

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

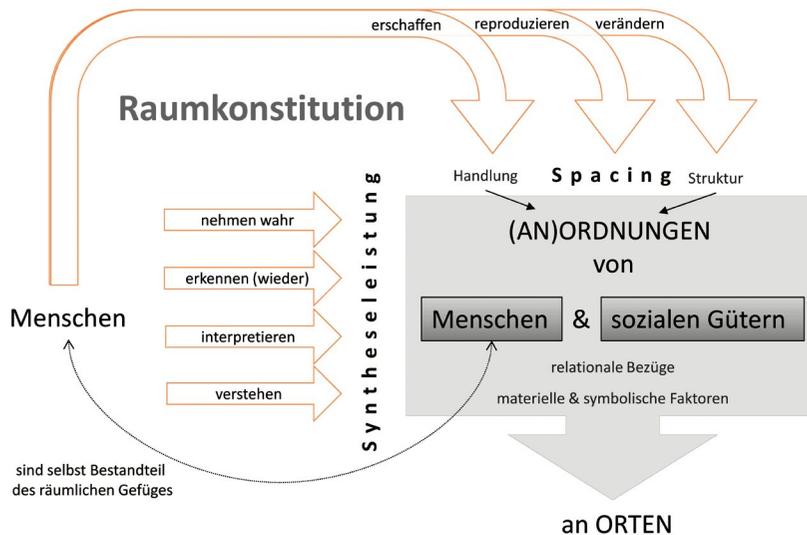


Abb. 3.1 Graphik zur Veranschaulichung des relationalen Raumbegriffs.

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 Ölfäße 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 Bilddarstellung 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, 478f.; Hölscher 2000, 147f.; Schmidt 2009, 9.

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

450 Hölscher 2000, 148. Siehe auch Hölscher 1992, 461f.; Juwig – Kost 2010b, 13f. 20; Eggert 2010, 65f.; 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 porträtthaft 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 Gesamtcorpus 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 Herauskristallisierung 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, selbstständigen 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.

3.2 Bild

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 ausschnitthaft 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

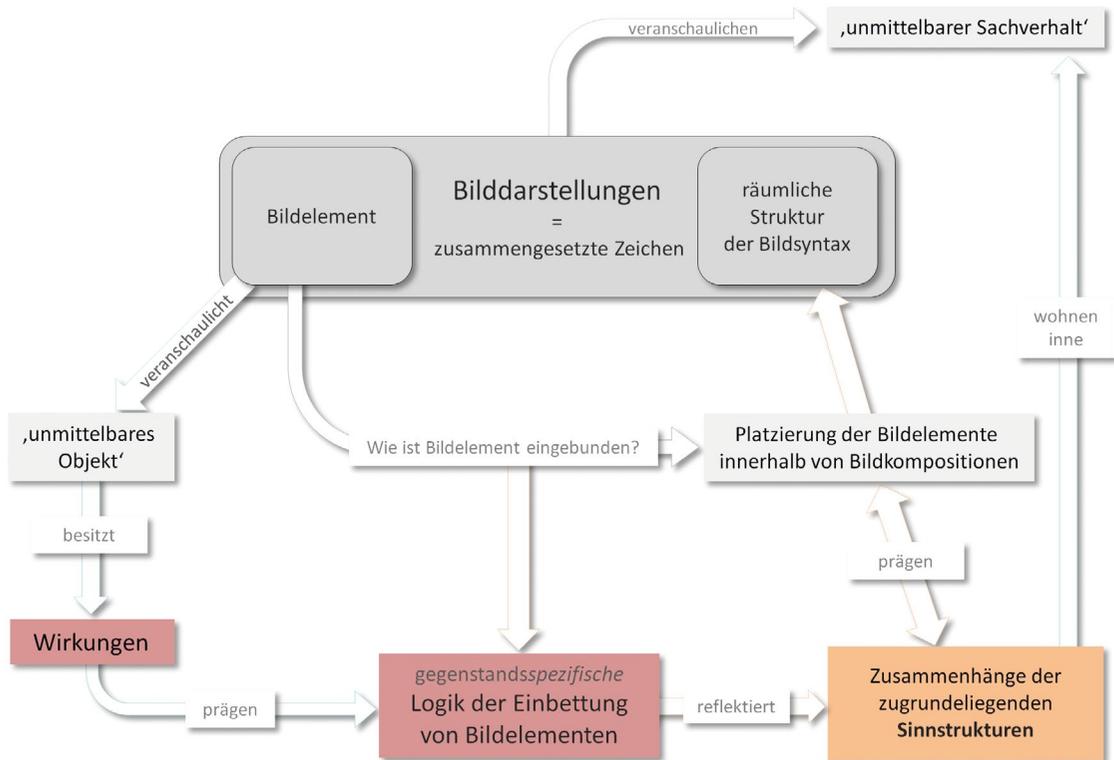


Abb. 3.2 Graphik über die Korrelation von bildhaftem Zeichen, pragmatischer Wirkung und der Einbettungslogik von Bildelementen.

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

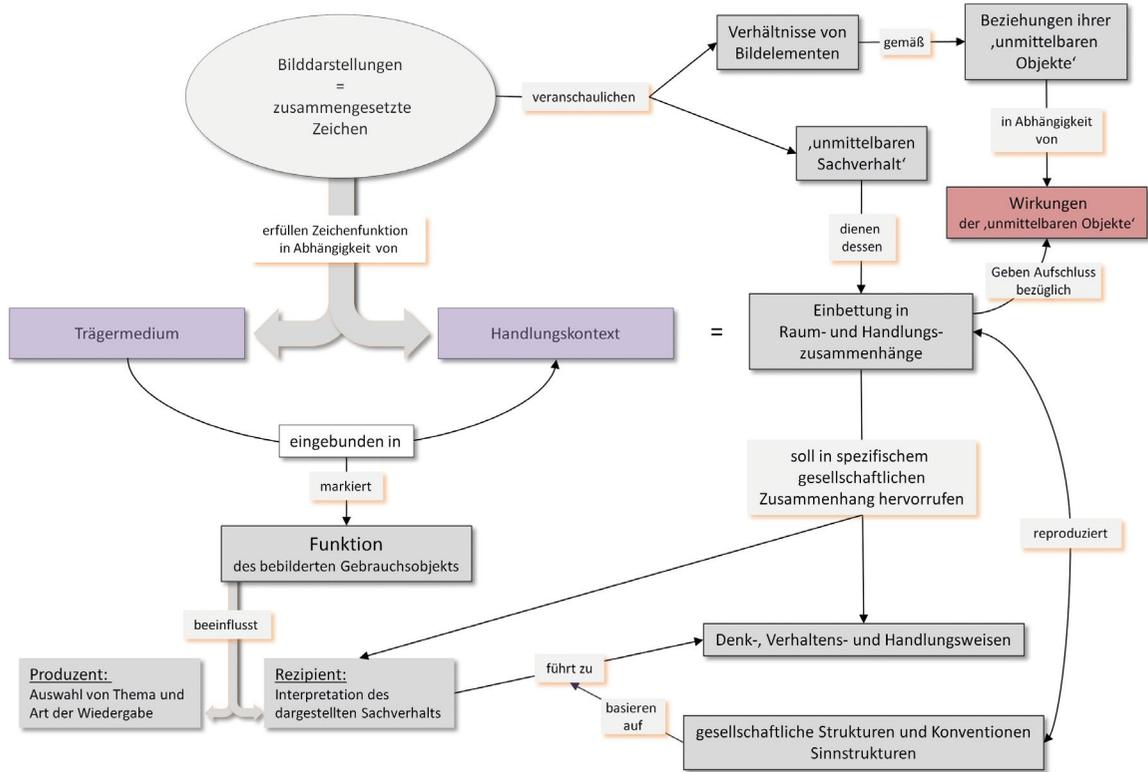


Abb. 3.3 Graphik zur Veranschaulichung der pragmatischen Wirkung bildhafter Zeichen.

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 Bilddarstellungen 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 darbietender 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.

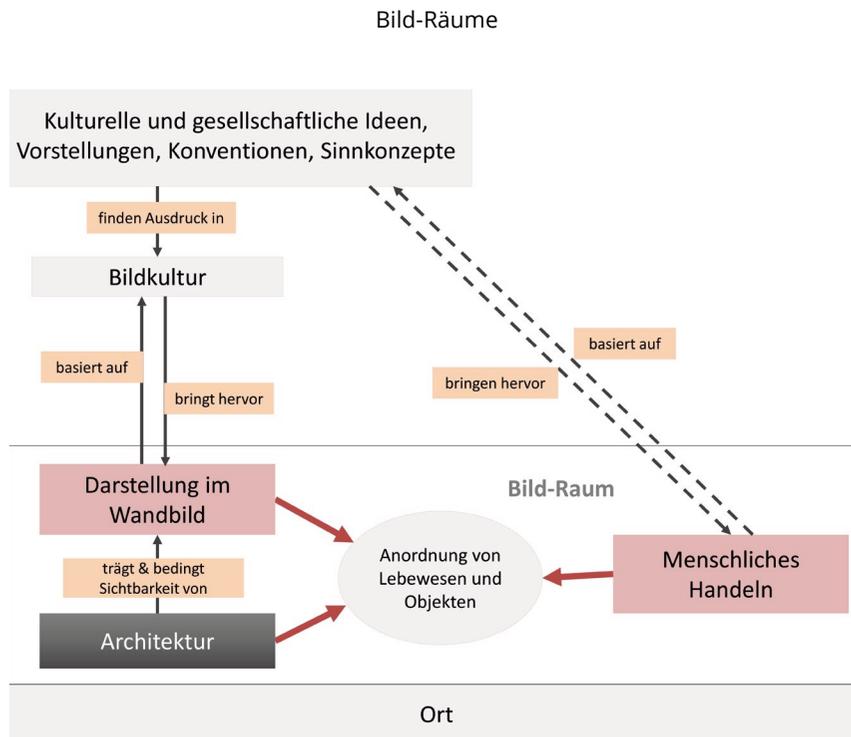


Abb. 3.4 Graphik zur Veranschaulichung des Bild-Raum-Konzepts.

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 innenräumlichen 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.