

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; Günkell-Maschek 2012c; Günkell-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 Tyllisos 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.

1.2 Vorbemerkungen zum analytischen Ansatz der Arbeit

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.