 285	217, 464				

Register

CMS II.4, 206	386	CMS II.7, 071	451, 493	CMS II.8, 251	217
CMS II.4, 214	386, 388	CMS II.7, 073	452, 479, 514	CMS II.8, 254	206, 471
CMS II.4, 218	386	CMS II.7, 074	480, 514	CMS II.8, 255	471
CMS II.5, 224	329	CMS II.7, 087	457, 493	CMS II.8, 256	514, 528
CMS II.5, 266	358	CMS II.7, 089	456	CMS II.8, 257	514
CMS II.5, 304	378	CMS II.7, 090	456	CMS II.8, 268	200, 378, 482, 528
CMS II.5, 305	378	CMS II.7, 091	456	CMS II.8, 272	313, 369
CMS II.5, 306	378	CMS II.7, 092	456	CMS II.8, 276	313, 361
CMS II.5, 317	455	CMS II.7, 093	460	CMS II.8, 277	313, 342, 361
CMS II.5, 318	455	CMS II.7, 094	460	CMS II.8, 278	313, 361
CMS II.5, 319	455	CMS II.7, 095	463	CMS II.8, 297	451, 493
CMS II.6, 001	410, 423, 451, 495	CMS II.7, 096	459	CMS II.8, 298	451, 493
CMS II.6, 004	226	CMS II.7, 097	459	CMS II.8, 307	386
CMS II.6, 007	228	CMS II.7, 098	459	CMS II.8, 326	452, 487
CMS II.6, 008	201	CMS II.7, 140	214	CMS II.8, 327	487
CMS II.6, 009	218, 236, 244, 410	CMS II.7, 163	463	CMS II.8, 328	528
CMS II.6, 010	236, 410	CMS II.7, 182	245, 548	CMS II.8, 359	459
CMS II.6, 011	238, 243, 247, 258	CMS II.7, 183	245, 548	CMS II.8, 360	459
CMS II.6, 016	213	CMS II.7, 184	245, 548	CMS II.8, 366	387
CMS II.6, 018	362	CMS II.7, 185	245, 548	CMS II.8, 381	386, 388
CMS II.6, 021	213	CMS II.7, 186	245, 548	CMS II.8, 387	392
CMS II.6, 026	224, 225	CMS II.7, 199	245	CMS II.8, 398	227
CMS II.6, 029	211	CMS II.7, 201	245, 548	CMS II.8, 413	498
CMS II.6, 030	201	CMS II.7, 202	245, 548	CMS II.8, 419	386, 388
CMS II.6, 036	216	CMS II.7, 203	245, 548	CMS II.8, 420	386
CMS II.6, 074	478	CMS II.7, 204	245, 548	CMS II.8, 421	360, 389
CMS II.6, 089	460	CMS II.7, 219	378	CMS II.8, 422	227
CMS II.6, 099	456	CMS II.8, 127	226, 342, 376, 382	CMS II.8, 455	387
CMS II.6, 100	457	CMS II.8, 128	377	CMS II.8, 456	387
CMS II.6, 101	463	CMS II.8, 129	375	CMS II.8, 466	227, 386, 389
CMS II.6, 102	459, 461, 514	CMS II.8, 151	378	CMS II.8, 475	350
CMS II.6, 103	459	CMS II.8, 164	479	CMS II.8, 498	451, 500
CMS II.6, 106	201	CMS II.8, 182	456	CMS II.8, 503	387, 390
CMS II.6, 160	451, 493	CMS II.8, 183	456	CMS II.8, 509	387
CMS II.6, 173	231	CMS II.8, 184	456	CMS II.8, 511	386
CMS II.6, 184	245	CMS II.8, 185	456	CMS II.8, 529	387
CMS II.6, 215	455	CMS II.8, 186	460	CMS II.8, 551	451, 498
CMS II.6, 248	386, 388	CMS II.8, 187	459	CMS II.8, 588	456
CMS II.6, 256	340	CMS II.8, 188	469	CMS II.8, 622	227
CMS II.6, 261	243	CMS II.8, 190	466		
CMS II.6, 265	460	CMS II.8, 191	456	CMS III, 054b	357
CMS II.7, 005	199, 227, 369	CMS II.8, 192	468	CMS III, 350	364
CMS II.7, 006	191	CMS II.8, 193	462	CMS III, 351	204
CMS II.7, 007	225, 236, 244, 377	CMS II.8, 205	390	CMS III, 352	204
CMS II.7, 008	200, 528	CMS II.8, 208	387	CMS III, 363	214
CMS II.7, 009	528	CMS II.8, 211	387	CMS III, 370	456
CMS II.7, 011	239	CMS II.8, 218	379	CMS III, 371	460
CMS II.7, 012	244	CMS II.8, 231	391	CMS III, 372	456
CMS II.7, 013	239	CMS II.8, 233	215	CMS III, 373	456
CMS II.7, 014	239	CMS II.8, 236	365	CMS III, 374	456
CMS II.7, 015	239, 244, 248	CMS II.8, 237	216	CMS III, 375	459
CMS II.7, 018	237	CMS II.8, 241	377, 547	CMS III, 376	459
CMS II.7, 019	493	CMS II.8, 243	547	CMS III, 396	460
CMS II.7, 022	368	CMS II.8, 249	217	CMS III, 500	393
CMS II.7, 034	340	CMS II.8, 250	217, 471	CMS III, 501	227

Verzeichnis der im Text erwähnten CMS-Einträge

CMS III, 503a	459	CMS V S1A, 055	501	CMS V S3, 019	387
CMS III, 508	456	CMS V S1A, 058	410	CMS V S3, 038	204
CMS IV, 248	456	CMS V S1A, 075	410, 451, 489, 501, 502	CMS V S3, 064	456
CMS IV, 266	456	CMS V S1A, 077	397	CMS V S3, 067	456
CMS IV, 283a	456	CMS V S1A, 081	388	CMS V S3, 068	148, 194, 195, 410
CMS IV, 287	457	CMS V S1A, 081	386	CMS V S3, 072	471
CMS IV, 293	471	CMS V S1A, 101	456	CMS V S3, 073	456
CMS IV, 295	206, 471	CMS V S1A, 102	451, 498	CMS V S3, 094	227, 499
CMS IV, 310	460	CMS V S1A, 123	459	CMS V S3, 113	390
CMS IV, 311	386	CMS V S1A, 135	213	CMS V S3, 115	227
CMS IV, 313	456	CMS V S1A, 141	350, 548	CMS V S3, 217	386, 388
CMS IV, 318	456	CMS V S1A, 142	480	CMS V S3, 220	386
CMS IV, D038	471	CMS V S1A, 142	480	CMS V S3, 223	214, 390
CMS IV, D039	456	CMS V S1A, 164	456	CMS V S3, 240	498
CMS IV, D051	456	CMS V S1A, 175	201	CMS V S3, 245a	461
CMS IV, D058	470	CMS V S1A, 176	191, 423	CMS V S3, 259	498
CMS V, 157	498	CMS V S1A, 177	201, 528	CMS V S3, 308	386, 393, 469
CMS V, 180	213, 364	CMS V S1A, 178	200	CMS V S3, 312	397
CMS V, 180b	313	CMS V S1A, 179	410	CMS V S3, 327	456
CMS V, 181	211	CMS V S1A, 202	459	CMS V S3, 331	376
CMS V, 184	389	CMS V S1A, 203	456	CMS V S3, 349	456
CMS V, 199	482, 529	CMS V S1A, 219	357	CMS V S3, 369	498
CMS V, 201	472	CMS V S1A, 347	456	CMS V S3, 376	386, 388
CMS V, 208	456	CMS V S1B, 011	397	CMS V S3, 394	225, 311, 342
CMS V, 216	459	CMS V S1B, 062	217, 471	CMS V S3, 402	459
CMS V, 239	362	CMS V S1B, 067	386	CMS V S3, 403	463
CMS V, 253	201, 469	CMS V S1B, 073	469	CMS V S3, 432	397
CMS V, 254	386, 388	CMS V S1B, 095	389	CMS V S3, 480	457, 459
CMS V, 255	397	CMS V S1B, 097	386, 388	CMS VI, 060c	358
CMS V, 266	457	CMS V S1B, 101	457	CMS VI, 157	493
CMS V, 275	386	CMS V S1B, 114	423	CMS VI, 181	523
CMS V, 320	386	CMS V S1B, 115	481	CMS VI, 183	211
CMS V, 437	457	CMS V S1B, 136	498	CMS VI, 184	209
CMS V, 438	456	CMS V S1B, 137	451, 462, 495	CMS VI, 268	456
CMS V, 517	487	CMS V S1B, 140	487	CMS VI, 269	460
CMS V, 575	397	CMS V S1B, 142	227	CMS VI, 270	456
CMS V, 590	456	CMS V S1B, 154	217, 472	CMS VI, 278	191, 193
CMS V, 591	387	CMS V S1B, 194	422	CMS VI, 279	423
CMS V, 596	459	CMS V S1B, 195	378	CMS VI, 280	199, 369
CMS V, 597	498	CMS V S1B, 197	459	CMS VI, 281	190, 195, 422
CMS V, 608	219, 231, 500, 543	CMS V S1B, 207	387	CMS VI, 286	240
CMS V, 638	216	CMS V S1B, 222	456	CMS VI, 298	390
CMS V, 642	459	CMS V S1B, 228	392, 466	CMS VI, 301	390
CMS V, 649	389	CMS V S1B, 256	456	CMS VI, 306	360, 386, 388
CMS V, 654	207, 471, 514	CMS V S1B, 261	469	CMS VI, 308	489
CMS V, 655	460	CMS V S1B, 268	393	CMS VI, 312	217, 472
CMS V, 669	472	CMS V S1B, 276b	387, 390	CMS VI, 313	227
CMS V, 672	456	CMS V S1B, 353	500	CMS VI, 314	471
CMS V, 675	472	CMS V S1B, 429	468	CMS VI, 315	471
CMS V, 680	460	CMS V S1B, 433	397	CMS VI, 316	471
CMS V, 683	397	CMS V S2, 032	456	CMS VI, 317	206, 471
CMS V, 684	456	CMS V S2, 067	456	CMS VI, 320	211
CMS V, 690	456	CMS V S2, 106	180, 190, 198, 244, 246, 247, 251, 548	CMS VI, 321	218, 464
CMS V, 751	386, 388	CMS V S2, 113	472	CMS VI, 327	215
		CMS V S2, 120	397	CMS VI, 329	215

Register

CMS VI, 331	469	CMS VIII, 095	468	CMS XI, 040	456
CMS VI, 336	227	CMS VIII, 107	387	CMS XI, 041	460
CMS VI, 337	391	CMS VIII, 108	387	CMS XI, 045	459
CMS VI, 350	460	CMS VIII, 145	388	CMS XI, 047	469
CMS VI, 352	460	CMS VIII, 146	133, 468	CMS XI, 052	499
CMS VI, 358	460	CMS VIII, 147	472	CMS XI, 054	388
CMS VI, 364	227, 469			CMS XI, 060	387, 390
CMS VI, 365	469	CMS IX, 114	217	CMS XI, 075	357
CMS VI, 377	389	CMS IX, 115	213	CMS XI, 084	387
CMS VI, 385	456	CMS IX, 124	386	CMS XI, 106	460
CMS VI, 386	456	CMS IX, 128	390	CMS XI, 112	471
CMS VI, 387	456	CMS IX, 136	456	CMS XI, 120	456
CMS VI, 388	386, 456	CMS IX, 145	389, 390	CMS XI, 165	213
CMS VI, 389	466	CMS IX, 147	386, 388	CMS XI, 176	487
CMS VI, 390	386, 393, 466	CMS IX, 148	459	CMS XI, 177	472
CMS VI, 391	456	CMS IX, 152	213, 461	CMS XI, 178	456
CMS VI, 393	459	CMS IX, 153	472	CMS XI, 179	456
CMS VI, 394	459	CMS IX, 154	471	CMS XI, 184	387
CMS VI, 395	459	CMS IX, 158	213	CMS XI, 186	386
CMS VI, 401	387	CMS IX, 160	386	CMS XI, 195b	460
CMS VI, 409	386	CMS IX, 162c	460	CMS XI, 196	469
CMS VI, 430	387	CMS IX, 163	191, 423	CMS XI, 208	214
CMS VI, 441	386	CMS IX, 164	203	CMS XI, 243	386
		CMS IX, 194	386	CMS XI, 244	459
CMS VII, 088	211	CMS IX, D007	313, 367, 461	CMS XI, 245	457
CMS VII, 094	459	CMS IX, D020	459	CMS XI, 251	390
CMS VII, 095	214, 469	CMS IX, D022	456	CMS XI, 257	472
CMS VII, 100	391			CMS XI, 259	227, 350, 548
CMS VII, 113	386, 388, 498	CMS X, 002	386, 388	CMS XI, 272	213, 333
CMS VII, 116	459	CMS X, 125	459	CMS XI, 290	472
CMS VII, 120	456	CMS X, 126	460	CMS XI, 301	472
CMS VII, 121	460	CMS X, 128	389	CMS XI, 302	457
CMS VII, 123	390	CMS X, 129	389	CMS XI, 308	460
CMS VII, 125	227	CMS X, 134	456	CMS XI, 328	457
CMS VII, 126	214	CMS X, 137	386	CMS XI, 330	390
CMS VII, 129	213, 365	CMS X, 142	227	CMS XI, 336	387
CMS VII, 130	213	CMS X, 144	211	CMS XI, 346	456
CMS VII, 132	360	CMS X, 145	214		
CMS VII, 134	471	CMS X, 160	469	CMS XII, 013	313
CMS VII, 135	456	CMS X, 170	457	CMS XII, 180	493
CMS VII, 138	387	CMS X, 220	456	CMS XII, 207	217
CMS VII, 140	456	CMS X, 233	472	CMS XII, 212	329
CMS VII, 154	469	CMS X, 242	207, 471, 546	CMS XII, 228	460
CMS VII, 158	313, 364	CMS X, 258	386	CMS XII, 229	461
CMS VII, 162	386, 388	CMS X, 267	456	CMS XII, 233	456
CMS VII, 172	386, 388	CMS X, 268	461, 479	CMS XII, 237	387
CMS VII, 174	459			CMS XII, 238	390
CMS VII, 190	397	CMS XI, 006	456	CMS XII, 239	204
CMS VII, 191	397	CMS XI, 028	196, 369, 422	CMS XII, 245	214
CMS VII, 198	459	CMS XI, 029	194	CMS XII, 247	456
CMS VII, 240	456	CMS XI, 030	529	CMS XII, 250	350, 548
CMS VII, 252	387	CMS XI, 031	214	CMS XII, 253	456
CMS VII, 375	387	CMS XI, 032	214	CMS XII, 264	191, 422
		CMS XI, 033	213	CMS XII, 265	389
CMS VIII, 088	456	CMS XI, 036	472	CMS XII, 266	456

Verzeichnis der im Text erwähnten CMS-Einträge

CMS XII, 268	227	CMS XIII, 005	350	CMS XIII, 033	227, 386, 389
CMS XII, 291	460	CMS XIII, 009	461	CMS XIII, 034	214
CMS XII, 292	213, 365	CMS XIII, 010	498	CMS XIII, 039	410, 471, 488, 514
CMS XII, 300	457	CMS XIII, 013	313	CMS XIII, 054	456
CMS XII, 301	470	CMS XIII, 015	350	CMS XIII, 055	456
CMS XII, 302	469	CMS XIII, 022	461	CMS XIII, 056	457
CMS XII, D013	213, 364	CMS XIII, 032	227, 386, 389	CMS XIII, 137	362



Der vorliegende Band stellt eine neue Analyse der Wandbilder vor, die vor über 100 Jahren an den Wänden des bedeutendsten Zentrums der minoischen Kultur, des Palastes von Knossos, gefunden wurden. Im Mittelpunkt der Untersuchungen steht der Begriff des Bild-Raums, eine theoretisch begründete, relationale Verknüpfung von Bildelementen, Menschen, Handlungen und Orten. Das Ziel ist es, basierend auf dem Wanddekor einzelner Gebäudetrakte ein besseres Verständnis der einst mit ihnen verbundenen Rituale, Ideen und Personen zu gewinnen. In ausführlichen Fallstudien werden die Bild-Räume dreier bedeutender Palastareale analysiert, rekonstruiert und in ihren spät-bronzezeitlichen Kontext gestellt.

